

« JASON. ENFANTS SI TENDREMENT AIMÉS!
MÉDÉE. DE LEUR MÈRE, NON PAS DE TOI!
JASON. C'EST EN FOI DE QUOI
TU LES AS MASSACRÉS?
MÉDÉE. C'EST TOI QUE J'AI VISÉ,
POUR TE BROyer LE CŒUR. »

EURIPIDE, MÉDÉE,
TRADUCTION DE VICTOR-HENRI DEBIDOUR
IN LES TRAGIQUES GRECS, ESCHYLE – SOPHOCLE – EURIPIDE,
LE LIVRE DE POCHE, COLL. LA PochotÈQUE, PARIS,
© EDITION DE FALLOIS 1999, P. 849

GIUSEPPE VERDI (1813 - 1901)

IL TROVATORE

Opéra en 4 parties

Livret de **Salvatore Cammarano** d'après le drame espagnol

El trovador d'**Antonio Garcia Gutiérrez**

Première représentation au Teatro Apollo à Rome, le 19 janvier 1853

Production de l'**Opéra de Marseille**

DIMANCHE 4 OCTOBRE 2009, 17H

MERCREDI 7 OCTOBRE 2009, 19H

VENDREDI 9 OCTOBRE 2009, 20H

DIMANCHE 11 OCTOBRE 2009, 17H

À LA SALLE MÉTROPOLE

TOURNÉE À L'OPÉRA DE VICHY:

SAMEDI 17 OCTOBRE 2009, 20H

Conférence Forum Opéra

Jeudi 24 septembre, 18h45, au Salon Bailly de l'Opéra de Lausanne

RENDEZ-VOUS ESPACE 2:

Disques en lices

Mercredi 23 septembre, en public, 19h, Salon Bailly

(diffusions de l'émission: lundi 28 septembre, 20h

et samedi 3 octobre, 15h30)

Dare-dare, jeudi 1er octobre, 12h

Diffusion dans **À l'Opéra**, samedi 14 novembre, 20h

Edition: G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musikverlag GmbH, Munich

Luna	Vladimir Stoyanov
Leonora	Serena Farnocchia
Azucena	Mzia Nioradze
Manrico	Giuseppe Gipali
Ferrando	Riccardo Zanellato
Inez	Eve-Maud Hubeaux
Ruiz	Benjamin Bernheim
Un vieux gitan	Jérémie Brocard
Un messenger	Sébastien Eyssette

Orchestre de Chambre de Lausanne
Chœur de l'Opéra de Lausanne

Direction musicale	Roberto Rizzi Brignoli
Mise en scène	Charles Roubaud
Décors	Jean-Noël Lavesvre
Costumes	Katia Dufлот
Lumières	Marc Delamézière
Chef de chœur	Véronique Carrot
Chef de chant	Marie-Cécile Bertheau

Ce spectacle est parrainé par



Banque de Dépôts et de Gestion
UNE BANQUE À LA MESURE DE L'HOMME

L'Opéra de Lausanne tient à remercier
ses partenaires institutionnels et ses mécènes

PARTENAIRES INSTITUTIONNELS

L a u s a n n e



Etat de Vaud

FONDS INTERCOMMUNAL DE SOUTIEN
AUX INSTITUTIONS CULTURELLES
DE LA RÉGION LAUSANNOISE

MÉCÈNES

Fondateur



Banque de Dépôts et de Gestion

UNE BANQUE À LA MESURE DE L'HOMME



FONDATION
LEENAARDS

Avec le soutien de la



L'Opéra de Lausanne tient à remercier
ses sponsors et ses partenaires

SPONSORS

Principal



PARTENAIRES

Médias



Hôteliers





© Getty «The lute player» 2009

Il Trovatore

Le second volet de la trilogie de Verdi est l'histoire d'une rivalité amoureuse doublée d'une vengeance familiale dans la Saragosse du XV^e siècle. Aux fresques théâtrales, dont le fameux chœur des bohémiens, se mêlent les références classiques. Car selon Verdi, il faut la tradition et il faut plus que la tradition. Cette devise, la Banque de Dépôts et de Gestion l'a faite sienne en matière de gestion de fortune.

Fidèle partenaire de l'Opéra de Lausanne, la Banque de Dépôts et de Gestion vous souhaite une agréable soirée.

Gestion de fortune



Banque de Dépôts et de Gestion

UNE BANQUE À LA MESURE DE L'HOMME

Lausanne · Avenue du Théâtre 14

☐ Bellefontaine · 021 341 85 11

www.bdg.ch

SOMMAIRE

Le fond historique	9
Synopsis	10
Quatre grandes voix pour <i>Il trovatore</i> – Paul-André Demierre	14
Sorcier – R. V.	21
<hr/>	
Livret	31
Première partie: le duel	32
Deuxième partie: la gitane	37
Troisième partie: le fils de la gitane	43
Quatrième partie: le supplice	47
<hr/>	
Biographies	53
<hr/>	
Orchestre de Chambre de Lausanne	69
Chœur de l'Opéra de Lausanne,	
Figurants	71
Le Cercle de l'Opéra de Lausanne	73
Fondation de l'Opéra de Lausanne	76



Tour du Trouvère,
Palais de l'Aljaferia à Saragosse.

© D.R.

LE FOND HISTORIQUE

La fin du XIV^e siècle est marquée par le Grand Schisme d'Occident qui conduit, en 1394, à l'installation, en face du Pape de Rome, d'un Pape en Avignon, Benoît XIII, de son état civil Pedro de Luna, originaire d'Aragón.

En 1403, Martin Ier, dit l'Humain (1356-1410), roi d'Aragón et de Sicile, intervient militairement pour soutenir Benoît XIII lâché par l'Église de France. Martin Ier meurt en 1410 à Barcelone, sans héritier ni avoir désigné de successeur. Il était le dernier représentant des comtes de Barcelone qui occupaient le trône d'Aragón depuis 1137.

Sa succession déclenche, de 1410 à 1412, une guerre pour la couronne d'Aragón entre les partisans de Jacques, comte d'Urgell, neveu de Martin Ier, et ceux du Français Louis, duc d'Anjou. En 1412, le compromis de Caspe impose finalement, avec l'appui de Benoît XIII, Ferdinand de Trastamare pour succéder à Martin Ier, sous le nom de Ferdinand Ier d'Aragón. Ce choix déclencha la colère de Jacques d'Urgell, qui, avec l'aide des Luna, tenta vainement de s'opposer par les armes au nouveau monarque.

À l'instar du drame espagnol de García Gutiérrez, le livret de l'opéra de Verdi prend donc une grande liberté avec la réalité puisque s'y affrontent militairement – en plus de leur rivalité amoureuse – Manrico, partisan de la famille Urgell, et le comte de Luna, issus de deux familles historiquement alliées.

R.V.

SYNOPSIS

EN BREF

Dans l'Espagne du XV^e siècle, le trouvère Manrico, frère du comte de Luna, a été enlevé, enfant, par la gitane Azucena dont la mère avait été suppliciée sur ordre du vieux comte de Luna. Des années plus tard, le comte et Manrico se retrouvent rivaux politiques et amoureux tous deux de Leonora. Celle-ci finit par s'empoisonner et le comte fait exécuter Manrico : Azucena révèle alors au comte que Manrico était son frère. La gitane aura ainsi vengé sa mère, au prix cependant de celui qu'elle a élevé comme son fils, le trouvère Manrico.

PERSONNAGES

Leonora, dame d'honneur de la princesse d'Aragón

Inez, sa confidente

Azucena, gitane

Le comte de Luna, jeune noble d'Aragón

Ferrando, capitaine de sa garde

Manrico, trouvère, frère du comte

En Biscaye et en Aragón au XV^e siècle.

PREMIÈRE PARTIE : LE DUEL

I

Ferrando, capitaine du comte de Luna, évoque la jalousie de son maître qui passe des nuits sous le balcon de sa belle. Pour maintenir sa troupe éveillée, Ferrando raconte l'histoire du frère cadet du comte, victime au berceau d'un sort jeté par une sorcière. Capturée, la sorcière fut brûlée. Pour la venger, sa fille enleva le bambin et les os calcinés d'un enfant furent retrouvés à l'emplacement du supplice de la sorcière. Persuadé cependant que l'enfant enlevé n'était pas mort, le comte de Luna, père de l'actuel comte, fit promettre à son fils de continuer les recherches de son frère.

II

Dans les jardins du palais, Leonora confie à Inez l'amour qu'elle ressentit immédiatement pour un chevalier sans blason qu'elle couronna après un tournoi. Des années plus tard, Leonora l'a reconnu sous les traits d'un trouvère. Inez fait part à Leonora de l'inquiétude que lui inspire cette passion.

À la nuit tombée, le comte revient sous les fenêtres de Leonora : son rival, le trouvère Manrico, est là aussi. Descendue de ses appartements, Leonora, trompée par l'obscurité se jette dans les bras du comte. Le quiproquo cesse rapidement avec les serments d'amour de Leonora au trouvère. Furieux, le comte oblige Manrico à se dévoiler : il reconnaît également dans l'amant de Leonora un ennemi politique. Les deux hommes se battent. Leonora s'évanouit.

SECONDE PARTIE: LA GITANE

I

Dans un camp de gitans, Azucena raconte une histoire proche de celle racontée par Ferrando : le supplice de sa mère exécutée sur ordre du vieux comte de Luna. Restée seule avec son fils, Manrico, elle lui en dit plus. Pour venger sa mère qui le lui avait demandé en marchant vers le bûcher, Azucena enleva bien le fils du comte. Une tragique méprise due à l'égarement lui fit cependant jeter dans le feu son propre fils, à la place de celui du comte.

Manrico demande alors à Azucena s'il est vraiment son fils. La gitane lui rappelle qu'elle l'a élevé comme tel et l'a encore récemment soigné et sauvé après qu'un combat avec les troupes du comte de Luna l'avait laissé pour mort. Manrico explique à Azucena qu'une force mystérieuse l'a empêché de tuer le comte alors qu'il le pouvait lors de ce combat. Azucena et Manrico jurent de se venger du comte de Luna.

Arrive un messager qui annonce à Manrico que le prince de Biscaye lui ordonne de tenir la forteresse de Castellor. Il l'informe également que Leonora, le croyant mort, va prendre le voile au couvent. Azucena ne peut retenir Manrico qui part.

II

De son côté, le comte prépare l'enlèvement de Leonora avant qu'elle ait prononcé ses vœux. L'apparition de Manrico empêche la réussite de ce coup de force. Leonora et Manrico s'enfuient.

TROISIÈME PARTIE: LE FILS DE LA GITANE

I

Tandis que ses troupes préparent l'assaut de Castellor, le comte ne cesse de penser à Leonora dans les bras de son rival, lorsqu'on lui amène une gitane qui rôdait autour du campement. C'est Azucena partie à la recherche de son fils. Ferrando la reconnaît. Le comte

exulte : il vient de faire prisonnière la femme qui a enlevé son frère au berceau et la mère de son rival. Il va pouvoir se servir d'elle pour assouvir deux vengeances.

II

À Castellor, le mariage de Leonora et Manrico se prépare. Manrico tente de rassurer Leonora inquiète de l'assaut qui se prépare sous les ordres du comte. Un messenger vient apprendre à Manrico la capture d'Azucena et l'imminence de son supplice. Manrico quitte Leonora malgré les suppliques de la jeune femme : il sauvera Azucena ou mourra avec elle.

QUATRIÈME PARTIE: LE SUPPLICE

I

Manrico a été capturé. Au pied de la tour où il est prisonnier, Leonora lui chante son amour, tandis que des moines prient déjà pour le repos de l'âme du supplicié. Leonora jure de le sauver.

Le comte donne les derniers ordres pour la mise à mort de Manrico et d'Azucena. Leonora paraît et le supplie d'épargner Manrico. Pour vaincre son refus, elle lui offre le seul bien qui lui reste : elle-même. Le comte accepte, mais discrètement elle avale un poison caché dans sa bague.

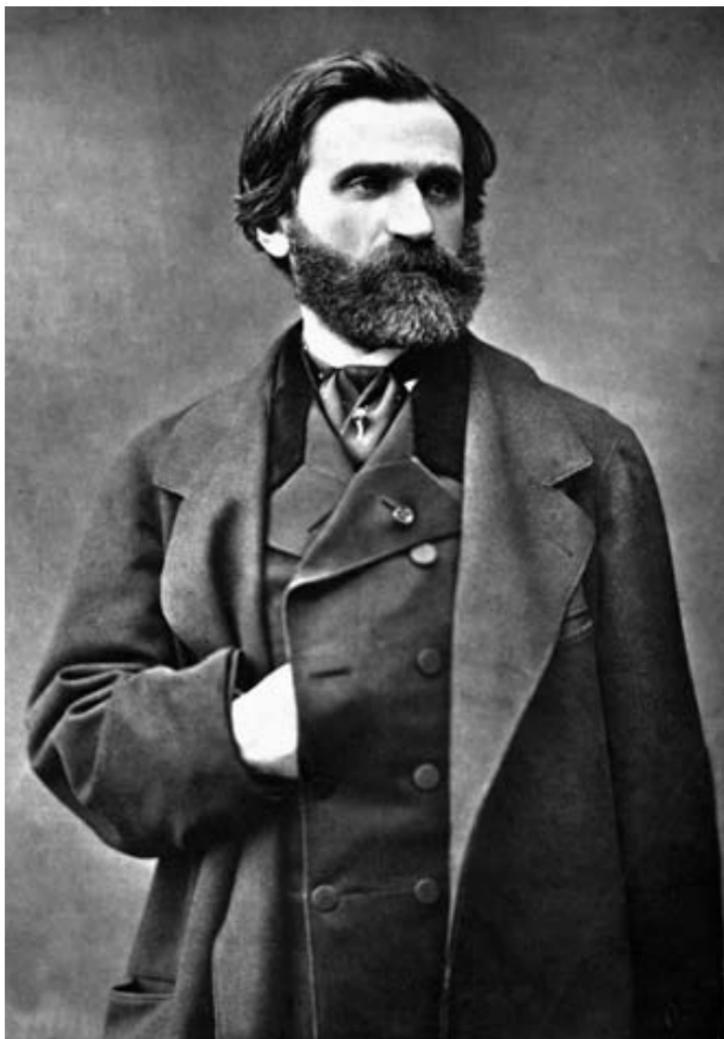
II

Dans leur prison, Manrico tente d'apaiser l'angoisse d'Azucena à la perspective du bûcher. Leonora entre dans le cachot et supplie Manrico de fuir, en même temps qu'elle lui avoue ne pas pouvoir s'en aller avec lui. Le trouvère imagine d'abord qu'elle s'est donnée au comte pour lui sauver la vie, jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus dissimuler les effets du poison qu'elle commence à ressentir.

Le comte arrive et assiste à la mort de Leonora. Il ordonne alors l'exécution de Manrico : Azucena essaie en vain de l'en empêcher, mais il est trop tard.

Elle lui apprend qu'il vient de faire exécuter son propre frère et s'écrie en même temps : « Mère, tu es vengée. »

R.V.



Giuseppe Verdi

Photographie de Truchelut et Lemercier, réalisée à Paris vers 1875.

© Archives Alinari, Musée Fratelli Alinari de l'Histoire
de la Photographie – Collection Palazzoli, Florence.

QUATRE GRANDES VOIX POUR « IL TROVATORE »

Dix-septième ouvrage de Giuseppe Verdi et deuxième volet de la trilogie romantique entre *Rigoletto* et *La Traviata*, *Il trovatore* est souvent considéré comme le roman de cape et d'épée de l'opéra italien, accumulant les invraisemblances. Sans mettre en évidence son instinct génial du théâtre, comment croire que le compositeur l'a pratiquement élaboré parallèlement à *La Traviata* au réalisme si bouleversant ? Arturo Toscanini prétendait que, pour rendre justice à l'œuvre, il fallait réunir les quatre plus grands chanteurs au monde, ce qui, semble-t-il, n'a pas été réalisé par la distribution réunie au Teatro Apollo de Rome, le 19 janvier 1853.

Penchons-nous d'abord sur le rôle de Manrico, le Trouvère, campé à la création par Carlo Bacardé. Issu d'une famille française appelée parfois Bocardé ou Boucardé, l'artiste aurait vu le jour à Florence en 1825 et aurait été formé par le célèbre soprano Carlotta Ungher. Il commence sa carrière dans la tessiture de baryton, en paraissant d'abord au Teatro Sao Carlos de Lisbonne à l'âge de dix-sept ans, pour se faire découvrir ensuite à Naples. Il passe alors au registre de ténor qui lui permet de débiter au San Carlo de Naples le 7 octobre 1848 sous les traits d'Oronte dans *I Lombardi* de Giuseppe Verdi : au cours de la même saison, il y incarne Poliuto dans l'ouvrage homonyme de Donizetti, Riccardo dans la *Maria di Rohan* du même auteur et Amenofi dans le *Mosè* de Rossini ; entre mai 1849 et janvier 1850, il y abordera Carlo dans *I Masnadieri* de Verdi, Alberto dans l'*Elfrida di Salerno* de Giuseppe Puzone, Gennaro de *Lucrezia Borgia*, le Comte Almaviva du *Barbier de Siviglia* de Rossini, Etelvoldo dans la *Caterina Howard* de Giuseppe Lillo et Fernand de *La Favorita*. Il se rend ensuite à Londres et Madrid en tant qu'artiste invité. En 1851, il figure à l'affiche de l'Argentina de Rome en personnifiant le Duc de Mantoue lors de la première locale de *Rigoletto*, rôle qu'il présentera ensuite à Milan où il attire l'attention de Giuseppe Verdi, enthousiasmé par sa composition. Entre le 3 octobre et le 20 novembre 1852, il s'impose au Comunale de Bologne en Poliuto, en Gennaro de *Lucrezia Borgia* et en Arturo d'*I puritani*. Pour ses moyens spécifiques est élaboré le rôle de Manrico.

À l'acte I, le ténor est d'abord hors scène pour exposer sa sérénade, «*Deserto sulla terra*», se développant sur à peine une octave, entre le si bémol 2 et le la bémol 3 ; et c'est l'exclamation «*Infida!*» qui lui fait atteindre la note la plus grave, le mi 2. Le *terzetto* qui suit lui fait doubler la ligne de soprano en des accents incisifs qui nourrissent l'élan de son chant. Dans la scène avec Azucena de l'acte II, une expression d'intense nostalgie habite la séquence «*Mal reggendo*», concluant sur le *pianississimo* mystérieux de «*non ferir*», tandis que la *stretta* lui fait toucher le do dièse 2. À l'acte III, la *cavatina* «*Ah sì, ben mio*» récupère

le ton de mélancolie pathétique avec trille lent et ornementation sommaire, tandis que la célèbre *cabaletta* «*Di quella pira*» recourt à la veine héroïque dont le modèle est à rechercher au quatrième acte de *Guglielmo Tell*, dans la *stretta* de l'air d'Arnold, «*Amis, amis, secondez ma vengeance!*»; quant aux contre-ut (ou ut 4) livrés par la plupart des interprètes, ils n'émanent pas de la plume de Verdi, mais auraient été rajoutés par le ténor romain Enrico Tamberlick, créateur de Don Alvaro de *La forza del destino* à Saint-Pétersbourg, et auraient même obtenu l'assentiment du compositeur; mais combien de chanteurs d'aujourd'hui esquivent ce contre-ut, en faisant transposer «*Di quella pira*» d'un demi-ton, voire même d'un ton! La scène du «*Miserere*» requiert un chant syllabique dans l'aigu, qui tournera à la virulence jalouse dans la phrase «*Ha quest' infame l'amor venduto*».

Le personnage de Leonora fut créé par la soprano Rosina Penco qui, émanant d'une famille génoise, était née à Naples en avril 1823. Sur sa formation et sur ses débuts, il n'existe aucune indication précise. Elle a vraisemblablement abordé la scène en Italie, avant de paraître, en 1849, à l'Opéra de Copenhague puis d'entreprendre une tournée en Suède et au Danemark. En 1850, elle est l'invitée de la Hofoper de Berlin puis de celle de Dresde; en 1851, elle se produit au Théâtre de Constantinople où elle incarne Alice de *Robert le Diable* et Odabella d'*Attila*. Elle regagne ensuite sa patrie et se fait un nom à Florence et à Naples, en débutant au San Carlo en octobre 1851 dans le rôle-titre de *Luisa Miller*, suivi, au printemps suivant, de Desdemona dans l'*Otello* de Rossini et d'Elena dans l'*Elena di Tolosa* d'Enrico Petrella. À la demande insistante de Giuseppe Verdi, elle donne vie, le 19 janvier 1853, à Leonora du *Trovatore* à l'Apollo de Rome.

Sa scène d'entrée lui concède quelques phrases de *declamato* en dialogue avec la suivante Inez, amenant un *arioso*, «*Come d'aurato sogno*»; suit la *cavatina* «*Tacea la notte placida*», située entre le mi bémol 3 et le si bémol 4, exprimant une intense mélancolie par un crescendo d'expansion et une *cadenza* touchant le contre-ut (ou ut 5); par contraste, la *cabaletta* «*Di tale amor, che dirsi*» traduit l'exaltation amoureuse par un dessin morcelé de croches piquées culminant sur un trille et une *volatina*, s'étendant du contre-ut au la 2. Dans le finale II, ce même morcellement suggère l'inquiétude, s'effaçant devant le radieux «*Sei tu dal ciel disceso*». À l'acte IV, la romanza «*D'amor sull'ali rosee*» est l'expression même de la mélancolie suave, avec des aigus filés atteignant le contre-ré bémol. Le «*Miserere*» la confine à des tierces haletantes, dont la *stretta* «*Tu vedrai che amore in terra*» laisse éclater l'agitation. La scène avec le comte cultive ce *canto di slancio* (chant d'élan), tout comme le finale avec ce crescendo du renoncement annonçant *La Traviata*.

Le rôle d'Azucena a été assumé, à la première, par le mezzo-soprano Emilia Goggi. De sa vie et de sa carrière ne nous sont conservés que bien peu d'éléments. Elle serait née en 1805 et aurait effectué son parcours artistique sur les scènes italiennes, notamment au Teatro dei Ravviati de Pise: elle y aurait été affichée lors des saisons 1829-30, 1839-40 et de 1854 à 1856 dans des ouvrages tels que *La gazza ladra* de Rossini, *La prigionie di Edimburgo* de Federico Ricci, *Roberto Devereux* de Donizetti et *Salavator Rosa* de Carlos Gomes. L'événement le plus marquant de son existence est assurément la création du *Trovatore* à l'Apollo de Rome, œuvre dont elle assumera ensuite la première au San Carlo de Naples, le 18 novembre 1854, puis au Regio de Turin, le 23 janvier 1856.

A l'acte II, au chœur des enclumes, Azucena répond par un «*Stride la vampa*» lacérant, se situant entre le si 2 et le sol 4; suit le récit «à suspense» «*Condotta ell'era in ceppi*», évocation du supplice de sa mère, touchant tant le la 2 que le si bémol 4; Manrico lui rétorque par la séquence «*Mal reggendo*» qu'elle pimente d'un *staccato* suggestif, tandis que la *stretta* tourne au legato exalté jusqu'à atteindre le contre-tut dans la *cadenza*; au troisième acte, sa grande scène, «*Giorni poveri vivea*», révèle des accents musicaux qui vont à l'encontre de la prosodie italienne puis se laisse emporter par le rythme effréné de l'hallucination. La scène finale établit un virulent contraste par l'apaisement d'un *declamato* résigné devant une fin inéluctable, innervant ensuite le duetto *a mezzavoce* «*Ai nostri monti*». De sa torpeur la tire l'annonce du supplice de Manrico, qui la pousse à révéler au comte l'effroyable vérité et à proférer son ultime cri de vengeance.

Passons maintenant au Comte de Luna, incarné, à la création, par le baryton Giovanni Guicciardi. Né à Reggio Emilia en 1822, il étudie la philosophie et la théologie au Séminaire de Civitavecchia. En 1843, il se tourne vers le monde de l'opéra, en faisant ses premiers pas sur scène à Reggio Emilia: il attire l'attention d'un professeur de chant, Cesare Badiali, et du dramaturge Achille Peri qui décident, tous deux, de lui donner une formation. En 1848, le compositeur Federico Ricci l'invite à se produire au Danemark où il fait délirer le public de l'Opéra Royal de Copenhague. En 1850, il obtient de grands succès à Dresde et à Hambourg, puis à Berlin lors de la saison 1850-51; il décide ensuite de regagner l'Italie et débute le 27 décembre 1851 au Teatro Regio de Parme en Severo dans le *Poliuto* de Donizetti, puis s'y impose en Alzor dans la *Tancreda* d'Achille Peri et en Ugo dans le *Luigi V* d'Alberto Mazzucato. La Scala le découvrira le 26 décembre 1853 en prophète Daniel dans *Il convito di Baldassare* d'Antonio Buzzi; onze mois auparavant, il avait pris part à la création d'*Il trovatore* à l'Apollo de Rome.

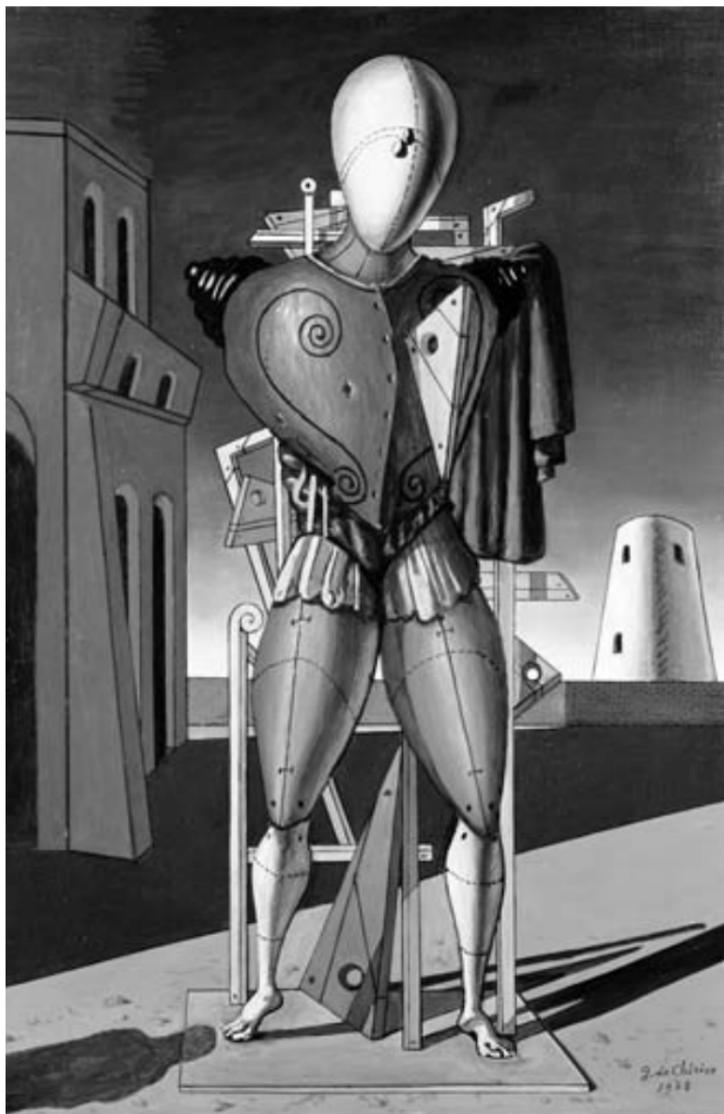
Le personnage du Comte est présenté d'abord par un récitatif passionné se muant en arioso au moment où le Trouvère égrène ses premières notes de luth. Puis au *terzetto* (incluant Leonora et Manrico), il imprime des accents vindicatifs par des phrases en notes détachées lui faisant atteindre tant l'ut 2 que le sol 3, en sollicitant particulièrement la zone aiguë. Au second tableau de l'acte II, dans la *romanza* « *Il balen del suo sorriso* », précédée de bribes de récitatif, il livre un cantabile de facture bellinienne; l'entrée de Leonora et des religieuses sert de transition pour une brève *cabaletta* aux élans vigoureux qu'il réutilisera ensuite dans le finale. Cette même urgence dramatique sous-tend, à l'acte IV, le duetto « *Mira, di acerbe lagrime* » avec ses doubles croches accentuées et ses phrases segmentées, contrastant avec les envolées éperdues de Leonora.

Quant à Ferrando, officier de l'armée du Comte, il a été incarné, lors de la création, par la basse Arcangelo Balderi dont l'histoire n'a conservé que le nom. Sur ses épaules, repose toute l'*introduzione*, commençant par un récitatif en dialogue avec les hommes d'armes. Son *racconto* (récit), s'étendant du la 1 au fa 3, est bâti sur des phrases de cinq mesures aboutissant au refrain « *Abbieta zingara* », dont le dessin évoque l'univers de la bohémienne Azucena, à l'instar de la *stretta*, parcourue par un frisson d'inquiétude. La scène I de l'acte III le confine au *declamato*, alors que l'ensemble conclusif lui fait doubler la ligne du chœur.

Les seconds plans incluaient, à la première, Francesca Quadri pour Inez, la confidente de Leonora, le ténor Giuseppe Bazzoli pour Ruiz et la basse Raffaele Marconi pour le vieux tzigane.

Pour la création du 19 janvier 1853, Verdi a-t-il eu à sa disposition les quatre meilleurs chanteurs au monde? Il semble qu'il ait apprécié soprano et ténor, en se plaignant de la médiocrité du reste. En février 1915, Arturo Toscanini relèvera le défi au Met, en affichant Giovanni Martinelli, Emmy Destinn, Margarete Ober et Pasquale Amato, suivis, le 2 décembre 1938, d'une distribution tout aussi prestigieuse, incluant Jussi Björling, Zinka Milanov, Bruna Castagna et Carlo Tagliabue sous la baguette de Gennaro Papi. En janvier 1951, Tullio Serafin réunira, pour le San Carlo de Naples, Giacomo Lauri Volpi, Maria Callas, Cloe Elmo et Paolo Silveri, alors qu'en juillet 1962, le Festival de Salzbourg verra Herbert von Karajan mener au triomphe un plateau exceptionnel comportant les noms de Franco Corelli, Leontyne Price, Giulietta Simionato et Ettore Bastianini.

Paul-André Demierre



The Minstrel, 1968, peinture à l'huile
de Giorgio de Chirico (1888-1978), collection privée
© DACS/Peter Willi/The Bridgeman Art Library



Vierge à l'enfant en pied, Ecole française 2^e moitié
XIV^e siècle, Paris, Musée National du Moyen-Age,
Thermes de Cluny.

© RMN / Franck Raux



Senso, film réalisé de Luchino Visconti, Italie, 1954.

© Photo 12/AFP

SORCIER

Est-ce parce que les publicitaires abusent du thème du chœur des gitans du second acte du *Trovatore*, ou parce que certaines scènes de l'hilarant *A night at the Opera* (1935) des Marx brothers se déroulent durant une représentation de cet opéra? Est-ce, au début de *Senso* (1954) de Lucchino Visconti, en raison du célèbre lancer de tracts aux couleurs de l'Italie naissante par le public du poulailler sur les officiers autrichiens présents ce soir-là à la Fenice dès les premières mesures de l'air «*Di quella pira*» ou, dans ce même film, parce que Livia Serpieri tombe amoureuse de Franz Mahler tandis que l'interprète de Leonora chante «*In questa oscura notte*»? On pourrait encore citer la célèbre formule attribuée tantôt à Caruso tantôt à Toscanini d'après laquelle *Il trovatore* exigerait les quatre plus grandes voix du moment, ou la réputation de complexité de son livret, à vrai dire pas plus confus que celui de certains opéras *seria*.

Toujours est-il que les raisons à la notoriété de cet opéra de Verdi ne manquent pas, à commencer par l'inspiration du compositeur qui aligne dans *Il trovatore* parmi les mélodies les plus remarquables de sa production, au service d'un livret où le romanesque et le fantastique, ont pour contrepoint les amours empêchées d'une soprano et d'un ténor.

Il trovatore appartient à une époque de la vie de Verdi aussi intense au plan professionnel que douloureuse sur le plan personnel. La disparition de Donizetti en 1848 lui avait laissé la voie libre, le soulageant d'une concurrence difficile, caractéristique de ses *années de galère*. Le nom de Verdi s'impose alors de plus en plus en Italie, grâce à des ouvrages à la dramaturgie énergique où se reconnaît une nation en pleine effervescence politique. La création d'*Ernani* en 1844, premier opéra verdien inscrit dans un contexte hispanisant avant *Trovatore* (1853), *La force du destin* (1862) et *Don Carlos* (1867), marque le début de cette période. C'est pour *Ernani*, en effet, que Verdi réfléchit à un modèle dramatique repris avec *Il trovatore* et qu'il définit d'une formule fameuse: «Il faut qu'on trouve [dans le livret] beaucoup de feu, énormément d'action et de la concision.» La phrase se passe de commentaire: la demi-teinte psychologique, l'explication, tout ce qui ne concourt pas directement au drame, n'aura plus forcément droit de cité. La mise en œuvre d'un tel principe aurait pu laisser le champ libre à la présence sur scène de caricatures de personnages, grandiloquents, boursoufflés à l'extrême: Verdi et ses librettistes contournent ce risque en leur offrant des situations conformes à leur nouvelle stature et des phrases musicales aussi justes qu'énergiques, visant davantage l'adéquation aux circonstances qu'aux dialogues.

Verdi se soucie également à l'époque d'*Ernani* de l'agencement des formes au sein de ses ouvrages, ce qu'il nomme « la distribution des morceaux » pour « un meilleur calcul des effets ». Une structure archaïque au plan formel prédomine encore dans les ouvrages lyriques, tous plus ou moins construits sur la traditionnelle succession de morceaux clos (airs, ensembles...). L'intérêt d'un flux continu de musique, comme celui de la parole au théâtre, source d'une meilleure cohérence dramatique, commençait pourtant à retenir l'attention du compositeur d'*Ernani* qui n'y cédera qu'avec le flot orchestral continu d'*Otello* composé en 1887 ! Pourtant, la *Gazette musicale* de Paris, en date du 30 mars 1851, parlant de la première française de *Rigoletto* où la musique coule de façon pratiquement continue, le soupçonne déjà d'aller chercher son modèle dans l'opéra allemand (Wagner !), lui désignant le chemin pour revenir à l'opéra de ses prédécesseurs, Rossini, Bellini... Verdi n'en aura heureusement cure. Contrairement à ses concurrents, il saura se renouveler, sa recherche de l'effet théâtral à tout prix le conduisant à l'exercice de stylisation opérant dans la trilogie populaire, *Rigoletto* (Venise, 1851), *Il trovatore* (Rome, 1853) et *Traviata* (Venise, 1853) : trois opéras caractérisés, aux yeux du musicologue italien Massimo Mila, par la réduction du nombre de personnages, l'abandon de certaines conventions, et la concentration de la puissance de l'inspiration sur le noyau de l'action.

Les espoirs du Risorgimento battus en brèche après 1849, l'ambiance va changer en Italie. La désillusion, le repli sur soi, gagnent Verdi et l'enthousiasme patriotique qui soulevait les foules à l'écoute de *Nabucco* paraît désormais hors de propos. En même temps, le compositeur commence à jouir d'une notoriété qui le met à l'abri de l'obligation de composer pour gagner sa vie et ne pas se faire oublier. Il vient d'acheter la propriété de Sant'Agata et s'offre le luxe de composer *Il trovatore* sans répondre à la commande d'un directeur de théâtre ou de son éditeur Ricordi. Sur le plan personnel, cette période de son existence voit également de grands changements. Sa mère disparaît en juin 1851 ; des rhumatismes qui ne le quitteront plus commencent à le gêner et le village de Bussetto lui fait savoir qu'il désapprouve l'arrivée de Giuseppina Strepponi, sa seconde épouse, hors des liens du mariage.

L'écriture du *Trovatore* se voit bouleversée par autre un événement : le décès du librettiste, six mois avant la création de l'opéra. Verdi avait confié à Salvatore Cammarano¹, auteur des livrets

¹ Salvatore Cammarano (1801-1852), librettiste quasiment attiré de la carrière napolitaine de Donizetti, auteur du livret de *Lucia di Lammermoor* (1835).

de *La battaglia di Legnano* et *Luisa Miller* en 1849, l'adaptation du drame chevaleresque de García Gutiérrez, *El trovador*. Cammarano va malheureusement décéder le 17 juillet 1852. Le compositeur, sincèrement affecté par cette disparition, réalisa la maladresse de ses emportements épistolaires contre ce qu'il prenait pour de la lenteur chez son compagnon d'écriture, n'imaginant même pas qu'il fût malade, mais lui prêtant peu d'intérêt pour l'histoire d'Azucena, du trouvère Manrico, du comte de Luna et de Leonora. Un ami de Cammarano, Leone Emanuele Bardare, se verra confier les nombreuses retouches du livret très avancé jusqu'aux dernières scènes de l'acte III. Dans ces conditions, comment s'étonner de ce que Verdi écrit à la comtesse Maffei pour répondre à des critiques sur la noirceur du livret : « Ils disent que cet opéra est trop triste et qu'il y a trop de morts, mais tout n'est-il pas mort dans la vie ? »².

García Gutiérrez (1813-1884) est un poète et dramaturge espagnol, contemporain de Verdi, également auteur d'un *Simon Boccanegra* à la source de l'opéra éponyme. On ne sait exactement comment Verdi prit connaissance de son *Trovador*, drame romantique espagnol créé en 1836 avec un succès fracassant, d'une importance pratiquement équivalente à celle du *Don Alvaro ou la force du destin* du duc de Rivas, à l'origine d'un autre grand sujet hispanisant de Verdi.

D'une manière générale, l'opéra colle de très près à sa source espagnole. Les personnages, les situations, l'atmosphère médiévale revisitée sont respectés. Cammarano réduit les personnages de douze à neuf, supprimant notamment celui du frère de Leonora, Don Guillén, caractère ombrageux, soucieux jusqu'au ridicule de la conduite de sa sœur. Les cinq actes de Gutiérrez deviennent quatre, Cammarano leur conservant à peu de chose près les titres du drame espagnol. On notera deux différences importantes dans les lieux de l'action : la fin du premier acte de l'opéra se déroule dans les jardins du palais d'Aljafería au lieu de la chambre de Leonora ; le campement des gitans dans l'acte II de l'opéra remplace l'intérieur de la cabane d'Azucena à l'acte III du drame. Ces changements de lieu se justifient : les jardins d'Aljafería permettent de voir ce qui est simplement raconté chez Gutiérrez, à savoir la confusion par Leonora de Manrico avec le comte d'où découle le très visuel duel à la fin de l'acte I de l'opéra. Quant au passage de l'espace clos de la cabane d'Azucena à l'espace ouvert du campement, l'importance musicale de l'intervention du chœur au second acte de l'opéra suffirait à le justifier.

² Voir dans ce programme le texte de présentation du fond historique de l'ouvrage avant l'argument.



Salvatore Cammarano (1801-1852),
librettiste du *Trovatore*.

© D.R.

Cammarano rejoint également Gutiérrez dans l'absence d'explication du contexte historique de l'œuvre, les deux écrivains n'ayant par ailleurs cure de l'approximation qu'ils introduisent dans les alliances entre les clans concernés par les luttes intestines survenues en Aragón au début du XV^e siècle.³ En ce sens, on se demande comment le spectateur de l'opéra peut interpréter la réplique du comte interpellant Manrico comme un partisan d'Urgel⁴, à la fin du premier acte, avant leur duel. Voilà qui change des livrets de *Nabucco* et de *Macbeth* ! Dans l'Espagne obscurément médiévale de son drame, Gutiérrez a certainement voulu transposer la première guerre carliste dont il est l'exact contemporain, sur fond d'une terrible histoire de famille.

Le succès de la première du *Trovatore*, dirigée par Verdi au Teatro Apollo, le 19 janvier 1853, fut fracassant, le plus marquant de sa carrière jusqu'alors : à la mesure du fiasco de la création de *Traviata* à Venise, seulement six semaines plus tard. Depuis *Rigoletto* en 1851, Verdi n'avait plus rien donné en Italie, menant parallèlement l'écriture de *Trovatore* et de *Traviata*, deux visages de la passion, « l'une toute de véhémence, l'autre toute de tendresse ».⁵

À la lecture de l'histoire, il serait tentant de penser qu'une sorcière lui a jeté un sort. À moins que Verdi en personne n'ait voulu jouer au sorcier... Dans sa quête permanente de concision, dès le début de sa carrière, le compositeur ne s'est intéressé aux livrets que pour leur efficacité et non pour leurs qualités littéraires. En 1849, il écrivait encore à Cammarano : « Si je ne craignais pas d'être utopiste, je serais tenté de dire que, pour obtenir la perfection maximale dans un opéra, il faudrait qu'un seul esprit soit l'auteur de vers et des notes. » Si Verdi fut au plan humain sincèrement affecté par la disparition de Cammarano, nul doute qu'elle lui permit de prendre la main, comme il le souhaitait, sur son opéra, le jeune Bardare n'étant pas de taille à s'opposer à ses vus. Comment aurait-il pu en être autrement, le musicien ayant fini de composer la musique avant même de disposer du texte définitif ? Dans cette optique, la musique porte le drame plus que le texte. C'est elle qui s'élève au niveau des situations, en masque les incohérences, le manque d'unité et les ambiguïtés que la lecture du texte seul soulève. *Il trovatore* relève pleinement de l'idéal romantique d'un théâtre du fantastique, aux effets puissants. La musique de Verdi

³ Le comte, acte I, 2 : « *D'Urgel seguace, a morte proscritto ardisci volgerti a queste regie porte ?* ».

⁴ Pierre Petit, *Verdi*, Editions du Seuil, coll. Solfèges, 1958, p. 79.

⁵ Gilles de Van dans le commentaire d'*Il trovatore*, in *Guide des opéras de Verdi*, Fayard, Paris, 1990, p. 504.

lui confère une dimension sans laquelle il serait difficile de l'imaginer, malgré le retour en arrière couramment admis de son architecture, eu égard aux avancées de *Rigoletto* en la matière.

Dans un premier temps, l'opéra devait s'appeler *Azucena* ou *La gitane*, comme *Rigoletto* ou *Traviata*. Des passions hors norme et leur marginalité relient en effet ces trois personnages rédimés par l'amour et la souffrance: nul modèle à retenir de leur histoire. Ils n'indiquent pas le chemin à suivre comme leurs prédécesseurs verdiens mais vivent de terribles moments au terme desquels leur trajectoire peut paraître vaine: inutile la haine de *Rigoletto*, inutile le sacrifice de *Violetta*, et la vengeance d'*Azucena* se paie du prix le plus élevé.

Leur marginalité, leur anti-héroïsme, les rend plus passionnants que leurs prédécesseurs, véritables incarnations de valeurs dépassées pour le dramaturge comme pour son public: physique pour *Rigoletto*, sociale pour *Traviata*, la marginalité d'*Azucena* confine à l'étrangeté. La pièce de Gutiérrez la présente comme une gitane au même titre que, dans l'opéra, le début du récit fantastique de Ferrando au cours duquel elle passe néanmoins du statut de *zingara* (bohémienne) à celui de *strega infernal* (sorcière infernale) pour finir. Cette étrangeté se double d'une ambiguïté de fond qui a vraiment intéressé Verdi: «Nous devons préserver jusqu'à la fin les deux passions de cette femme: son amour pour Manrico et sa soif brûlante de venger sa mère», écrivait-il à Cammarano le 9 avril 1851. Le nœud de tout l'ouvrage réside dans cet antagonisme. Pour autant, si le récit tourne autour du personnage central *Azucena*, peut-on affirmer qu'elle focalise toute l'action? Oui et non. C'est bien là un des handicaps de ce livret à double détente où deux plans narratifs interférant en permanence donnent cependant à l'ouvrage toute sa force, au risque d'une absence d'unité dommageable: d'une part le passé, véritable espace d'*Azucena* (la mort de sa mère qu'il lui faut venger, l'erreur tragique qui s'en suit), d'autre part le présent où s'affrontent le trouvère Manrico et le comte de Luna, ennemis politiques également rivaux en amour.

Le 1^{er} janvier 1853, Verdi écrivait à son ami Cesare de Sanctis: «... Je désire des sujets neufs, grands, beaux, variés, audacieux... avec des formes nouvelles et qui puissent en même temps être mis en musique...» Pour cela, il assumera les invraisemblances de la pièce de Gutiérrez. Comment, en effet, croire, malgré la nuit, que Leonora puisse confondre Manrico et le comte? Comment expliquer la présence du fils d'*Azucena* au moment où la mère de la gitane va être brûlée? Comment *Azucena* peut-elle se tromper d'enfant au moment de jeter au bûcher un des fils du vieux comte Luna? Comment se

fait-il que Manrico tombe justement amoureux de la même femme que son ennemi qui se révélera être son frère? Au troisième acte, le comportement de la gitane pose également question: retenue prisonnière, alors que Ferrando la reconnaît, elle aggrave son cas en s'avouant mère de Manrico. Que ne dévoile-t-elle pas alors la véritable identité de Manrico?

Ces difficultés qui ont largement contribué à la mauvaise réputation du livret ne doivent pas faire oublier que les quatre principaux rôles, vocalement très caractérisés, sont tous la proie de dilemmes finalement simples, entre une allégeance à leur passé, naissance ou origine, et l'espoir qui les occupe au présent.

- Azucena est déchirée entre l'attachement à sa mère et son amour maternel pour Manrico. Bien que cet amour ait pour objet celui qu'elle devrait haïr le plus au nom de son honneur familial, Verdi tenait absolument à ce qu'elle ne passe pas pour folle. Sa vie s'est figée devant le bûcher de sa mère et cette vision revient chaque fois qu'elle se trouve en position de se penser comme mère de Manrico. Mezzo-soprano dramatique de premier plan, son type vocal inaugure la lignée qui verra Eboli (Don Carlos) et Amneris (Aida). C'est au second acte que Verdi lui lance le défi d'enchaîner ce que Gilles de Van appelle la chanson, la rengaine⁶, mazurka maladroite « *Stride la vampa* », évocation hallucinée des flammes du bûcher, avec le récit des derniers instants de sa mère, « *Condotta ell'era in ceppi* ». D'abord plainte où la mélodie cède à un récitatif arioso, ce récit du souvenir impressionne davantage que ne l'aurait fait le spectacle direct du bûcher. Il culmine sur un si bémol aigu, abandonnant Azucena, Manrico à l'horreur et à l'épuisement;
- Ni gitan comme Azucena, ni noble comme son frère, peu importe dans cet opéra que Manrico soit un trouvère. Il se retrouve lié à trois engagements contradictoires: attaché à celle qui l'a élevé, Azucena, mais aussi à Leonora qu'il aime, il lui faut à deux reprises quitter l'une pour sauver l'autre au nom d'un même impératif. Sans le savoir, il appartient aussi à la famille de Luna par sa naissance. Ce dernier lien le rattrape lorsqu'en position de tuer le comte, son frère, une force mystérieuse vient l'en empêcher. Le rôle réclame vocalement la vaillance pour la fameuse cabalette de l'acte III, « *Di quella pira* » dont Verdi n'a validé qu'un seul des contre-ut que certains ténors ne se privent pas d'y multiplier alors que la partition ne va pas au-delà du la. Le ténor capable de cette

⁶ Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi tascabili, Torino, 1963, p. 272.

énergie doit aussi faire preuve d'élégance dans l'ersatz de duo avec Leonora qui précède sa cabalette: «*Ah! Sì, ben mio, coll'essere io tuo...*»;

- Leonora est une jeune fille noble tout droit sortie d'un opéra de Donizetti ou d'un roman de Walter Scott. Elle est tombée amoureuse de Manrico, d'abord chevalier noir, inconnu, qu'elle a couronné à l'issue d'un tournoi. Sa passion l'éloigne de son statut: tel est son dilemme. Comme ses sœurs en romans chevaleresques, elle pose deux alternatives à l'impossibilité de vivre son amour: le couvent ou la mort. Face à son sacrifice, Manrico réagit d'abord en amant bafoué, et le comte en homme dominé par son seul appétit sexuel. Si les deux femmes finissent par chanter brièvement ensemble au quatrième acte, Azucena et Leonora seront restées de parfaites étrangères tout au long de l'opéra. Vocalement parlant, il s'agit d'un rôle plus difficile que l'épaisseur psychologique du personnage le laisse deviner. Sa voix doit assumer les lignes virtuoses belcantistes du «*Tacea la notte*» comme du «*Di tale amor*» à l'acte I, airs largement redevables à Mozart et aux prédécesseurs immédiats de Verdi. L'émotion du «*Miserere*» de l'acte IV la pousse dans son bas médium, à l'évocation de la mort de Manrico;
- Au comte de Luna, deux obligations s'attachent: la conquête de Leonora qu'il doit enlever à son ennemi politique et l'impératif de venger son frère qu'il croit avoir perdu mais finira par tuer. Son registre vocal possède la noblesse de sa position dominante, même si la ligne de son air de l'acte II, «*Il balen del suo sorriso*», l'en éloigne.

Au sein de sa trilogie populaire, la structure d'*Il trovatore* fait débat surtout au regard de la lettre suivante de Verdi à Cammarano, le 4 avril 1851: «Quant à la distribution des morceaux, lorsqu'il s'agit de mettre en musique de la poésie, je vous dirai qu'à mon avis toute forme, toute distribution est bonne en soi; plus il y a de nouveautés et de bizarreries, plus je me réjouirai. Si les opéras ne devaient plus comporter de cavatines, de duos et de trios, plus de chœurs ni de finales, si toute l'œuvre devait être d'une seule pièce, je trouverais cela plus juste et plus raisonnable... Si vous pouvez le faire, faites-le.»

Cammarano ne le fera pas – c'est le moins que l'on puisse dire – et dans cet opéra où les stéréotypes du théâtre romantique abondent déjà, la rupture entamée dans *Rigoletto* avec les figures héritées de l'opéra de Rossini s'arrête. La première manière de Verdi où la ligne mélodique assure l'essentiel du drame trouve dans la profusion thématique d'*Il trovatore* son acmé. Certes, le rythme de l'ouvrage est

haletant, rapide, faisant même l'économie d'une ouverture. Verdi cède néanmoins à la traditionnelle scène avec chœur pour ouvrir chacun des quatre actes, repoussant alors les limites de ce système narratif grâce à la richesse thématique de sa musique. Il peut alors renouer avec la cavatine, les chœurs à l'unisson et les duos de protagonistes à l'octave.

La demande de Verdi à Cammarano d'une œuvre d'un seul tenant reste, malgré le souhait du compositeur, une utopie qu'il aurait eu du mal à réaliser, son librettiste l'eût-il conçue. La conquête de la continuité et du soutien de l'intérêt passait par ce que Massimo Mila⁷ appelle l'enrichissement musical du récitatif, devenu plus sensible aux méandres de l'action, et l'accompagnement par la mélodie vocale des situations dramatiques, deux caractéristiques de *Rigoletto* et de *Traviata*.

Les couplets de *Rigoletto* («*La donna è mobile...*»), d'Azucena («*Stride la vampa...*»), de *Traviata* («*Addio del passato*») restent des exceptions, des emprunts, clairement revendiqués mais toujours circonscrits : ils ont à l'époque droit de cité dans l'opéra français, mais Verdi et son public, heureux d'abandonner les conflits rudimentaires des livrets « première manière » (amour/devoir patriotique...) ne pouvaient même pas concevoir en 1850 la disparition d'une architecture d'opéra en numéros facilement identifiables. Si Verdi bouscule ce système de l'intérieur dans sa trilogie, il n'y renoncera définitivement qu'avec *Falstaff*.

Le défaut principal imputable au *Trovatore* n'est cependant pas là. Il réside dans la dissimulation aux yeux du spectateur des situations les plus importantes : il nous faut imaginer le bûcher de la mère d'Azucena, la confusion tragique de son propre enfant avec Manrico, la bataille où ce dernier est blessé puis soigné par la gitane... Confinées dans la narration, dans l'épopée racontée, ces situations que l'opéra ne montre jamais obligent le spectateur à un effort constant de mémoire et à une compréhension presque continue des paroles.

Tout se passe finalement dans cet opéra comme si la violence de l'histoire avait exonéré Verdi et Cammarano de profiter des évolutions de *Rigoletto*. En 1872, le musicien écrit encore à De Sanctis : « Que veulent dire ces écoles, ces préjugés de chant, d'harmonie, de germanité, d'italianisme, de wagnérisme, etc ? Il y a quelque chose de plus dans la musique... Le public n'a pas à s'occuper des moyens dont l'artiste se sert, il n'a pas à avoir de préjugés d'écoles... Si c'est beau qu'il applaudisse, si c'est laid, qu'il siffle ! Voilà tout. »

R.V.

⁷ Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi tascabili, Torino, 1963, p. 272.

l'élégance
notre univers

Genève
Lausanne
Ballexert
Geneva Airport
Chavannes
Monthey
Sierre

www.bongeniegrieder.ch

LIVRET

PREMIÈRE PARTIE: LE DUEL

Au palais de l'Aljaferia.

Scène I

Ferrando

*(aux familiers du comte
près de s'assoupir)*

Debout, debout ! Il faut attendre
Le comte en veillant.
Souvent, sous le balcon
De sa belle,
Il passe des nuits entières.

Les hommes

La jalousie réveille dans son cœur
De cruels serpents.

Ferrando

C'est à bon droit qu'il craint
un rival
Dans le Trouvère qui
Des jardins lance son chant
nocturne.

Les hommes

Pour chasser le sommeil
De nos paupières lourdes,
Raconte-nous l'histoire vraie
De Garcia, frère du comte.

Ferrando

Approchez, je vais vous la raconter.

D'autres

Nous aussi...
Écoutez, écoutez...

Ferrando

Le bon comte de Luna
Était l'heureux père
de deux enfants.
La fidèle nourrice du cadet
Dormait près du berceau.
Au lever de l'aurore,
Un beau matin,
Elle ouvre les yeux
Et qui trouve-t-elle
À côté de cet enfant ?

Les hommes

Qui ? Dis, qui ? Qui donc ?

Ferrando

Une affreuse gitane, une sombre
vieille !
Elle portait des symboles
de sorcellerie.
Et sur l'enfant, avec une mine
renfrognée,
Elle fixait un œil torve, sanglant !
La nourrice est saisie d'effroi
Et lance dans l'air un cri aigu.
En moins de temps qu'il n'en faut
pour le dire
Voilà qu'arrivent dans la chambre
les serveurs.
Par la menace, les cris, les coups,
Ils chassent la coupable qui a osé
entrer.

Les hommes

Une juste querelle que la leur ;
La vieille folle l'avait provoquée.

Ferrando

Elle affirma qu'elle voulait tirer
L'horoscope de l'enfant.
La menteuse !
Une lente fièvre consumait
La santé du pauvre enfant.
Pâle, languissant, brisé,
Il tremblait le soir
Et passait le jour en pleurs à faire pitié :
Il était envoûté.
La sorcière, poursuivie,
Fut prise et condamnée au bûcher.
Restait cependant sa maudite fille,
Instrument de cruelle vengeance !
Impitoyable, elle accomplit son
abominable forfait !
L'enfant disparut, et l'on retrouva
des braises mal éteintes
Sur le lieu même du bûcher
Où la sorcière avait été brûlée.
Parmi les braises, les os d'un enfant,
hélas,
À moitié brûlés, encore fumants.

Les hommes

La criminelle ! Oh femme indigne !
Haine et horreur s'emparent
également de moi.
Et le père ?

Ferrando

Il vécut des jours tristes et brefs ;
Pourtant, un obscur pressentiment
Lui disait que son fils

N'était pas mort ; à l'approche
de la mort,
Il souhaita que notre comte lui jurât
de ne pas arrêter
Les recherches. Las, elles furent vaines.

Les hommes

Et d'elle,
Y eut-il des nouvelles ?

Ferrando

Aucune !
Oh, qu'il me soit un jour donné
De retrouver sa trace !

Les hommes

Mais, tu pourrais la reconnaître ?

Ferrando

En calculant les années écoulées,
Je le pourrais.

Les hommes

Il serait temps de l'expédier
En Enfer rejoindre sa mère.

Ferrando

En Enfer ?
On dit que l'âme perdue
De la cruelle sorcière demeure
Encore en ce monde, et quand
Le ciel est noir,
Qu'elle se montre sous diverses
apparences.

Tous

(avec terreur)
C'est vrai, c'est vrai, c'est vrai !
Au bord des toits
Certains l'ont vue !
En strige¹ ou en huppe,
Elle se transforme parfois.
D'autres fois en corbeau,
Plus souvent en chouette,
Fuyant à l'aube
Comme une flèche.

Ferrando

Un serviteur du comte mourut
de peur :
Il avait frappé le front de la sorcière.

Les hommes

Ah ! Il est mort ! Mort de peur !

Ferrando

À un autre elle apparut
Sous l'aspect d'un hibou
Dans le calme d'une chambre
silencieuse.
Elle le regardait d'un œil luisant,
Elle regardait, attristant le ciel
De son cri funeste.
Minuit sonnait précisément...
(une cloche sonne minuit au loin)

Tous

Ah, ah, maudite soit
L'infernale sorcière ! Ah !
*(on entend un tambour. Au fond,
les hommes d'armes accourent.
Les familiers se tiennent vers la porte.)*

Scène II

Scène et cavatine

*Les jardins du palais. Leonora et Inez
se promènent.*

Inez

Qu'attends-tu ?
Il est tard ; viens.
La reine t'a demandée.
Tu l'as entendue.

Leonora

Encore une nuit sans le voir !

Inez

Tu nourris un dangereux amour !
Oh, comment et où
Cette flamme s'alluma-t-elle en toi
Pour la première fois ?

Leonora

Dans un tournoi. Un guerrier
inconnu
Apparut, armures et cimiers noirs,
Bouclier noir sans blason.
Il obtint les honneurs du combat
Et sur la tête du vainqueur,
Je posai la couronne.
La guerre civile éclata...
Je ne le revis plus !
Comme l'image fuyante
D'un rêve doré !
Les années passèrent et puis...

¹ Vampire tenant de la femme.

Inez
Qu'advint-il?

Leonora
Écoute
La nuit calme se taisait;
Dans le ciel serein
Une belle lune montrait
Sa face d'argent, heureuse et pleine,
Quand, dans les airs, jusque-là
silencieux,
On entendit résonner les accords
Doux et plaintifs d'un luth.
Un trouvère chanta
Des vers mélancoliques.
C'était la prière et les mots humbles
D'un homme qui prie Dieu.
Il répétait un nom: le mien!
Je courus au balcon.
C'était lui, lui en personne!
J'éprouvai une joie
qu'il n'est permis
D'éprouver qu'aux anges.
À mon cœur, à mon regard extasié,
La terre parut devenue le ciel.

Inez
Ce que tu me racontes
Remplit mon cœur de trouble!
Je crains...

Leonora
En vain!

Inez
Cet homme mystérieux
Réveille en moi un vague mais triste
pressentiment.
Tâche de l'oublier.

Leonora
Que dis-tu?
Oh! Assez!

Inez
Cède au conseil d'une amie.
Cède!

Leonora
L'oublier!
Ah, tu as prononcé un mot
Que mon cœur ne peut entendre.
D'un tel amour que les mots
Ont du mal à exprimer,
D'un amour que je suis seule
à comprendre,

Mon cœur s'est enivré.
Mon destin ne peut s'accomplir
Qu'auprès de lui.
Si je ne vis pas pour lui,
Pour lui je mourrai, oui,
Pour lui je mourrai.

Inez
Que jamais ne se repente
Qui un jour a autant aimé!

Leonora
D'un tel amour que les mots
...

Scène III

Scène, romance et trio

Le comte
La nuit est silencieuse.
La reine, à coup sûr,
Est plongée dans son sommeil.
Mais sa dame d'honneur veille...
Oh! Leonora, tu es éveillée!
De ce balcon,
La tremblante lumière
De ta lampe nocturne me le dit.
Ah! La flamme amoureuse
Brûle chaque parcelle de mon être!
Il faut que je te voie,
Que tu m'entendes! Je viens!
Pour nous, c'est un moment
suprême.
*(aveuglé par l'amour, il se dirige vers
l'escalier, s'arrête)*
Le Trouvère! Je frémis!

Manrico
(caché dans la végétation)
Seul sur terre,
En guerre contre un destin cruel,
Un unique espoir reste au Trouvère:
L'espoir d'un cœur.

Le comte
Oh, ces mots! Je frémis!

Manrico
Mais s'il possède ce cœur,
Beau de sa vertueuse promesse,
Il est plus puissant qu'un roi...

Le comte
Oh, ces mots! Oh, jalousie!

Manrico

Le Trouvère est plus puissant
qu'un roi...

Scène IV

Le comte

Je ne me trompe pas...

Elle descend!

(le comte se couvre de son manteau;

Leonora court vers lui)

Leonora

Mon âme!

Le comte

(Que faire?)

Leonora

Il est plus tard

Que de coutume:

Je comptais les instants

Aux battements de mon cœur.

Mais enfin ton fervent amour

Te guide dans mes bras.

Manrico

(dont on n'entend que la voix)

Infidèle!

Leonora

Cette voix!

*(la lune laisse paraître un homme dont
la visière du casque cache le visage)*

Ah, les ténèbres

M'ont trompée!

(reconnaissant les deux hommes,

elle se jette très agitée aux pieds

de Manrico)

J'ai cru m'adresser à toi,

Et pas à lui...

À toi seul que mon âme

Demande et désire.

Je t'aime, je le jure, je t'aime

D'un immense et éternel amour.

Le comte

Tu oses!

Manrico

(relevant Leonora)

Ah! Je ne désire plus rien.

Le comte

La fureur me consume.

Leonora

Je t'aime, je t'aime!

Le comte

Si tu n'es pas un lâche,

Découvre-toi!

Leonora

(Hélas!)

Le comte

Révèle ton nom!

Leonora

Ah, par pitié!

Manrico

(relevant la visière de son casque)

Regarde-moi:

Je suis Manrico.

Le comte

Toi! Comment?

Insensé! Téméraire!

Partisan d'Urgel,

Condamné à mort, tu oses

Te montrer à ce palais?

Manrico

Qu'attends-tu?

Allez, appelle les gardes,

Et livre ton rival

À l'épée du bourreau.

Le comte

Ton dernier moment

Est bien plus proche, insensé:

Viens...

Leonora

Comte!

Le comte

Comme victime de ma colère,

Il faut que je te sacrifie!

Leonora

Ciel! Arrête-toi!

Le comte

Suis-moi!

Manrico

Allons!

Leonora

(Que faire?
Un seul cri de moi
Peut le perdre.)
Écoute-moi.

Le comte

Non.
D'un amour jaloux, méprisé,
Le feu terrible brûle en moi.
Ton sang, malheureux,
Ne suffira pas à l'éteindre.
(à *Leonora*)
Toi, folle, tu as osé
Lui dire: je t'aime!
Il ne peut plus vivre.
Tu as prononcé un mot
Qui l'a condamné à mort.

Leonora

Qu'un instant au moins,
Ta colère cède à la raison:
Moi seule, hélas, suis la cause

De cet immense amour.
Que s'abatte ta colère
Sur la coupable qui t'a offensé.
Plonge ton fer dans ce cœur
Qui ne veut ni ne peut t'aimer.

Manrico

Vaine est la colère de l'orgueilleux:
Il tombera transpercé par moi.
Le mortel qui t'inspire l'amour
Par l'amour est invincible.
(à *comte*)
Ton destin est accompli!
L'heure a maintenant sonné pour
toi!
Le destin m'a livré
Et son cœur et ta vie!

Le comte

Toi, folle, tu as osé

...

(*les deux rivaux s'éloignent l'épée
à la main. Leonora tombe, évanouie*)

DEUXIÈME PARTIE : LA GITANE

*En Biscaye, sur les pentes d'un mont,
une cabane délabrée. Azucena
est assise près d'un feu. Manrico est
étendu non loin d'elle. Il tient en
mains son épée qu'il regarde fixement.*

Scène I

Chœur des gitans et chanson

Gitans

Vois, l'immense voûte du ciel
Abandonne ses sombres voiles
nocturnes :
On dirait une veuve qui enfin retire
Le manteau noir qui l'enveloppait.
(ils frappent avec leurs outils)
Au travail, au travail ! Allez, frappez !
Qui embellit les journées du gitan ?
La petite gitane.
*(ils s'arrêtent un peu de travailler
et disent aux femmes)*
Verse-moi à boire : le corps et l'âme
Puisent dans la boisson force
et courage.
Oh ! Regarde ! Regarde ! Un rayon
de soleil
Brille plus vif dans mon (ton)
verre !
Au travail, au travail !
Qui embellit les journées
...

Azucena

La flamme crépite !
Indomptable, la foule
À l'air joyeux
Court vers ce feu.
Des cris de joie
Résonnent alentour :
Entourée de gardes,
Une femme s'avance.
Sur les horribles faces,
La sombre flamme
Brille, sinistre :
Elle monte, monte au ciel !
La flamme crépite.
Arrive la victime
De noir vêtue,
Vêtements défaits et pieds nus !
Un cri de mort
S'élève, sinistre :

L'écho le répète
De roche en roche.
Sur les horribles faces,
...

Gitans

Ta chanson est triste !

Azucena

Aussi triste
Que la funeste histoire
Dont elle tire argument.
Venge-moi ! Venge-moi !
*(elle tourne la tête du côté
de Manrico et murmure)*

Manrico

*(Toujours ces mystérieuses
paroles !)*

Un gitan

Compagnons, le jour avance ;
Allons, descendons
Dans les proches villages
Pour nous procurer du pain.

Les gitans

Partons, partons !
Qui embellit les jours
...

Scène et récit

Manrico

Nous sommes seuls.
Allez ! Raconte-moi
Cette funeste histoire.

Azucena

Toi aussi, tu l'ignores ?
Mais déjà jeune, l'ambition
A guidé tes pas
Loin d'ici.
C'est l'histoire de la fin cruelle
De ton aïeule.
Un comte orgueilleux
L'accusa d'un maléfice
Dont il affirmait qu'un enfant,
son fils,
Était victime. Elle fut brûlée
Là même où brûle ce feu.

Manrico

Ah ! La malheureuse !

Azucena

Elle fut conduite dans les fers
 À son terrible destin.
 Mon enfant dans les bras,
 Je la suivais en pleurant.
 J'essayai en vain un passage
 vers elle ;
 En vain, la malheureuse tenta
 De s'arrêter et de me bénir :
 Au milieu de blasphèmes obscènes,
 Des gardes criminels
 La poussaient vers le bûcher
 En la piquant de leurs épées !
 Alors, d'une voix brisée :
 « Venge-moi ! », cria-t-elle.
 L'écho de ces mots résonne
 Dans mon cœur pour toujours.

Manrico

Tu l'as vengé ?

Azucena

Je partis enlever
 Le fils du comte ;
 Je l'ai traîné jusqu'ici.
 Le feu brûlait déjà...

Manrico

Le feu ? Oh, Ciel !
 Tu aurais...

Azucena

Il s'épuisait de larmes,
 Je sentais mon cœur
 Lacéré, déchiré.
 Quand alors, à mon esprit malade,
 Apparut comme dans un songe
 La cruelle vision
 De fantômes effroyables.
 Les gardes ! Le supplice !
 Ma mère au visage blême,
 Les pieds nus, vêtements défaits !
 Le cri ! Le cri !
 J'entends ce cri familier :
 « Venge-moi ! ».
 Je tends une main tremblante...
 Je m'approche de la victime,
 La traîne et la pousse dans le feu !
 Le funeste délire cesse,
 L'horrible scène s'éloigne,
 La flamme seule brûle
 Et consume sa proie !
 Alors, je regarde alentour,
 Et devant moi je vois
 Le fils du cruel comte.

Manrico

Ah ! Que dis-tu ?

Azucena

Mon fils, c'est mon fils
 Que j'avais brûlé.

Manrico

Horreur !

Azucena

Sur ma tête je sens
 Encore se dresser mes cheveux !
(Azucena retombe opprimée.)
Manrico se tait, frappé d'horreur
et de surprise)

Manrico

Je ne suis pas ton fils !
 Et qui suis-je ? Qui donc ?

Scène et duo**Azucena**

Tu es mon fils !

Manrico

Mais tu as dit...

Azucena

Ah, peut-être. Que veux-tu ?
 Quand ce violent événement
 Me revient à l'esprit,
 Mon âme troublée pose sur mes
 lèvres
 Des propos insensés.
 Ne m'as-tu pas toujours eue
 Pour mère, une tendre mère ?

Manrico

Pourrais-je le nier ?

Azucena

N'est-ce pas à moi
 Que tu dois de vivre encore ?
 De nuit, sur les champs de bataille
 De Pelilla, où la rumeur te donnait
 pour mort,
 Ne suis-je pas venue
 Te donner une sépulture ?
 N'ai-je pas senti
 Ton souffle de vie qui fuyait ?
 N'est-ce pas l'amour maternel
 Qui l'a retenu en toi ?
 Et qu'ai-je économisé comme soins
 Pour soigner toutes tes blessures ?

Manrico*(avec un noble orgueil)*

Blessures que je reçus en ce jour fatal,
 Mais toutes ici, dans la poitrine.
 Moi seul, mille soldats déjà enfuis,
 Faisant face à l'ennemi!
 Le cruel Di Luna tomba sur moi
 Avec sa troupe: je tombai!
 Mais je tombai en brave!

Azucena

Voilà la récompense
 Que l'infâme eut pour toi
 Qui lui laissa la vie sauve
 En combat singulier!
 Quelle étrange pitié pour lui
 T'aveuglait donc?

Manrico

Oh, mère!
 Moi-même ne saurais le dire!

Azucena

Étrange pitié! Étrange pitié!

Manrico

Malmené par mon terrible assaut,
 Il avait déjà touché le sol.
 Allait venir le coup
 Qui devait le transpercer
 Quand un mouvement secret
 Arrêta ma main.
 Un froid perçant fit soudain
 Frissonner tout mon corps,
 Tandis qu'un cri venu du ciel
 Me disait: « Ne frappe pas. »!

Azucena

Mais dans l'âme de l'ingrat
 Pas un mot du ciel ne résonna!
 Oh! Si le destin te pousse encore
 À combattre ce maudit, mon fils,
 Obéis alors à mon ordre,
 Comme s'il venait de Dieu.
 Jusqu'à la garde plonge ta lame
 Dans le cœur de l'impie!

Manrico

Oui, je le jure, cette lame
 S'enfoncera dans le cœur
 de l'impie!
(on entend le son prolongé d'un cor)
 Ruiz envoie le messenger habituel!
 Peut-être...
(il souffle lui aussi dans son cor)

Azucena

Venge-moi!

Scène II**Manrico***(au messenger)*

Avance.
 Dis-moi, quelque événement
 de guerre à m'annoncer?

Le messenger

La réponse est sur
 La feuille que je t'apporte.

Manrico*(lisant)*

« Castellar est entre nos mains.
 Par ordre du prince
 Tu dois en prendre la défense.
 Où que cette lettre te soit remise,
 dépêche-toi d'arriver.
 Ce soir, trompée
 Par le bruit de ta mort,
 Leonora prendra le voile
 Dans le cloître voisin de la Croix. »
(avec douleur)
 Juste ciel!

Azucena

Qu'y - a-t-il?

Manrico*(au messenger)*

Descends vite
 Et donne-moi un cheval.

Le messenger

Je cours.

Azucena

Manrico!

Manrico*(au messenger)*

Le temps presse!
 Vole! Attends-moi au pied
 De la colline.

Azucena

Qu'espères-tu? Que veux-tu?

Manrico

(La perdre! Oh, angoisse!
 Perdre cet ange!)

Azucena

(Il est hors de lui!)

Manrico

Adieu!

Azucena

Non, arrête, écoute...

Manrico

Laisse-moi!

Azucena

Arrête!

C'est moi qui te parle!

Encore faible, te mettre en danger

Sur un chemin sauvage et solitaire!

Fou, veux-tu rouvrir

Les blessures de ta poitrine?

Non, je ne peux le souffrir!

Ton sang est mon sang!

Chaque goutte que tu en verses

C'est de mon cœur que tu la presses!

Manrico

Un seul moment peut me prendre

Mon amour, mon espoir.

Non, ni le ciel, ni la terre

N'ont le pouvoir de m'arrêter.

Azucena

Insensé!

Manrico

Ah, mère, écarte-toi de ma route,

Gare à toi si je restais ici!

Tu verrais à tes pieds

Ton fils terrassé de douleur.

Azucena

Non, je ne peux le souffrir

Arrête-toi, arrête-toi!

Manrico

Laisse-moi! Adieu!

(Manrico s'éloigne)

Scène III

Scène et air

*Un couvent aux abords du château,
la nuit.*

Le comte

Tout est désert

Et au ciel le cantique habituel

Ne monte pas encore.

Ferrando

Seigneur, tu entreprends

Une action hardie.

Le comte

Hardie et telle qu'un amour fou

Et un orgueil irrité

Me l'ont demandée.

Mon rival mort, tout obstacle

À mes désirs

Semblé éliminé;

Mais elle en dresse

Un nouveau et plus puissant: l'autel!

Ah, non! Leonora ne sera pas

à un autre!

Leonora est à moi!

L'éclat de son sourire

L'emporte sur le rayon d'une étoile!

La splendeur de son beau visage

M'infuse un nouveau courage.

Ah! Que l'amour, l'amour dont je

brûle,

Lui parle en ma faveur!

Que le soleil de son regard disperse

La tempête de mon cœur.

*(on entend sonner les cloches
de l'église)*

Ferrando

La cloche annonce

L'imminence du rite.

Le comte

Ah, enlevons-la avant

Qu'elle rejoigne l'autel!

Ferrando

Prends garde.

Le comte

Tais-toi!

Je n'entends pas. Allez

Vous cacher

À l'ombre de ces hêtres.

(Ferrando et ses hommes s'éloignent)

Ah! D'ici peu elle sera mienne:

Un feu gagne tout mon être.

Ferrando et ses hommes

*(prudemment, Ferrando, anxieux,
observe du côté où doit arriver
Leonora)*

Courage! Allons!

Cachons-nous dans l'ombre,

Dans le mystère! Allons,

Silence!

Accomplissons sa volonté!

Le comte

Pour moi, heure fatale,

Hâte tes instants:

Le bonheur qui m'attend
N'est pas digne d'un mortel!
En vain, un Dieu rival
S'oppose à mon amour,
Mais pas même un Dieu ne peut,
Ô femme, t'arracher à moi!

Ferrando et ses hommes

Courage! Allons!

...

*(le comte s'éloigne peu à peu et se cache
avec ses hommes au milieu des arbres)*

Finale de la deuxième partie

Les religieuses

Ah! Si l'erreur t'aveugle,
Ô fille d'Ève,
Au seuil de la mort tu verras
Que l'espoir d'ici-bas
Fut une ombre, un songe,
Plus encore: l'ombre d'un songe.

Le comte

Mais pas même un Dieu ne peut,
Ô femme, t'arracher à moi!

...

Ferrando et ses hommes

Courage! Allons!

...

Les religieuses

Viens, et que le voile
Te dissimule au regard des hommes,
La respiration, la pensée du monde
S'arrêtent ici!
Tourne-toi vers le ciel,
Il s'ouvrira pour toi.

Scène IV

*Entrent Leonora, Inez et un cortège
de femmes.*

Leonora

Pourquoi pleurez-vous?

Inez

Tu veux donc nous laisser
Pour toujours!

Leonora

Mes douces amies,
Pour moi la terre n'a
Ni un sourire, ni un espoir,
ni une fleur.

Je dois me tourner
Vers Celui qui des affligés
Est le seul soutien.
Après des journées de pénitence,
Il pourra un jour,
Parmi les élus,
M'unir à mon amour perdu.
Séchez vos larmes
Et conduisez-moi à l'autel.

Le comte

(faisant une irruption soudaine)
Non, jamais!

Inez et les femmes

Le comte!

Leonora

Juste ciel!

Le comte

Pour toi, il n'est qu'un autel:
Celui de l'hyménée.

Inez et les femmes

Il ose!

Leonora

Insensé! et tu es venu jusqu'ici?

Le comte

Te faire mienne!
(Manrico apparaît)

Tous

Ah!

Leonora

Dois-je et puis-je le croire?
Je te vois près de moi!
C'est un rêve, une extase,
Un émerveillement!
Mon cœur ravi, surpris,
Ne résiste pas à tant de joie!
Es-tu descendu du ciel
Ou suis-je avec toi au ciel?

Le comte

Les disparus délaissent donc
Le royaume éternel de la mort!

Manrico

Ni le ciel ni l'horrible passage
de l'Enfer
Ne m'ont accueilli.

Le comte

Pour mon malheur, l'Enfer
Renonce à ses proies!

Manrico

Tes infâmes sbires donnent,
Il est vrai, des coups mortels.

Le comte

Mais si le fil de ton existence
Ne s'est pas brisé,
Si tu vis et veux vivre,
Fuis-la, fuis-moi!

Manrico

Les eaux des fleuves
Ont une puissance irrésistible!
Mais Dieu confond les impies!
Ce Dieu m'a secouru!

Leonora

Ou suis-je avec toi au ciel?
C'est un rêve, une extase,
Un émerveillement!

Inez et les femmes

(à Leonora)
Le ciel à qui tu te confiais
A eu pitié de toi.

Ferrando et ses hommes

(au comte)
Tu t'opposes au destin :
Voici son défenseur.

Scène V

*Entre Ruiz, suivi d'hommes en
armes.*

Ruiz et ses hommes

Vive Urgel!

Manrico

Mes fiers guerriers!

Ruiz

Viens!

Manrico

(à Leonora)
Femme, suis-moi.

Le comte

(s'opposant)
Et tu espères?

Leonora

Ah!

Manrico

(au comte)
Arrête!

Le comte

Mel'enlever? Non!
(il sort son épée, mais se trouve
désarmé par les hommes de Ruiz)

Ruiz et ses hommes

C'est une folie!

Ferrando et les hommes du comte

Que tentes-tu, seigneur?

Le comte

(avec les gestes et les mots d'une folie
furieuse)
Je perds la raison!

Leonora

Je suis atterrée!

Inez et les femmes

Oui, le ciel
A eu pitié de toi.

Manrico

Que la vie te soit supplice!

Le comte

Les furies me rongent!

Ruiz et ses hommes

Viens, le sort te sourit.

Ferrando et les hommes du comte

Cède: céder maintenant
N'est pas une faiblesse.

Leonora

Es-tu descendu du ciel...
(Manrico entraîne avec lui Leonora.
Le comte est repoussé. Le rideau
tombe)

TROISIÈME PARTIE : LE FILS DE LA GITANE

*Un campement avec la bannière,
du Comte de Luna. au loin, les
remparts de Castellor.*

Scène I

Chœur

Quelques soldats

Maintenant nous jouons aux dés,
mais bientôt
Nous jouerons bien à un autre jeu :
Cette épée nettoyée maintenant
de son sang
En sera bientôt baignée.
Voici le renfort demandé !
Ils ont l'air valeureux !
L'assaut de Castellor
Ne tardera plus.

Ferrando

Oui, mes preux amis : à l'aube,
Le capitaine a l'intention
D'investir le fort de toutes parts.
Plus qu'un espoir, nous avons
la certitude
D'y trouver un riche butin.
Vainquons : il est à nous.

Les soldats

Tu nous invites à la danse !

Tous

Que sonne la trompette guerrière,
Qu'elle nous appelle aux armes,
au combat, à l'assaut !
Que demain notre bannière
Soit plantée en haut
de ces créneaux.
Non, jamais jusqu'à aujourd'hui,
l'espoir
De la victoire ne nous a plus
joyeusement souri !
Là, le profit et la gloire nous
attendent,
Là, un immense butin,
une immense gloire !
Que sonne la trompette guerrière,
...
(ils se dispersent)

Scène II

Scène et trio

Le comte

*(sortant de sa tente, jette un regard
farouche vers Castellor)*
Dans les bras de mon rival !
Cette pensée, tel un démon
persécuteur,
Me suit partout.
Dans les bras de mon rival !
Mais je courrai, à peine l'aube levée,
Je courrai vous séparer.
O Leonora !

Scène III

(entre Ferrando)

Qu'y a-t-il ?

Ferrando

Une gitane tournait
Aux alentours du camp.
Surprise par nos éclaireurs,
Elle prit la fuite. Eux, craignant
à raison
Que la malheureuse fût une
espionne,
L'ont poursuivie.

Le comte

Et rattrapée ?

Ferrando

Ils l'ont prise.

Le comte

Tu l'as vue ?

Ferrando

Non. C'est le chef de l'escorte
Qui m'a appris la nouvelle.
(un tumulte se fait proche)

Le comte

La voilà.
*(Azucena les mains liées, est traînée
par les éclaireurs)*

Les soldats

Avance, sorcière, avance !

Scène IV

Azucena

Au secours ! Laissez-moi !
Ah, fous furieux !
Quel mal ai-je fait ?

Le comte

Qu'elle approche.
Réponds-moi !
Et tremble à l'idée de mentir !

Azucena

Demande.

Le comte

Où vas-tu ?

Azucena

Je ne sais pas.

Le comte

Comment ?

Azucena

C'est l'usage d'une gitane
D'aller sans dessein
D'un pas vagabond :
Le ciel est son toit,
Le monde sa patrie.

Le comte

D'où viens-tu ?

Azucena

De Biscaye, où jusqu'à maintenant
Les monts stériles m'ont abritée.

Le comte

(De Biscaye !)

Ferrando

(Qu'ai-je entendu ?
Oh ! Quel soupçon !)

Azucena

Je vivais une pauvre existence,
Mais contente de mon état,
J'avais mon fils pour seul espoir.
L'ingrat m'a abandonnée, oubliée !
Moi, toute seule, je vais errant
À la recherche de ce fils,
De ce fils qui à mon cœur
A coûté tant de peines.
J'éprouve pour lui un amour
Comme aucune mère sur terre
n'en éprouva.

Ferrando

(Son visage !)

Le comte

Dis-moi, es-tu restée longtemps
Dans ces montagnes ?

Azucena

Longtemps, oui.

Le comte

Te rappellerais-tu un enfant,
Fils d'un comte,
Volé dans son château,
Voilà trois lustres,
Et emporté là-bas ?

Azucena

Et toi... Parle... Qui es-tu ?

Le comte

Le frère de l'enfant enlevé.

Azucena

(Ah !)

Ferrando

(*notant la terreur d'Azucena*)
(Oui !)

Le comte

N'en as-tu jamais entendu parler ?

Azucena

Moi. Non. Permits
Que je poursuive les traces de mon fils.

Ferrando

Reste, méchante femme !

Azucena

(Hélas !)

Ferrando

(*au comte*)
Tu as devant toi
Celle qui commit l'horrible forfait.

Le comte

Continue.

Ferrando

C'est elle !

Azucena

(*bas à Ferrando*)
Tais-toi.

Ferrando

C'est elle
Qui a brûlé l'enfant.

Le comte

Ah ! Perfide !

Les soldats

Elle-même !

Azucena

Il ment !

Le comte

Tu n'échapperas pas
À ton destin.

Azucena

Ah !

Le comte

Serrez plus fort ses liens !

Azucena

(désespérée)
Oh, mon Dieu, mon Dieu !

Les soldats

Crie toujours !

Azucena

Et tu ne viens pas, Manrico,
Ô mon fils ?
Ne viendras-tu pas au secours
De ta malheureuse mère ?

Le comte

La mère de Manrico !

Ferrando

Tremble !

Le comte

Ô destin ! En mon pouvoir !

Azucena

Ah, barbares, desserrez
Ces liens douloureux !
Ce cruel martyre
Est une mort prolongée !
Tremble, fils d'un père inique,
Et encore plus injuste que lui !
Il existe un Dieu pour les
malheureux,
Il existe un Dieu, il te punira !

Le comte

Ton fils, immonde gitane,
Lui, ce traître ?
Par ton supplice, je pourrai
Le frapper en plein cœur !
Une joie m'inonde
Que je ne saurais dire !
Avec moi, les cendres de mon frère
Seront totalement vengées.

Ferrando et les soldats

Infâme, tu verras bientôt
Se dresser le bûcher.
Le feu terrestre
Ne sera pas ton seul supplice.
Les flammes de l'Enfer
Seront ton éternel bûcher.
Là, ton âme devra
Souffrir et brûler !
*(au signal du comte, les soldats
emmènent Azucena. Le comte entre
dans sa tente, suivi de Ferrando)*

Scène V

À Castellor, une salle adjacente
à la chapelle.

Leonora

Quel est ce fracas d'armes
Que je viens d'entendre ?

Manrico

Le danger est grand :
Il serait vain de le dissimuler.
À l'aurore nouvelle
Nous serons assaillis.

Leonora

Ah ! Que dis-tu ?

Manrico

Mais sur nos ennemis
Nous aurons le dessus.
Nos épées, notre courage,
Valent bien leur ardeur.
(à Ruiz)
Va : durant ma courte absence,
Je te confie les opérations de guerre.
Que rien ne manque.
(Ruiz sort)

Scène VI

Leonora

De quelle sombre lumière
Resplendit notre hymen !

Manrico

Dissipe, ma bien-aimée,
Ce présage funeste.

Leonora

Le puis-je?

Manrico

Que l'amour, l'amour sublime,
En cet instant,
Parle à ton cœur.
Oui, ma bien-aimée,
quand je serai tien
Et que tu seras mienne,
J'aurai l'âme plus intrépide,
Le bras plus fort.
Pourtant, s'il est écrit
Dans ma destinée
Que je reste parmi les victimes,
Transpercé par le fer de l'ennemi,
Dans mon dernier souffle
C'est vers toi qu'ira ma pensée,
Et pour moi la mort ne paraîtra
Que l'instant de te précéder au ciel.
(on entend l'orgue dans la chapelle voisine)

Leonora et Manrico

Que le flot de ces sons mystiques
Descende pur dans nos cœurs.
Viens, le temple nous ouvre
Les joies d'un chaste amour.
(Ruiz rentre en hâte)

Ruiz

Manrico!

Manrico

Quoi?

Ruiz

La gitane... Viens...
Regarde-la, dans les fers...

Manrico

Dieu!

Ruiz

Des mains barbares
Allument déjà le bûcher.

Manrico

Ciel! Mes membres frémissent!
Un nuage couvre mes yeux.

Leonora

Tu t'rembles!

Manrico

Et je le dois!
Sache-le: je suis...

Leonora

Qui d'abord?

Manrico

... son fils!

Leonora

Ah!

Manrico

Les lâches! Ce spectacle cruel
Me fait presque mourir!
Rassemble les nôtres! Dépêche-toi,
Ruiz! Va, va!
Cours et reviens!
De ce bûcher l'horrible feu
Me brûle, me consume tout entier.
Monstres, éteignez-le, ou d'ici peu
Je l'éteindrai de votre sang!
J'étais son fils avant de t'aimer,
Ta douleur ne pourra m'arrêter...
Malheureuse mère, je cours te
sauver,
Ou au moins mourir avec toi!

Leonora

Je ne résiste plus à de si funestes
coups.
Oh, comme il vaudrait mieux
mourir!

Manrico

De ce bûcher...
(Ruiz revient avec des hommes en armes)

Ruiz et les soldats

Aux armes! Aux armes!
En voici prêts à se battre
Ou à mourir avec toi!

Manrico

Aux armes, aux armes!
(il part en hâte, suivi de Ruiz et des hommes en armes; on entend le fracas des armes et des instruments de guerre)

QUATRIÈME PARTIE: LE SUPPLICE

*Une aile du palais de l'Alafiera;
à l'angle, une tour fermée de fenêtres
closes par des barreaux. Nuit très
noire. Ruiz et Leonora avancent
enveloppés de manteaux.*

Scène I

Scène, air et Miserere

Ruiz

(à voix basse)

Nous sommes arrivés: voici la tour
Où gémissent les prisonniers d'État.
Le malheureux y a été conduit.

Leonora

Pars. Laisse-moi.
Ne crains rien pour moi.
Je pourrai peut-être le sauver.
(Ruiz s'éloigne)
Craindre pour moi? Ma défense
Est prompte et sûre.
*(ses yeux se fixent sur une bague
qui orne sa main droite)*
Enveloppée de cette nuit obscure,
Je suis près de toi
Et tu ne le sais pas!
Souffles qui gémissent autour
de moi,
Compatissez, portez-lui mes
soupirs.

Sur les ailes roses de l'amour,
Va, soupir dolent;
Du malheureux prisonnier
Conforte l'âme meurtrie.
Comme un souffle d'espoir,
Flotte dans cette pièce;
Réveille sa mémoire,
Ses rêves, ses rêves d'amour.
Mais, ah! Ne lui dis pas
imprudemment
Les peines, les peines de mon cœur!

Les moines

(de l'intérieur)

Miserere pour une âme déjà proche
Du départ dont nul ne revient.
Miserere pour elle, divine bonté,
Qu'elle ne soit pas la proie
de l'inférieur séjour.

Leonora

Cette musique, ces prières
Solennelles, funestes,
Emplissent l'air
D'une sombre terreur!
L'angoisse qui s'empare de tout
mon être
Dispute le souffle à mes lèvres,
Ses battements à mon cœur.

Manrico

(depuis la tour)

Ah, comme la mort à présent
Tarde à venir,
À celui qui la désire!
Adieu, adieu, Leonora, adieu!

Leonora

Ô ciel!
Je me sens défaillir!

Les moines

Miserere...

Leonora

Par-dessus l'horrible tour,
Ah, on dirait que la mort
S'en va planant
De ses ailes de ténèbres!
Ah! Ces portes peut-être
Ne s'ouvriront pour lui
Que lorsqu'il sera
Déjà un cadavre froid!

Manrico

Je paie de mon sang
L'amour que j'ai mis en toi.
Ne m'oublie pas,
Ne m'oublie pas,
Adieu, Leonora, adieu!

Leonora

T'oublier, t'oublier!
Je me sens défaillir!
Tu verras qu'aucun amour sur terre
Ne fut plus fort que le mien;
Il vainquit le sort dans une âpre
guerre,
Il vaincra la mort même.
Je sauverai ta vie
Au prix de la mienne,
Ou bien, unie à toi pour toujours,
Je descendrai dans la tombe!
Tu verras qu'aucun amour sur terre
...

Scène II

Scène et duo

(une porte s'ouvre. Le comte et quelques-uns des siens en sortent. Leonora est à l'écart)

Le comte

Entendu ?
Au lever du jour, la hache pour le fils,
Le bûcher pour la mère.
(les hommes entrent dans la tour)
J'abuse peut-être des pleins pouvoirs
Que le prince m'a transmis.
C'est toi qui m'y pousses,
Femme pour moi funeste !
Où peut-elle être ?
Castellor repris,
Je n'eus d'elle aucune nouvelle
Et toutes mes recherches
Furent vaines,
Toutes mes recherches !
Cruelle, où es-tu ?

Leonora

(s'avançant)
Devant toi.

Le comte

Quelle voix ! Comment ?
Toi, femme !

Leonora

Tu le vois.

Le comte

Que viens-tu faire ?

Leonora

Sa dernière heure approche
Et tu le demandes ?

Le comte

Tu pourrais oser ?

Leonora

Ah, oui ! Pour lui je demande pitié !

Le comte

Quoi ? Tu es folle !

Leonora

Pitié ! Pitié !

Le comte

Ah, moi, avoir pitié de mon rival ?

Leonora

Qu'un Dieu clément te l'inspire !

Le comte

La vengeance est mon seul Dieu !

Leonora

Pitié ! Pitié ! Je demande pitié !

Leonora

(se jette désespérément à ses pieds)
Vois, je verse à tes pieds
Un torrent de larmes amères :
Mes larmes ne suffisent-elles pas ?
Égorge-moi, bois mon sang,
Maltraite mon cadavre,
Mais épargne le Trouvère !

Le comte

Ah, du misérable je voudrais
Durcir encore le sort,
Le faire mourir cent fois
Dans d'atroces spasmes !
Plus tu l'aimes et plus redoutable
Brûle ma colère.
(le comte veut partir. Leonora s'agrippe à lui)

Leonora

Comte !

Le comte

Assez !

Leonora

De grâce !

Le comte

À aucun prix
Tu ne l'obtiendrais ! Pousse-toi !

Leonora

Il en est un, un seul,
Et je te l'offre !

Le comte

Explique-toi.
Quel prix, dis-moi ?

Leonora

Moi-même !

Le comte

Quoi ? Qu'as-tu dit ?

Leonora

Et je saurai tenir ma promesse.

Le comte

Est-ce que je rêve?

Leonora

Ouvre-moi un chemin
Dans ces murs :
Qu'il m'entende,
Qu'il s'enfuie,
Et je suis tienne.

Le comte

Jure-le.

Leonora

Je le jure à Dieu
Qui voit toute mon âme.

Le comte

Holà !
(un garde se présente. Le comte lui parle à l'oreille. Leonora absorbe le poison contenu dans sa bague)

Leonora

(Tu m'auras...
Mais froide, dépouille inanimée!)

Le comte

(revenant vers Leonora)
Il vivra.

Leonora

(à soi-même, avec joie)
Il vivra ! Seigneur, la joie
Me prive de parole,
Mais mon cœur te rend grâce
Par chacun de ses battements !
Maintenant, impavide, j'attends
ma fin,
Pleine de joie je l'attends.
Je pourrai lui dire en mourant :
« Tu es sauf grâce à moi. »

Le comte

Que chuchotes-tu ? Dis,
Dis-moi encore ces mots
Ou je prendrai pour un songe
Ce que j'ai entendu.
Toi, mienne ! Toi, mienne !
Répète-le,
Apaie mon cœur qui doute,
Car je le crois à peine
En l'entendant de ta bouche !

Leonora

Allons !

Le comte

Tu as juré ! Penses-y !

Leonora

Ma parole est sacrée !
(ils entrent dans la tour)

Scène III**Finale de la quatrième partie**

Une prison sinistre. Azucena gît sur une couverture. Manrico est assis à côté d'elle.

Manrico

Mère, tu ne dors pas ?

Azucena

J'ai invoqué plusieurs fois le
sommeil,
Mais il a quitté mes paupières !
Je prie.

Manrico

L'air froid est peut-être
Pénible à tes membres ?

Azucena

Non. Je voudrais seulement fuir
De ce tombeau pour vivants
Car je me sens suffoquer.

Manrico

Fuir !

Azucena

(se redressant)
Ne t'attriste pas.
Les cruels ne pourront pas
Me torturer.

Manrico

Comment ?

Azucena

Vois : le doigt de la mort
A déjà marqué mon front
De sa sombre empreinte.

Manrico

Hélas !

Azucena

(parlant)
Ils trouveront un cadavre
Muet, froid.
Un squelette même !

Manrico

Arrête!

Azucena

Tu n'entends pas?

Des gens s'approchent...

Ce sont les bourreaux.

Ils veulent me traîner au bûcher!

Défends ta mère!

Manrico

Personne, rassure-toi,

Personne ne vient!

Azucena

(sans prendre garde à Manrico)

Le bûcher, le bûcher!

Mot atroce!

Manrico

Ô mère! Ô mère!

Azucena

Un jour, une foule féroce

Conduisit ton aïeule au bûcher.

Vois la terrible flamme!

Elle l'encercle déjà!

Déjà sa chevelure enflammée

Lance au ciel des flammèches!

Regarde ses yeux

Exorbités!

Ah! Qui m'arrachera

À un spectacle si atroce?

*(elle tombe en convulsions
dans les bras de Manrico)*

Manrico

Si tu m'aimes encore,

Si la voix d'un fils

A quelque pouvoir sur le cœur

d'une mère,

Cherche aux terreurs de ton âme

Le calme et le repos

dans l'oubli du sommeil.

Azucena

Oui, la fatigue m'opprime,

Mon fils...

Pour le repos, je ferme les yeux,

Mais si tu vois du bûcher l'horrible

flamme,

Réveille-moi alors.

Manrico

Repose-toi, mère. Dieu t'accorde

Dans ton sommeil de moins tristes
images.

Azucena

Nous retournerons dans nos
montagnes

Y goûter la paix d'autrefois!

Tu chanteras sur ton luth,

Je dormirai d'un sommeil paisible.

Manrico

Repose-toi, mère; moi, penché
sur toi

Et silencieux, je tournerai mon
esprit vers le ciel.

Dernière scène

Scène et trio

La porte s'ouvre. Leonora entre.

Manrico

Quoi! Je ne me trompe pas!

Cette faible lueur?

Leonora

C'est moi, Manrico, mon Manrico!

Manrico

Ma Leonora!

Tu m'accordes, divine bonté,

Une si grande joie

Avant que je meure?

Leonora

Tu ne mourras pas.

Je viens te sauver.

Manrico

Comment? Me sauver?

C'est vrai?

Leonora

Adieu.

Décide-toi!

Dépêche-toi! Pars!

Manrico

Tu ne viens pas?

Leonora

Je dois rester.

Manrico

Rester!

Leonora

Allons, fuis!

Manrico

Non!

Leonora

Malheur à toi si tu tardes!

Manrico

Non!

Leonora

C'est ta vie!

Manrico

Je la méprise!

Leonora

Pars! Pars!

Manrico

Non!

Leonora

C'est ta vie!

Manrico

Je la méprise!

Mais... Regarde-moi, femme,

Dans les yeux!

De qui la tiens-tu?

Et à quel prix?

Tu ne veux pas parler?

Terrible évidence!

De mon rival!

Je comprends! Je comprends!

L'infâme a vendu l'amour...

Leonora

Comme tu es injuste!

Manrico

Vendu un cœur qu'elle avait juré

mien!

Leonora

Oh, comme la colère t'aveugle!

Oh, comme tu es injuste, cruel,

Avec moi! Accepte! Fuis!

Ou tu es perdu!

Même le ciel ne peut te sauver!

Manrico

L'infâme a vendu l'amour

...

Leonora

Oh, comme la colère t'aveugle!

...

Azucena

Nous retournerons

dans nos montagnes

...

(Leonora tombe aux pieds

de Manrico)

Manrico

Écarte-toi!

Leonora

Ne me repousse pas!

Vois: la nguissante,

Oppressée, je défaille.

Manrico

Va! Je te hais!

Je te maudis!

Leonora

Ah! Cesse! Cesse!

Pas de malédictions,

C'est l'heure d'adresser une prière

À Dieu pour moi!

Manrico

Un frisson parcourt mon corps!

Leonora

Manrico!

Manrico

(courant la relever)

Femme! Explique-moi... raconte!

Leonora

La mort est en moi.

Manrico

La mort!

Leonora

Ah! La force du poison

Fut plus rapide

Que je pensais.

Manrico

Horreur!

Leonora

(portant la main à sa poitrine)

Touche! Ma main est glacée!

Mais ici, un feu

Terrible brûle!

Manrico

Ciel! Qu'as-tu fait?

Leonora

Plutôt que vivre femme d'un autre,
J'ai voulu mourir tienne!

Manrico

Fou! Et moi
Qui osais maudire cet ange!

Leonora

Je n'en puis plus.

Manrico

Malheureuse!
(le comte entre et s'arrête sur le seuil)

Le comte

Ah!

Leonora

Père du ciel,
Maintenant, j'implore ta grâce!

Le comte

(Elle a voulu me tromper
et mourir pour lui!)

Leonora

Plutôt que vivre femme d'un autre,
J'ai voulu mourir tienne!

Manrico

Fou! Et moi
Qui osais maudire cet ange!

Leonora

Manrico, adieu! Je meurs!
(elle expire)

Manrico

Leonora!
Ah! La malheureuse!

Le comte

(indiquant Manrico aux soldats)
Qu'on le conduise au supplice.

Manrico

(partant avec les gardes)
Mère! Ah! Mère! Adieu!

Azucena

(se réveillant)
Manrico!
Où est mon fils?

Le comte

Il part mourir.

Azucena

Arrête! Écoute-moi!

Le comte

(la traînant à la fenêtre)
Tu vois?

Azucena

Ciel!

Le comte

Il est mort.

Azucena

C'était ton frère!

Le comte

Lui! Horreur!

Azucena

Mère, tu es vengée!
(elle tombe au pied de la fenêtre)

Le comte

(horrifié)
Et moi, je vis encore!

Fin

Traduction R.V.
pour l'Opéra de Lausanne

BIOGRAPHIES



ROBERTO RIZZI BRIGNOLI

DIRECTION MUSICALE

Roberto Rizzi Brignoli est diplômé du Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan où il étudie la composition et la direction d'orchestre. Grâce au chef d'orchestre Gianandrea Gavazzeni, il entame une longue collaboration avec La Scala, puis occupe, au sein de la direction artistique, le poste de responsable des services musicaux de 1999 à 2002. Cette expérience est fondamentale pour sa carrière artistique, en particulier sa rencontre avec Riccardo Muti, dont il fut l'assistant dans de nombreuses productions lyriques et symphoniques. Sa direction de *Lucrezia Borgia* de Donizetti à La Scala a été l'événement majeur qui le fit connaître tant au niveau national qu'international. Depuis, il a dirigé de nombreuses productions lyriques et collaboré avec les principaux théâtres : Opéra de Rome, Teatro Verdi de Trieste, Festival Rossini de Pesaro, Festival Sferisterio de Macerata, Teatro Comunale de Florence, Teatro Verdi de Busseto, Opéra de Francfort, Opéra de Bilbao, La Fenice, Deutsche Oper Berlin, Teatro Real à Madrid, Teatro Carlo Felice de Gênes, Bolshoï de Moscou, Théâtre du Capitole de Toulouse, Opéra d'Avignon, Teatro Municipal de Santiago du Chili – où il occupe d'ailleurs le poste de chef invité principal. Il a également dirigé aux États-Unis, au Japon et en Corée. À La Scala, il a dirigé les productions de *Lucrezia Borgia*, *Adriana Lecouvreur*, *L'elisir d'amor*, *Otello*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *La fille du régiment* et *I due Foscari*. En 2007, il a dirigé *Lucia di Lammermoor* à Oviedo, en 2008 *L'elisir d'amor* à Avignon, *Rigoletto* à Lille, *Madama Butterfly* à Florence, *La Favorita* et *Il barbiere di Siviglia* à Santiago, *Don Carlos* à Genève. Outre le répertoire lyrique, Roberto Rizzi Brignoli dirige de nombreux concerts symphoniques avec l'Orchestre des Arènes de Vérone, l'Orchestre Symphonique de l'Opéra de Rome, les Pomeriggi Musicali de Milan, I Cameristi de La Scala, l'Orchestre Toscanini de Parme, l'Orchestre de la Radio Amsterdam, etc. Au disque, il a enregistré des œuvres pour Sony ainsi que pour la Rai. à l'Opéra de Lausanne, il a ouvert la saison 2007-2008 en dirigeant *Lucia di Lammermoor*. En projet : *La Favorita* à Séville, *Cendrillon* à Avignon et à Dresde, *Rigoletto* à Dijon. Il fera ses débuts au Metropolitan de New York avec *La bohème*.



CHARLES ROUBAUD

MISE EN SCÈNE

Charles Roubaud étudie les arts graphiques et se spécialise dans le dessin publicitaire avant d'être attiré par les métiers du spectacle. En 1986, il réalise à l'Opéra de Marseille sa première mise en scène, *Don Quichotte*, une production qui sera présentée dans de nombreux théâtres français ainsi qu'à Liège et San Francisco. Suivent les réalisations à Marseille de *La Cenerentola* et *Don Juan de Manara* d'Henri Tomasi, puis *Dialogues des Carmélites*. Les saisons suivantes, il met en scène *Pelléas et Mélisande* et *Manon* à l'Opéra de Bordeaux, inaugure à Marseille le Festival des Nuits d'été avec *Lucia di Lammermoor* et signe une nouvelle production d'*I puritani* à l'Opéra d'Avignon, au Kennedy Center de Washington et au Théâtre de la Maestranza de Séville. Il signe ensuite *Katia Kabanova*, *Die Frau ohne Schatten* – qui obtient le prix du meilleur spectacle 1993 par le Syndicat de la critique musicale et dramatique – *Don Giovanni* au Festival d'automne de Semur-en-Auxois, *Salome* et *Die Entführung aus dem Serail* à Marseille, *Aida* aux Chorégies d'Orange, *Der Ring des Nibelungen*, *Prince Igor* et *Bérénice* à Marseille. Les Chorégies d'Orange l'invitent à nouveau pour *Turandot* (1997), *Norma* (1999), et *Don Carlo* (2001). Ces dernières années, citons encore *Rigoletto* à Vérone, *Nabucco* au Forum Grimaldi à Monaco, *Ariadne auf Naxos*, *Elektra* et *Il trovatore* à Marseille, *Turandot*, *La Traviata*, *Samson et Dalila* et *Ariadne auf Naxos* au Théâtre Mariinski, *Lakmé* à Spoleto, *Nabucco* au Teatro Regio et à la Palafenice de Venise, *Nabucco* aux Chorégies d'Orange, *Elektra* à Nantes, *Il trovatore* à Toulon, *Turandot* au Megaro Mousikis de Thessalonique. En 2006-2007, il a signé *Aida* et *Il trovatore* à Orange, *Die Walküre* à Marseille et, l'année suivante, *Carmen* à l'Opéra de Ljubljana, *La Cenerentola* au Festival de Spoleto et *Aida* à l'Opéra de Marseille. Récemment, Charles Roubaud a présenté *Carmen* à Ljubljana, puis *La Cenerentola* au Festival de Spoleto et *Nabucco* au Stade de France. La saison dernière, il a réalisé *Aida* et *Die lustige Witwe* à Marseille, *I puritani* à Toulon, *La Cenerentola* à Vichy, *Turandot* et *La Traviata* au Kirov de Saint-Petersbourg. En projet : *Cendrillon* à Avignon, et *Norma* à Massy.



JEAN-NOËL LAVESVRE

DÉCORS

Peintre et sculpteur, Jean-Noël Lavesvre commence sa carrière de scénographe et de créateur de costumes en 1984 à l'Opéra de Marseille avec *La Traviata*. Toujours à Marseille, il collabore avec le metteur en scène Jacques Karpo pour les productions de *Tannhäuser*, *Die Walküre* et *Mefistofele*. Avec Charles Roubaud, il a réalisé les scénographies de *Don Quichotte*, *Prince Igor* de Borodine, *Ariadne auf Naxos* au Théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg et au Festival de Spoleto aux États-Unis, ainsi qu'*Il trovatore* en 2007. Ces dernières années, il a créé les décors de *Manon* de Massenet et *Lakmé* à l'Opéra-Comique à Paris, *Le rossignol* de Stravinski et *Mozart* de Sacha Guitry au Grand-Théâtre de Metz, *Le roi d'Ys* de Lalo au Festival de Carpentras, *Tannhäuser* et *Il trovatore* aux Chorégies d'Orange, *Don Giovanni* au Festival de Semur-en-Auxois. Lors de l'inauguration du nouvel Opéra de Shanghai, il a réalisé la scénographie de *Faust*, dans la mise en scène de Pierre Médecin en 1998. Jean-Noël Lavesvre a également participé à deux expositions consacrées à Maria Callas : en 1982 à l'Opéra de Paris et en 1987 à la Mairie de Neuilly.



KATIA DUFLOT

COSTUMES

En 1986, Katia Dufлот crée les costumes de *Macbeth* à l'Opéra de Marseille, aux côtés de Jacques Karpo. C'est la première fois que cette Parisienne, très attachée à Marseille, signe une création. Pour l'opéra de sa ville d'adoption, elle imagine les costumes d'œuvres aussi diverses que *Les Troyens*, *Dialogues des Carmélites*, *Pelléas et Mélisande*, *Don Juan de Mañara* d'Henri Tomasi, *I puritani*, *Katia Kabanova* de Janáček, *Die Frau ohne Schatten*, *L'incoronazione di Poppea*, *Salome*, *I Capuleti ed i Montecchi* et, plus récemment, *Der Ring des Nibelungen*, *Ernani*, *La vida breve*, *Bérénice* de Haendel, *Madama Butterfly* et *Ariadne auf Naxos*. Elle a également signé les costumes de nombreuses productions aux Arènes de Vérone, au Forum Grimaldi de Monaco ainsi qu'au Théâtre Mariinski. En 2003 et 2004, elle a conçu les costumes d'*Elektra* à Marseille, *Lakmé* et *Ariadne auf Naxos* au Festival de Spoleto, *Nabucco* au Teatro Regio de Parme et à La Fenice, ainsi qu'une nouvelle production d'*Il trovatore* à Marseille. En 2005, elle a travaillé sur *La veuve joyeuse* à Marseille et Bordeaux, *Le nègre des Lumières* de Joseph Boulogne Chevalier de Saint-Georges, une création de l'Opéra-Théâtre d'Avignon et des Pays de Vaucluse, *Rigoletto* à l'Opéra de Lausanne et *Sampiero Corso* d'Henri Tomasi, drame lyrique en langue corse à Marseille. En 2006-2007, Katia Dufлот a créé les costumes de *Lucia di Lammermoor*, *Die Entführung aus dem Serail* et *Die Walküre* à Marseille, *Nabucco* au St. Jakob-Park de Bâle, à la Color Line Arena de Hambourg et au Stade de France. Katia Dufлот est régulièrement invitée aux Chorégies d'Orange: *Aida* en 1995 et en 2006, *Turandot* en 1997, *Norma* en 1999, *Don Carlo* en 2001, *Nabucco* en 2004, *Il trovatore* en 2007, *Carmen* en 2008. L'an dernier, elle a réalisé également les costumes de *Carmen* à Ljubljana, *La Cenerentola* à Spoleto, deux nouvelles productions de *Manon* à Nice et Marseille et, récemment, *Il pirata* de Bellini à Marseille.



MARC DELAMÉZIÈRE

LUMIÈRES

Marc Delamézière, éclairagiste indépendant, travaille en Allemagne, Estonie, Chine, France, Grèce, Italie, Russie, Suisse, etc. Au théâtre, il accompagne des metteurs en scène tels que Jean-Marie Patte (Festival d'Avignon, Théâtre de la Colline, Théâtre Hebbel à Berlin) et Armand Gatti pour ses spectacles de 72 heures à Marseille, Sarcelles et Strasbourg. Pour le Centre Pompidou à Paris, il conçoit les éclairages des expositions Roland Barthes et Samuel Beckett. À l'opéra, il éclaire de nombreuses productions: *Boris Godounov* à l'Opéra de Lyon, *Tosca* à l'Opéra de Nancy, *Il barbiere di Siviglia* à l'Opéra de Vichy, *Le nozze di Figaro* et *Così fan tutte* à Avignon, *Der fliegende Holländer* à l'Opéra de Rouen, *Madama Butterfly* au Théâtre de Caen, *Turandot* à l'Opéra de Marseille, *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra de Rennes, *Riders to the sea* de Ralph Vaughan Williams à la Maison de la musique de Nanterre, *Giovanna d'Arco* au Grand-Théâtre de Reims, *Les amours de Bastien et Bastienne* à la Cité de la musique, *Idomeneo* à l'Opéra de Nantes, *Manon* à Nice, *Li Zite n'galera* de Leonardo Vinci à Ferrara et Bari, *Rodelinda* pour le Festival de Halle, *Carmen* à Shanghai, *Pia de Tolomei* de Donizetti à La Fenice, etc. Dernièrement, il a participé à *Ecrire-Roma* de Marguerite Duras pour l'Odéon Théâtre de l'Europe et *Falstaff* d'après William Shakespeare pour le Théâtre National de Chaillot, *The play about the baby* d'Edward Albee pour le Théâtre Ambros d'Athènes et le Théâtre National de Thessalonique, *Il trovatore* à l'Opéra de Tartu (Estonie), *Gorki l'exilé* de Capri au Théâtre Cosmos de Moscou, *Die Walküre* à Marseille et *Carmen* aux Chorégies d'Orange. En 2008, il a éclairé *Le pays* de Guy Ropartz pour l'Opéra de Tours, une production qui a reçu le prix Claude Rostand. À l'Opéra de Lausanne, il a déjà réalisé les lumières de *Pénélope*, *Véronique* et *Adriana Lecouvreur*. En projet: *La Cenerentola* pour l'Opéra d'Avignon, *Tosca* et *La clemenza di Tito* à Tours, *Pelléas et Mélisande* pour Nancy et Rouen, *Carmen* au Festival de Baalbeck (Liban), *Manon* et *Norma* à Massy.



VÉRONIQUE CARROT

CHEF DE CHŒUR

Née en France, Véronique Carrot vit en Suisse depuis 1975. Elle a étudié le clavecin auprès de Christiane Jaccottet à Genève et de Scott Ross à Québec. Elle assure des continuos d'opéras sur différentes scènes européennes et avec de nombreux orchestres. Elle a étudié la direction de chœurs au Conservatoire de Genève avec Michel Corboz, mais c'est en se retrouvant par un heureux hasard propulsée devant les musiciens de l'Orchestre de Chambre de Lausanne et les chanteurs du CCL en 1978 que Véronique Carrot est devenue chef de chœur. Elle tient, depuis lors, à explorer tous les genres et toutes les formes du chant choral, affectionnant aussi bien le travail polyphonique du répertoire a cappella – *Messe pour double chœur* de Frank Martin, madrigaux, *Motets* de Jean-Sébastien Bach – ou avec piano (*Zigeunerlieder* et autres pièces de Brahms – que les exigences du répertoire choral avec orchestre. C'est ainsi qu'elle a dirigé le *Magnificat* de Bach, *Acis et Galatée* de Haendel, la *Theresienmesse* de Haydn (avec l'Orchestre de la Suisse Romande), la *Messe en do mineur* de Mozart (avec l'Orchestre de Chambre de Lausanne), mais aussi les *Requiem* de Mozart, de Duruflé, de Fauré et de Brahms, ou encore le *Roi David* de Honegger. à l'Opéra de Lausanne, dont elle dirige le chœur, elle a conduit des représentations de *Così fan tutte*, *Orfeo* et *La sonnambula*.



VLADIMIR STOYANOV

LUNA

Vladimir Stoyanov est né à Pernik en Bulgarie. Il étudie le chant à l'Académie de musique de Sofia et se spécialise à l'Académie bulgare des arts et de la culture de Rome, sous la direction de Nicola Ghiuselev. Il commence sa carrière lyrique en tant que membre de la Compagnie de l'Opéra de Plovdiv en Bulgarie, lors des saisons 1996-1998. En 1996, Vladimir Stoyanov fait ses débuts à Sofia en interprétant Marchese di Posa dans *Don Carlo* et inaugure une carrière internationale deux ans plus tard avec *Macbeth* au Teatro San Carlo de Naples. Ces dernières années, il a fait ses débuts à La Scala avec *La forza del destino* et s'est produit dans *I vespri siciliani* à Busseto et à Ravenne, sous la direction de Pierluigi Pizzi. Il s'est produit aussi dans *La Traviata* au Théâtre Regio de Parme, *Le roi de Lahore* pour l'inauguration du nouveau théâtre La Fenice, *Tsarskaya Nevesta* de Rimski-Korsakov au Zürich Opernhaus, *Attila* au Teatro San Carlo et *The Consul* de Menotti au Teatro Regio de Turin. Lors des saisons 2007, 2008 et 2009, Vladimir Stoyanov a chanté dans *Il trovatore* et *Eugène Onéguine* à Santiago, *La Traviata* à Venise et à Vienne, *Don Carlo*, *Le Cid* et *Boris Godounov* à Zürich, *La Traviata* à La Scala et à la Staatsoper de Berlin, *La dame de pique* et *Lucia di Lammermoor* au Metropolitan de New York et *Macbeth* à la Staatsoper de Berlin. Récemment, il était Giorgio Germont dans *La Traviata* à la Fenice. En projet: *La Favorita* à Séville, *La Traviata* à la Staatsoper de Munich, *Don Carlos* à Bilbao. Il fera ses débuts au Gran Teatre del Liceu à Barcelone dans *La forza del destino* et, en 2013, dans *La battaglia di Legnano*.



SERENA FARNOCCHIA

LEONORA

Serena Farnocchia étudie le chant avec Gianpiero Mastromei. Elle remporte en 1995 le Concours Premio Lauri-Volpi à Rome, puis est primée au concours Luciano Pavarotti, grâce auquel elle est invitée à chanter le rôle-titre de *Lucia di Lammermoor* à Philadelphie aux côtés de Luciano Pavarotti. En 1997, elle est engagée par Riccardo Muti à l'Opera Studio de La Scala de Milan. Par la suite, elle chante dans *Tannhäuser* au Teatro San Carlo de Naples, Dhia dans *Iris* de Mascagni à Pise, Lucca, Mantova et Livorne, puis remporte le concours Giuseppe di Stefano en Sicile. En 1999, elle est à La Scala dans *Die Frau ohne Schatten*, dirigé par Giuseppe Sinopoli, *Armida* dirigée par Riccardo Muti et dans le rôle-titre de *Nina* de Paisiello. En 2000, elle interprète Mimi à Rome et à La Scala, *Shéhérazade* de Ravel au Musikverein de Vienne et la *IX^e Symphonie* de Beethoven à Tokyo. L'année suivante, elle fait ses débuts à La Fenice avec *Simon Boccanegra*, qu'elle chante également en tournée au Japon et dans une nouvelle production à Saint-Gall. Parmi les productions auxquelles elle a collaboré, citons: *Simon Boccanegra* à Trieste et à Séville, *Luisa Miller* à Côme, Piacenza et Pavie, Alice Ford dans *Falstaff* à l'Opéra de Lausanne et sous la direction de Zubin Mehta au Maggio Musicale Fiorentino, Liù dans *Turandot* à Torre del Lago, Toronto, Helsinki et Sante Fe, Elaisa dans *Il giuramento* de Mercadante au Wexford Festival, Adalgisa dans *Norma* à Bâle et à Helsinki, Donna Anna à Stuttgart et au Teatro Regio de Turin, *La fiancée vendue* au Teatro Comunale de Bologne, Desdemona dans *Otello* au Grand Théâtre de Genève, Fiordiligi à Helsinki, Genève et à la Bayerische Staatsoper à Munich, *Simon Boccanegra* à Séville, Medora dans *Il corsaro* à Gênes, Micaëla à Savonlinna, Liù et Mimi au Lyric Opera de Chicago, Alice Ford dans *Falstaff* au New National Theatre de Tokyo et à Cagliari. Récemment, elle a chanté la comtesse des *Nozze di Figaro* à La Scala, *Luisa Miller* à Munich, *Die lustige Witwe* à Salerno, *Carmen* à Tel Aviv, Desdemona à Dresde, Donna Anna à Tokyo. En projet: *Le nozze di Figaro* à Dresde, Donna Elvira au Grand Théâtre de Genève et à San Francisco, Elisabetta dans *Don Carlo* au Vlaamse Opera Antwerp, *Maria Stuarda* à Toronto, *Luisa Miller* à Munich.



MZIA NIORADZE

AZUCENA

Géorgienne, Mzia Nioradze étudie au Conservatoire de Tbilisi puis se perfectionne à l'Académie de musique d'Osimo en Italie. La saison 1991-1992, elle rejoint la troupe de l'Opéra de Paliashvili en Géorgie, où elle se produit dans les rôles d'Eboli (*Don Carlo*), Azucena (*Il trovatore*), Maddalena (*Rigoletto*) et Nano (*Daisi* de Paliashvili). à l'Opéra de Batumi, elle chante dans *Abessalom i Eteri* de Sacharij Petrowitsch Paliashvili. Mzia Nioradze est finaliste aux concours Elena Obratzsova et Rimski-Korsakov à Saint-Pétersbourg, et Bevedere Hans Gabor à Vienne. Depuis 1996, elle est régulièrement invitée à chanter au Théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg. Elle y a d'ailleurs fait ses débuts avec le rôle-titre de *Carmen*, puis y a interprété de nombreux rôles du répertoire russe et verdien. Ces dernières années, elle a chanté dans la nouvelle production de *Guerre et Paix* de Prokofiev sous la direction de Gary Bertini à l'Opéra Bastille et au Metropolitan de New York, Konchakova dans *Prince Igor* de Borodine au Grand Opera de Houston, Eboli à Essen, Paransema dans *Arshak II* (un opéra arménien) à San Francisco, Jejibaba dans *Rusalka* à Lyon, Maddalena dans *Rigoletto*, Carmen à San Francisco, Marina dans *Boris Godounov* à Lyon et à New York, Dalila dans *Samson et Dalila* à Saint-Pétersbourg sous la direction de Valery Gergiev, Azucena dans *Il trovatore* à Marseille, Bologne et Santiago du Chili, Amneris dans *Aida* à Tbilisi et Nice, Ulrica d'*Un ballo in maschera* au Mariinski et au Bolshoï, Federica dans *Luisa Miller* à Dallas, Laura dans *La Gioconda* et Azucena à Santiago du Chili. au Metropolitan de New York, elle a interprété Ulrica, Azucena et la comtesse dans *La dame de Pique*. Elle vient de chanter *Eugène Onéguine* avec le National Symphony Orchestra. En projet: Azucena à Gênes, *Suor Angelica* à Miami et *Norma* à Massy.



GIUSEPPE GIPALI

MANRICO

Né en Albanie, Giuseppe Gipali fait ses études musicales au Conservatoire de Tirana, puis perfectionne sa technique vocale en Italie avec Aldo Bottion. Il remporte le deuxième prix au Concours Operalia Placido Domingo en 2003, puis fait ses débuts dans *Il trovatore* au Festival de Ravenne. Depuis, il s'est produit notamment dans: *Un ballo in maschera* sous la direction de Sir Charles Mackerras au Covent Garden de Londres, *Medea* au Théâtre du Châtelet sous la direction d'Evelino Pidò, *Rigoletto* à Munich sous la direction de Riccardo Muti ainsi qu'à La Scala avec Riccardo Chailly, *Simon Boccanegra* à Gênes, dirigé par Nicola Luisotti, *I masnadieri*, *Macbeth* et *Rigoletto* à Bologne sous la conduite de Daniele Gatti, avec lequel il chante également dans *Il trovatore* et *Macbeth* au Festival de Ravenne. On l'entend encore dans *Tosca* et *Un ballo in maschera* à Marseille, *La rondine* à Toulouse, *Il trovatore* à Toulon, *Un ballo in maschera* et *Luisa Miller* à Palerme, *Don Carlo* à Rome, *Attila* à Las Palmas et au San Carlo de Naples. Il participe à des concerts à La Scala sous la direction de Riccardo Muti et à Venise sous la direction de Georges Prêtre. Cette année 2009, il était Riccardo (*Un ballo in maschera*) à Oviedo, Gualtiero (*Il pirata*) à Marseille ainsi que le duc de Mantoue (*Rigoletto*) à San Diego. En projet: *Il trovatore* au Liceu de Barcelone, *Simon Boccanegra* à Oviedo, *Attila* à Marseille et *Rigoletto* à Vienne.



RICCARDO ZANELLATO

FERRANDO

Riccardo Zanellato étudie le chant avec Arrigo Pola et Bonaldo Giaiotti, ainsi que la guitare au Conservatoire d'Adria, où il obtient un diplôme en 1995. Il remporte les concours Iris Adami Corradetti et A. Belli à Spoleto, puis fait ses débuts dans *Faust* de Gounod. Il est également lauréat du 1^{er} prix au Concours Operalia à Tokyo en 1996. Dès lors, il entame une importante carrière sur les scènes italiennes. Il fait ses débuts à la Staatsoper de Berlin en 2003 avec *Macbeth*, en 2005 à l'Opéra Bastille avec *Otello* de Verdi et en 2006 avec *Rigoletto* (Sparafucile) à La Scala de Milan. Parmi ses nombreux engagements, citons : *Dom Sebastien* de Donizetti au Teatro Comunale de Bologne, *Maria Stuarda* au Festival de Bergame, *Anna Bolena* à l'Opéra d'Helsinki, *Attila* et *La battaglia di Legnano* de Verdi au Teatro Regio de Parme, *Simon Boccanegra* au Teatro Bellini de Catane, *Norma* au Teatro Regio de Turin et au Teatro Massimo de Palerme, *Aida* au Carlo Felice de Gênes, *Il trovatore* aux Arènes de Vérone et au Teatro Lirico de Cagliari, *Tancredi* de Rossini au Teatro Verdi de Trieste, *Lucia di Lammermoor* à Macerata, *Le roi de Lahore* de Massenet, *La Juive* de Halévy et *La vedova scaltra* de Wolf-Ferrari à La Fenice, *Nabucco* au Teatro Comunale de Bologne et au Festival de Savonlinna. Il chante lors du Gala Verdi aux côtés de Plácido Domingo, José Carreras, Ruggero Raimondi et Leo Nucci, sous la direction de Zubin Mehta à Parme en 2001 et participe aux tournées au Japon de *Norma* avec le Teatro Bellini et d'*Anna Bolena* avec le Teatro Donizetti de Bergame. Plus récemment, il s'est produit dans *Rigoletto* (Sparafucile) à Turin, *Le nozze di Figaro* au Palais des Arts de Valence, *Luisa Miller* (Walter) au Liceu de Barcelone, *Aida* (Ramfis) aux Arènes de Vérone et à Cagliari, *La sonnambula* (Rodolfo) à Cagliari et à Montréal, *Iphigénie en Tauride* (Thoas) à Valence, *Iphigénie en Aulide* (Calchas) à Rome, *I puritani* (Sir Giorgio) au Nederlandse Opera à Amsterdam et *Nabucco* à Wiesbaden. En projet : *Rigoletto* (Sparafucile) à l'Opéra Royal de Wallonie et en tournée en France, *La bohème* (Colline) au Liceu. À l'Opéra de Lausanne, il incarnera également Elmiro dans l'*Otello* de Rossini en février 2010.



EVE-MAUD HUBEAUX

INEZ

Née à Genève, Eve-Maud Hubeaux prend très jeune contact avec le monde musical à l'Institut de musique Jaques Dalcroze. Elle entreprend ensuite des études de piano avec Daniel Spiegelberg, puis avec Georgy Popov au Conservatoire de Lausanne, jusqu'à l'obtention en 2006 de son diplôme de fin d'études. Séduite par le monde lyrique, elle entame en septembre 2001 des études de chant au Conservatoire de Lausanne avec Hiroko Kawamichi, et suit l'Atelier Scénique de Christophe Balissat. Son travail est récompensé par les Prix Jacquart en 2004, de Crousaz en 2006. En 2007, elle obtient son Certificat de chant avec félicitations et remporte deux premiers prix au Concours Suisse de Musique pour la Jeunesse. Depuis 2006, elle chante régulièrement sous la direction de Christophe Gesseney et de Jean-Christophe Aubert. En 2007-2008, elle est engagée par l'Opéra de Lausanne en tant qu'artiste de chœur et doublure soliste de Mercédès dans *Carmen* de Bizet, lors de la tournée au Japon en octobre 2008. Titulaire d'un Bachelor en Droit suisse de l'Université de Lausanne et d'une Maîtrise Universitaire en Droit Privé, Eve-Maud Hubeaux vient d'obtenir, en juin dernier, un Master de Droit, Recherche, Contrats et Responsabilités à l'Université de Savoie-Chambéry. Elle poursuit désormais son cursus juridique par une thèse d'État sur le risque de développement. Par ailleurs, elle est membre de la Fondation Suisse d'Études depuis 2005. En février 2009, le jury du concours Schlossoper Haldenstein lui a attribué un prix spécial pour sa performance exceptionnelle. Dès cette saison, elle est membre de l'Opéra Studio de l'Opéra du Rhin à Strasbourg. Elle y chantera les rôles de la mère dans *Aladin et la lampe merveilleuse* de Nino Rota, Driade dans *Ariadne auf Naxos* et Fidalma dans *Il matrimonio segreto* de Cimarosa. Également en projet: un concert avec le ténor Peter Galliard (Hamburgische Staatsoper) sous la direction de Marcus Bosch.



BENJAMIN BERNHEIM

RUIZ

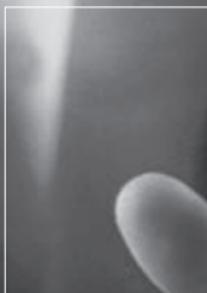
Benjamin Bernheim, né à Paris, étudie le violon et le piano. Il obtient un Diplôme d'études de commerce à Genève en 2002 et travaille le chant avec Gian Koral à Paris. En 2003, il entre dans la classe professionnelle de Gary Magby au Conservatoire de Lausanne. Lors de ses études, il participe à plusieurs «master-classes», notamment avec Jaume Aragall, Dale Duesing ainsi qu'avec Carlo Bergonzi. Il prend part à plusieurs productions du Conservatoire de Lausanne, dont *Dialogues des Carmélites* et *Transformations* de Conrad Susa. En 2007, il chante la *Messa di Gloria* de Puccini et la *Messe en Ut Majeur* de Beethoven au Victoria Hall de Genève. La saison 2008-2009, il rejoint la troupe de l'Opera Studio de Zürich. La saison dernière, il a interprété Lysandre dans *A midsummer night's dream* de Britten au Théâtre du Jorat à Mézières, dans la mise en scène d'Elsa Rooke, et a repris le rôle de l'amant dans *Amelia al ballo* de Menotti, une production de l'Opéra de Lausanne en tournée à l'Opéra de Vichy. À l'Opéra de Lausanne, il a chanté les rôles de Gastone dans *La Traviata* en novembre 2008 et du meunier dans *Le chat botté* de Xavier Montsalvatge, en mars dernier. Récemment, il a interprété le rôle de Malcolm dans *Macbeth* de Verdi au Nationaltheater de Mannheim. En projet: Schmidt dans *Werther* de Massenet en version concert, le rôle d'Edmondo dans *Manon Lescaut* de Puccini à l'Opéra de Lyon, sous la direction de Kazushi Ono et Malcolm de *Macbeth* au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles. Benjamin Bernheim sera membre de la troupe de l'Opernhaus de Zürich pour les saisons 2010-2011 et 2011-2012.

Un lien de solidarité!



La Loterie Romande œuvre pour le bien commun. Elle redistribue l'intégralité de ses bénéfices en faveur de projets et d'institutions d'utilité publique sur tout le territoire romand. Un soutien essentiel dont bénéficie notamment le monde de la culture.

Interprétation exigeante,
performance inspirante



Il y a un monde entre une performance ordinaire et celle empreinte de passion et d'engagement. Rien de tel qu'une représentation de l'Opéra de Lausanne pour s'en convaincre. Cette distinction s'observe aussi dans le monde des affaires. Outre le fait que nous soyons le plus grand cabinet d'audit et de conseils en Europe, nous offrons des solutions créatives afin de satisfaire les exigences de nos clients.

www.kpmg.ch

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LAUSANNE

Directeur artistique Christian Zacharias

Administrateur Patrick Peikert

Violons I François Sochard, premier violon solo
Julie Lafontaine, deuxième solo des premiers violons
Delia Bugarin, Irène Carneiro, Stéphanie Décaillet,
Edouard Jaccottet, Piotr Kajdasz, Janet Loerkens, Paul Urstein

Violons II Alexander Grytsayenko, premier solo des seconds violons
Isabel Demenga, deuxième solo des seconds violons
Jernej Arnic, Gabor Barta, Stéphanie Joseph, Alexandre Orban,
Catherine Suter

Altos Eli Karanfilova, premier solo
Nicolas Pache, deuxième solo
Caio Carneiro, Johannes Rose, Michael Wolf

Violoncelles Joël Marosi, premier solo
Catherine Marie Radulescu, deuxième solo
Philippe Schiltknecht, Daniel Suter, Christian Volet

Contrebasses Marc-Antoine Bonanomi, premier solo
Sebastian Schick, deuxième solo
Daniel Spörri

Flûtes Jean-Luc Sperissen, solo
Anne Moreau, deuxième solo

Hautbois Beat Anderwert, solo
Markus Haeberling, deuxième solo

Clarinettes Julien Chabod, solo
Curzio Petraglio, deuxième solo

Bassons Dagmar Eise, solo
François Dinkel, deuxième solo

Cors Ivan Ortiz Motos, solo
Andrea Zardini, deuxième solo
Jacques Van de Walle, Vincent Canu

Trompettes Marc-Olivier Broillet, solo
Nicolas Bernard, deuxième solo

Trombones Jean-Sébastien Scotton, Vincent Harnois,
Frédéric Théodoloz

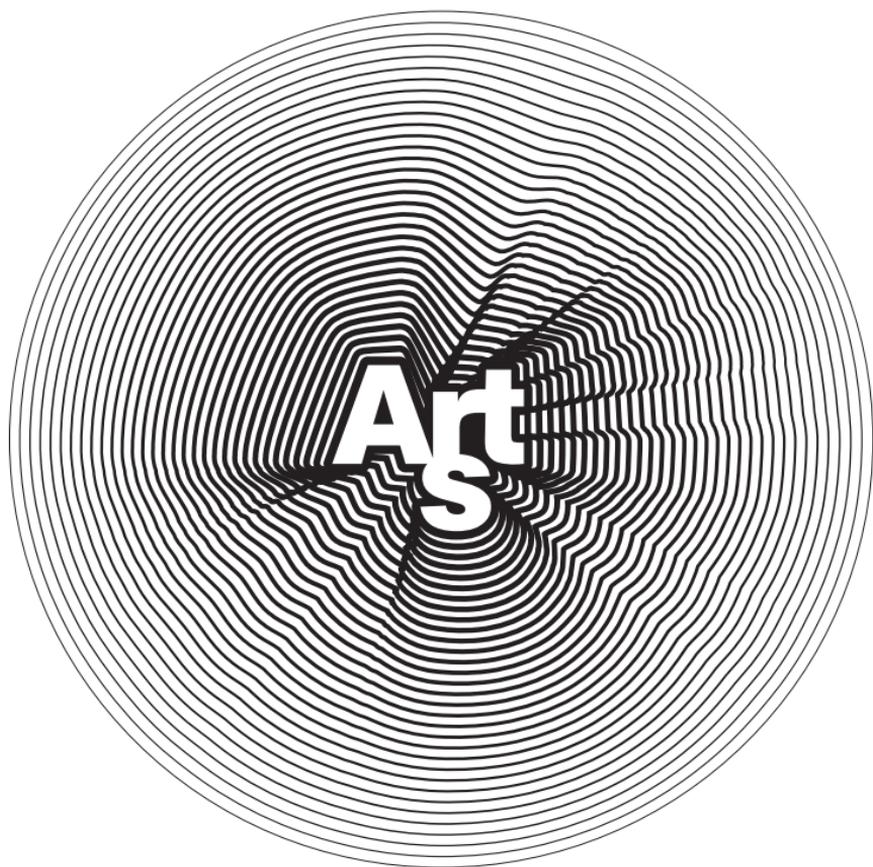
Cimbasso José Niquille

Timbales Arnaud Stachnick, solo

Percussions Laurent De Ceuninck, Thierry Besançon, Nicolas Suter,
Romain Kuonen

Harpe Marie-Luce Challet-Raposo

Orgue Marie-Cécile Bertheau



Osez le style

Sur Espace 2, les arts sont tous beaux. Appréciez-les en écoutant chaque jour «Dare-dare» et «Les Matinales». Vous serez alors à l'avant-garde de l'actualité culturelle et pourrez briller en société. Arts, c'est star dans le désordre, ne l'oubliez pas. www.rsr.ch

CHŒUR DE L'OPÉRA DE LAUSANNE

Chef de chœur Véronique Carrot

Sopranos

Virginie Besson, Gabriela Cavasino, Nathalie Constantin,
Joëlle Delley Zhao, Prune Guillaumon, Anna Maske, Carole Meyer,
Elise Milliet, Perpétue Rossier, Corinne Schers, Ola Waridel

Mezzos

Juliette de Banes Gardonne, Lamia Beuque, Sandrine Gasser,
Ulpiya Gheorghita, Dina Hussein, Tamara Luongo, Cécile Matthey,
Charlotte Mayer, Leslie Moyriat, Sandrine Wyss, Jing Yuan

Ténors I

Javier Arreaza, Jean-Philippe Clerc, Joseph Darmo,
Sébastien Eyssette, Benoît Morand, Aurélien Reymond

Ténors II

Thierry Berdoz, Jean-Pascal Cottier, Leandro Durney,
Robin de Haas, Edward Osorio, Xan White

Basses I / Barytons

Daniel Bacsinzsky, Jorge Carrillo, Alexandre Feser, Daniel Hellmann,
Jean-Raphaël Lavandier, Christophe Monney

Basses II

Jérémie Brocard, Richard Lahady, Sylvain Meyer,
Pierre Alex Miauton, Pierre Portenier, Marcos Zuniga

FIGURANTS

Thomas Ambrosini, Alex Attias, Stéphane Attias, Claudio Barros,
Greg Cordonnier, Arek Gurunian, Robin Jaccard,
Jean-David Lehnerr, Sandro Quaglia, Bruno Simoes de Mattos



© Getty

Patrimoine

La culture constitue une partie intégrante de notre patrimoine et relie les individus par-delà les frontières et les siècles. Fidèle à sa tradition, la Banque de Dépôts et de Gestion soutient l'Opéra de Lausanne depuis de nombreuses années.

Connaissant leur partition sur le bout des doigts, nos gestionnaires sont à votre disposition pour la gestion de vos avoirs.

Nous vous souhaitons une agréable soirée.

Gestion de fortune



Banque de Dépôts et de Gestion

UNE BANQUE À LA MESURE DE L'HOMME

Lausanne · Avenue du Théâtre 14

 Bellefontaine · 021 341 85 11

www.bdg.ch



LE CERCLE DES MÉCÈNES DE L'OPÉRA DE LAUSANNE

Le Cercle, créé en 1998, est une association constituée d'amateurs d'art lyrique, personnes privées et entreprises qui s'engagent à soutenir les projets et l'essor de l'Opéra de Lausanne, lui exprimant ainsi leur attachement. Grâce aux cotisations de ses membres et à certains dons, il est en mesure d'offrir un soutien financier, de parrainer un spectacle et de s'associer à des projets proposés par l'Opéra.

Tout au long de la saison, le Cercle organise diverses activités liées aux spectacles programmés, favorise les contacts de ses membres avec le monde et la vie de l'Opéra, et leur permet de bénéficier de plusieurs avantages.

A l'aube d'importants travaux de rénovation de l'Opéra de Lausanne, et à une période où les pouvoirs publics, principaux pourvoyeurs de fonds en faveur des institutions culturelles, sont soumis à de fortes pressions les incitant à contenir leurs dépenses, il paraît essentiel que des mécènes et des entreprises soutiennent et accompagnent durablement cette institution lyrique, tout au long de son développement, et en particulier lors de ses saisons hors les murs.

Le Cercle cherche à s'agrandir et à se renforcer ; il appelle à le rejoindre tous ceux qui partagent ses visées. Combien d'amateurs d'art lyrique à Lausanne et dans la région devraient apprendre qu'il existe une façon plaisante et généreuse de manifester leur attachement en souscrivant une adhésion au Cercle, pour apprécier de plus près la vie de l'Opéra !



EN DEVENANT MEMBRE DU CERCLE, VOUS BÉNÉFICIEZ DES AVANTAGES SUIVANTS

- une priorité pour la souscription des abonnements et l'achat des billets, une semaine avant l'ouverture des guichets au public
- une invitation à la présentation de la saison par le directeur de l'Opéra, en exclusivité pour les membres du Cercle
- la déduction fiscale des versements
- l'entrée gratuite aux conférences de présentation de Forum Opéra, sur demande
- l'accès aux voyages organisés par Forum Opéra, dans la mesure des places disponibles
- la réception gratuite à domicile des programmes d'opéra
- la réception à domicile, deux fois par an du supplément Opéra du quotidien « 24 heures » qui contient les pages du Cercle
- des invitations à des générales, à des répétitions de mise en scène, à la visite des coulisses, sur demande
- des occasions de rencontrer les artistes des productions, au cours de déjeuners ou d'apéritifs organisés par le Cercle
- la possibilité d'assister, une fois par an, à un voyage organisé par l'Opéra de Lausanne
- une flûte de champagne offerte au Bar des Mécènes, à l'entracte de chaque opéra, un coin vestiaire réservé aux membres du Cercle
- aux entreprises membres du Cercle: deux invitations pour un spectacle de la saison

COMITÉ DU CERCLE

D^r Nicolas Bergier, président
M^{me} Isabelle Nicod, vice-présidente
M. Jürg Binder, trésorier
M. André Hoffmann
M. Christophe Piguet
M. Eric Vigié

CONTACT

Cercle de l'Opéra de Lausanne
CP 7543 – 1002 Lausanne
Delphine Corthésy:
Tél. +41 21 310 16 99
delphine.corthesy@lausanne.ch

MEMBRES DU CERCLE

Lady Elisabeth Amphill
& M. François Mallon
M^{me} et M. Gérard Beaufour
M^{me} et D^r Nicolas Bergier
M^{me} et M. Fabio Bettinelli
M^{me} et M. Jürg Binder
M^{me} et M. Christian Biscuit
M^{me} et M. Marco Bloemsma
M. Théo Bouchat
M^{me} et M. Etienne Bordet-Boggio-Pola
M^{me} Dominique Brustlein
M^{me} et M. Vincent Bugnard
M^e Yves Burnand
M^{me} et M. Igino Caiani
D^r Mathieu Cikes
M^e André Corbaz
M^{me} et M. Jean-Luc de Buman
Lady Grace-Maria de Dudley
M^{me} et M. Robert de Lencquesaing-Assaf
M^{me} Anne Goy
M^{me} Rose-Marie Hofer
M^{me} et M. André Hoffmann
M^{me} Pascale Honegger
M^{me} et M. Stylianos Karageorgis
M^{me} et M. Pierre Krafft
M. Christophe Krebs
M^{me} et M. Pierre Lagonico
M^{me} et M. Robert Larrivé
M^{me} et M. Claude Latour
M^{me} et D^r Hans-Jürg Leisinger
M^{me} Vijak Mahdavi
M^{me} et M. Louis Masson
M^{me} et M. Bernard Metzger
M^{me} et M. Georges Muller
M^{me} et M. Alain Nicod
M^{me} et M. Raoul Oberson
M^{me} Alice Pauli
M^{me} et M. Christophe Piguet
M. Christian Polin
M^{me} et M. Théo Priovolos

M^{me} Punni Ravano
M^{me} Berthe Reymond-Rivier
M. Paul Robert
M^{me} Camilla RoCHAT
M. Patrick Soppelsa
M. Frédéric Staehli
M^{me} et M. James Tonner
M^{me} et M. Jacques Treyvaud
M^{me} Hazeline Van Swaay
M^{me} Maia Wentland-Forte

Entreprises

BANQUE DE DEPÔTS
ET DE GESTION
M. François Gautier
FORUM OPERA
M^e Georges Reymond
GONTHIER &
SCHNEEBERGER SA
M. Alessandro Pian
LOMBARD ODIER DARIER
HENTSCH & CIE
M. Jean-Baptiste Aveni
SGS SA
M. Jean-Luc de Buman
UBS SA
M. Emmanuel Debons

Donateur

FONDATION NOTAIRE
ANDRÉ ROCHAT
M^e André Corbaz
M^e Daniel Malherbe

FONDATION DE L'OPÉRA DE LAUSANNE

Conseil de Fondation

Président d'honneur Renato Morandi

Présidente Maia Wentland Forte

Vice-présidente Silvia Zamora

Nicolas Bergier

Théo Bouchat

Jean-Christophe Bourquin

Yves Burnand

Olivier Français

Jean-Jacques Gauer

Francois Gautier

Michele Laird

Anne-Catherine Lyon

Rémy Pidoux

Fabien Ruf

Brigitte Waridel

Michel Wehrli

PERSONNEL ADMINISTRATIF ET ARTISTIQUE

Directeur Eric Vigié

Administratrice Christine Martin

Adjointe de direction Mayouk Bagdasarianz

Assistante artistique Marie-Laure Chabloz

Edition et publicité Anne Ottiger

Presse Elisabeth Demidoff

Relations publiques Delphine Corthésy

Accueil et logistique Fabienne Hermenjat

Réception Marie-Claire Knobel, Aliette Politi

Comptabilité Mauro Fiore, Christine Kalbermatten

Billetterie et location Maria Mercurio, Madeleine Durussel

Chef de chœur Véronique Carrot

Chef de chant Marie-Cécile Bertheau

PERSONNEL TECHNIQUE

Directeur technique Henri Merzeau

Adjoint coordination Daniel Wicht

Adjoint chef de projet Guy Braconne

Régie de production Gaston Sister

Régie de plateau Gilles Rico

Stagiaire Jean-Philippe Guilios

Régisseur des surtitres Konrad Waldvogel

Responsable service machinerie Stefano Perozzo

Adjoints Jean-René Leuba, Vincent Böhler

Responsable cintre Jérôme Perrin

Machinistes constructeurs Laurie Berney, David Ferri,

Ludovic Giant, Laurent Guignard, Sébastien Milesi

Responsable service électrique Denis Foucart

Adjoint son et vidéo Jean-Luc Garnerie

Régie lumière Michel Jenzer

Equipe Lionel Haubois, Quentin Martinelli, Shams Martini

Directeur scénographie et décoration Jean-Marie Abplanalp

Responsable menuiserie Jean-Luc Reichenbach

Responsable serrurerie Benjamin Mermet

Equipe Ali Bachir Cherif, Salvatore Di Marco, Dave Dubuis,

Béatrice Lipp, Patrick Muller, Alain Schweizer

Responsable habillement et couture Béatrice Dutoit

Adjointes Carmen Conte-Cardinaux, Amélie Reymond

Equipe Tania D'Ambrogio, Gloria Del Castillo, Emilie Jollien,

Julie Raonison

Responsable accessoires Jahangir Rizvi

Accessoiriste Pierre-Yves Clerc

Stagiaire Schervin Hosseini

Responsable coiffures et maquillages Roberta Damiano

Equipe Liliane Bütikover, Nicole Châtelain, Marie-Pierre Decology,

Sorana Dumitru, Stephanie Depierre, Natacha Emery, Sonia Geneux,

Nathalie Monod

Perruques Atelier Jean-Claude Marchione, Toulouse

Entretien Maurice de Groot, Antonio Stefano

Salle Métropole

Guillaume Chardonnens (régisseur technique général)

24 heures soutient l'Opéra de Lausanne

Sur présentation
de la carte Club 24,
10% de réduction
aux guichets
de l'Opéra

CLUB24

N° ABONNÉ _____
NOM _____
PRÉNOM _____
VALIDITÉ _____

24heures

 OPÉRA DE LAUSANNE

PROCHAIN SPECTACLE
DE FIN D'ANNÉE

26, 27, 29, 31 DÉCEMBRE 2009
ET 3 JANVIER 2010



DIRECTION MUSICALE **EMMANUEL JOEL-HORNAK**
MISE EN SCÈNE ET CHORÉGRAPHIE **OMAR PORRAS**
SINFONIETTA DE LAUSANNE
CHŒUR DE L'OPÉRA DE LAUSANNE
COMPAGNIE DE BALLET OMAR PORRAS

Concept & graphisme
Less, Vevey
Marlis Zimmermann
www.less-design.com

Image couverture
Plonk & Replonk

Impression
PCL Presses Centrales SA
www.pcl.ch