

Saison 24-25

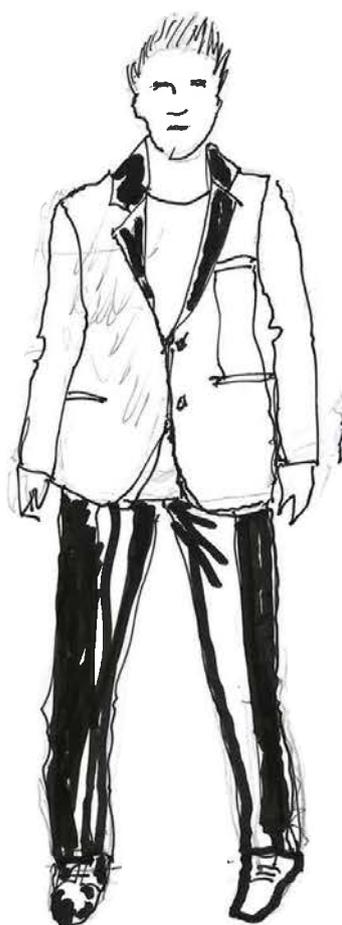


Fedora

Dossier avant-spectacle

Opéra d'Umberto Giordano
Direction musicale Antonino Fogliani
Mise en scène Arnaud Bernard

Du 12 au 22 décembre 2024 au Grand Théâtre de Genève



Chère Spectatrice, cher Spectateur,
Chère Enseignante, cher Enseignant,

Nous avons reçu lors des dernières saisons des messages de spectateurs demandant à se procurer nos dossiers pédagogiques afin de préparer leur venue – avec ou sans leurs enfants – au Grand Théâtre. Nous sommes très heureux que ces fascicules, conçus au départ à destination des établissements scolaires, soient également utiles et agréables à d'autres membres du public. C'est pourquoi nous les avons renommés dossiers avant-spectacle, en espérant qu'ils pourront satisfaire toutes les curiosités. Nous restons bien évidemment à l'écoute de vos suggestions pour les faire évoluer.

Les enseignants parmi vous y retrouveront toutes les rubriques qu'ils ont l'habitude d'utiliser pour préparer leurs classes à assister à la représentation, tandis que les spectateurs pourront se promener à leur guise à travers le contenu, et y piocher les éléments qui les intéressent. Ces dossiers sont ainsi complémentaires des programmes de salles, qui comportent quant à eux des mises en perspectives de l'oeuvre différentes.

Nous vous souhaitons une très belle saison au Grand Théâtre.

L'équipe de la Plage
Service Dramaturgie et développement culturel
Grand Théâtre de Genève

NB: Ce dossier avant-spectacle a pour objectif d'informer les spectateurs sur l'oeuvre programmée, et de soutenir le travail des enseignants et des élèves pendant les parcours pédagogiques au Grand Théâtre. Sa diffusion et sa lecture à des fins didactiques ou de formation personnelle non lucratives sont encouragées, mais il n'est pas destiné à servir d'ouvrage de référence pour des travaux de nature académique.

Les activités du volet pédagogique du Grand Théâtre Jeunesse sont développées et réalisées grâce au soutien de la Fondation du groupe Pictet et du Département de l'Instruction Publique, de la Formation et de la Jeunesse.

Des retours, des remarques ? Nous sommes à votre disposition à l'adresse pedagogie@gtg.ch

Fedora

Opéra d'**Umberto Giordano**
Livret d'**Arturo Colautti**

Créé le 17 novembre 1898 au Teatro Lírico à Milan
Dernière fois au Grand Théâtre en 1902-1903
Nouvelle production

12, 14, et 21 décembre 2024 – 20h
15 et 22 décembre 2024 – 15h
17 décembre 2024 – 19h
19 décembre 2024 – 19h30

Chanté en italien avec surtitres en français et anglais
Durée : approx. 2h40 avec deux entractes inclus*

DISTRIBUTION

Direction musicale **Antonino Fogliani**
Mise en scène **Arnaud Bernard**
Collaborateur à la mise en scène
Yamal Das Irmich
Scénographie et costumes
Johannes Leiacker
Lumières **Fabrice Kebour**
Vidéo **Paul-Henry Rouget de Conigliano**
Direction des chœurs **Mark Biggins**

Princesse Fedora Romazoff **Aleksandra Kurzak** (12.12, 15.12, 17.12, 19.12, 22.12) /
Elena Guseva (14.12, 21.12)
Comte Loris Ipanoff **Roberto Alagna**
(12.12, 15.12, 17.12, 19.12, 22.12) / **Najmiddin Mavlyanov** (14.12, 21.12)

De Siriex, un diplomate **Simone Del Savio**
Gretch, inspecteur de police
Mark Kurmanbayev
Comtesse Olga Sukarev **Yuliia Zasimova**
Pianiste Lazinsky **David Greilsammer**
/ **Jean-Paul Pruna** (22.12)
Lorek, chirurgien **Sebastià Peris**
Cirillo, cocher **Vladimir Kazakov**
Baron Rouvel **Louis Zaitoun**
Boroff, un médecin **Igor Gnidii**
Sergio, un serviteur **Georgi Sredkov**
Nicola, un serviteur **Rodrigo Garcia**
Dimitri, un serviteur **Céline Kot**
Désiré, un serviteur **David Webb**

Chœur du Grand Théâtre de Genève
Orchestre de la Suisse Romande

Avec le soutien de



BRIGITTE LESCURE

*Durée mentionnée à titre indicatif et susceptible de modification

Fedora

L'œuvre

Fedora de Arnaud Bernard

Pistes pour la classe



L'oeuvre

L'argument

PREMIER ACTE

À Saint-Pétersbourg, dans le salon de Vladimir Andreïevitch, par une nuit d'hiver de 1881. La princesse Fedora Romazoff attend Vladimir, qu'elle épousera le lendemain. Soudain, un policier et De Siriex entrent en tenant Vladimir ensanglanté : on lui a tiré dessus. L'inspecteur Gretch interroge les domestiques et apprend que Vladimir a été retrouvé blessé dans un pavillon isolé et qu'un homme a été vu en train de s'enfuir après la fusillade. Le pavillon avait été loué par une vieille femme, qui était venue ce jour-là apporter une lettre à Vladimir. Mais cette lettre, rangée dans un tiroir, a disparu. Fedora jure sur sa croix byzantine que la mort de Vladimir sera vengée ("*Su questa santa Croce*"). Le serviteur Dimitri se souvient également qu'un homme est venu voir le comte dans l'après-midi : c'est peut-être lui qui a fait disparaître la lettre. L'homme s'appelle Loris Ipanoff, c'est un ami des nihilistes et il habite juste en face. Mais l'immeuble, fouillé par la police, est maintenant désert.

DEUXIÈME ACTE

Fedora vit maintenant à Paris. Une réception a lieu chez elle. Loris Ipanov, que Fedora a suivi à Paris pour venger Vladimir, est présent. Loris est tombé amoureux de Fedora et lui déclare son amour, mais elle semble le rejeter ; Loris ne veut pas croire à son refus ("*Amor ti vieta*"). Fedora lui annonce qu'elle retournera en Russie le lendemain. Loris est désespéré car il ne peut la suivre dans sa patrie ni retrouver sa vieille mère, puisqu'il est condamné à l'exil. Loris avoue alors avoir tué Vladimir : Fedora le supplie de revenir plus tard, une fois la réception terminée, pour lui dire toute la vérité. Restée seule, la princesse écrit une lettre au général de la police impériale russe pour accuser Loris de meurtre. Elle prévient ensuite l'inspecteur Gretch : lorsque Loris sortira de chez lui, ils pourront l'arrêter. Loris retourne chez Fedora et lui avoue qu'il a tué Vladimir parce que ce dernier était devenu l'amant de sa femme ("*Mia madre, la mia vecchia madre*") Le soir du meurtre, il les avait surpris ensemble : Vladimir lui avait tiré dessus en le blessant et il avait riposté en le tuant. Fedora réalise qu'elle aime cet homme, qui a tué non pas à des fins politiques mais pour défendre son honneur : elle l'embrasse et le convainc de rester avec elle cette nuit-là.

TROISIÈME ACTE

Loris et Fedora, heureux en amour, vivent dans l'Oberland bernois. Ils sont accompagnés de leur amie Olga, qui reçoit la visite de De Siriex, prêt à l'inviter pour un tour à vélo. De Siriex révèle à Fedora que le frère de Loris, à cause de la lettre accusatrice envoyée par Fedora, a été arrêté pour complicité de meurtre et enfermé dans la forteresse sur la Neva. Une nuit, la rivière a débordé et le jeune homme s'est noyé : leur vieille mère, en apprenant la nouvelle, est morte le cœur brisé. Fedora est accablée de chagrin : elle est responsable des deux décès. Loris a reçu des lettres de Russie. Un ami lui apprend la mort de son frère Valeriano et de sa mère : la coupable est une femme vivant à Paris qui a écrit une lettre les dénonçant. Fedora avoue à Loris qu'elle est la coupable, lui demande pardon, mais il la maudit. Fedora avale le poison caché dans la croix byzantine qu'elle porte toujours autour du cou. Loris supplie le médecin de la sauver, mais Fedora expire dans les bras de son amant éperdu.

Guide d'écoute

Par Chantal Cazaux

Fedora est un des opéras les plus connus du compositeur italien Umberto Giordano (1867-1948), célèbre pour *Andrea Chénier* (1896). Il est créé à Milan, au Teatro Lirico Internazionale (auparavant nommé Teatro della Canobbiana), le 17 novembre 1898. Centré sur le parcours tragique de son rôle-titre Fedora, l'ouvrage est considéré comme un opéra veriste et s'inscrit aussi dans la « mode russe » qui déferle alors sur l'Europe.

L'action

I. À Saint-Pétersbourg. La princesse Fedora apprend le meurtre de son fiancé, le comte Vladimir Andrejevich, et jure de le venger. On accuse le comte Loris Ipanov, considéré comme un anarchiste.

II. À Paris. Fedora a séduit Loris pour mieux le piéger. Il lui déclare son amour et lui avoue sa culpabilité. Elle le dénonce alors à la police impériale russe. Or Loris précise son mobile : sa femme Wanda le trompait avec Vladimir. Les surprenant ensemble, il n'a fait que répondre à un premier tir de Vladimir. Fedora comprend sa méprise. Son désir de vengeance se mue en amour.

III. Les deux amants sont réfugiés dans l'Oberland bernois. Fedora apprend que sa dénonciation a fait deux victimes : le frère de Loris, accusé de complicité et mort en prison, et leur mère, morte de chagrin. Elle avoue à Loris qu'elle est sa dénonciatrice. Il la maudit. Elle s'empoisonne et meurt dans ses bras.

I. Le contexte esthétique

Un opéra « russe »

Le livret de *Fedora* est adapté par Arturo Colautti d'une pièce de Victorien Sardou (*Fédora*, 1882). Elle témoigne de la « mode russe » qui gagne la France dans les années 1880. Préparée par Tourgueniev (*Mémoires d'un chasseur*, 1852, sur la paysannerie russe), la comtesse de Ségur, née Rostopchine (*Le Général Dourakine*, 1863) ou Jules Verne (*Michel Strogoff*, 1876), elle explose avec la publication française des œuvres de Tolstoï et Dostoïevski.

On brode alors sur le « tempérament russe » et l'« âme slave », deux clichés mêlant exaltation passionnée ou mystique, mélancolie et violence. Fedora, avec sa vengeance cruelle muée en culpabilité aiguë, en est un exemple. Par ailleurs, l'action :

- met en scène des personnages russes : la princesse Fedora Romazov (soprano), le comte Loris Ipanov (ténor, rôle créé par Enrico Caruso), la comtesse Olga Sukarev (soprano léger), auxquels il faut ajouter le diplomate français De Sirieux (baryton)
- se passe en partie à Saint-Pétersbourg (acte I)
- fait référence à des événements réels de l'histoire russe : les groupes anarchistes luttant contre le régime tsariste (acte I : Loris Ipanov est accusé de leur appartenir) ; l'assassinat du tsar Alexandre II en 1881 (évoqué par De Sirieux à l'acte II) ; la prison inondée (ce fut le cas en 1824 de la forteresse Pierre-et-Paul de Saint-Pétersbourg).



Giordano poursuivra dans sa veine russe avec *Siberia* (1903), dont le livret est inspiré par l'atmosphère des romans de Tolstoï et Dostoïevski.

Un opéra vériste ?

Mais qu'est-ce que le vériste ? De l'italien *vero* (vrai), le vériste est d'abord un courant littéraire teinté de questionnement social, lancé par l'auteur sicilien Giovanni Verga (1840-1922) : il s'agit de s'intéresser désormais au peuple et à ses difficultés quotidiennes. La nouvelle génération de compositeurs italiens (la *Giovane Scuola* ou Jeune École, post-Verdi) suit le mouvement, avec des intrigues sérieuses mettant en scène des paysans (*Cavalleria rusticana* de Mascagni, 1890) ou des comédiens ambulants (*Pagliacci* de Leoncavallo, 1892), univers jusque-là réservé aux ouvrages comiques : désormais, le « petit peuple » est un héros tragique.

Or ces opéras possèdent souvent une esthétique puissamment expressive, où la vocalité est bousculée à l'extrême pour mieux faire entendre la douleur des personnages. Le terme vériste prend alors un nouveau sens, celui d'une musique aux émotions excessives et excessivement exprimées, parfois jusqu'au cri ou au sanglot.

Fedora est-il un opéra vériste ?

- Littérairement et au sens strict, non : ses personnages principaux sont aristocrates ;
- Notons toutefois une volonté de réalisme :
 - social : 17 « petits » personnages (sans compter le chœur) : serviteurs, médecin, policier, cocher, chirurgien, concierge, jeune montagnard, etc. ;
 - sociétal : les serviteurs jouent aux dés (début de l'acte I) ; De Siriex fait un « saut à bicyclette » (*salgo in biciclo*, acte III) ;
- Musicalement, oui : les voix doivent composer avec un orchestre riche en cuivres (4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba) et en percussions (timbales, grosse caisse et cymbales, triangle, sistre, tambour, tam-tam), et sont souvent poussées à leurs limites :
 - la voix de poitrine féminine (résultant d'un forçage quand elle s'élève hors du grave) dans certains récitatifs dialogués ;
 - les nuances extrêmes dans l'aigu. Ex. : Loris raconte la mort de Vladimir, Fedora répond par un « *grido di gioia selvaggia* » (un cri de joie sauvage) :

The image shows a musical score for the character FEDORA. The tempo is marked 'Allegro mosso (♩ = 1)'. The score includes vocal lines for FEDORA and LORENZO (Lo.), and a piano accompaniment. The vocal line for FEDORA is marked 'fff' and includes the lyrics 'Ahl... Hal...'. The piano accompaniment is marked 'ff' and 'col canto'. The score is in G major and 3/4 time.

- la voix poussée dans le haut-médium, zone éprouvante pour le chanteur ; ex. Fedora appelle un médecin pour Vladimir :

The image shows a musical score for the character FEDORA. The tempo is marked 'Allegro mosso (♩ = 1)'. The score includes a vocal line for FEDORA and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'ff' and includes the lyrics 'Un me-di-co, in no-me-di Dio!'. The piano accompaniment is marked 'ff'. The score is in G major and 3/4 time.

II. Les thèmes clés

Le thème de Vladimir

Donné par Fedora dans son air « [O grandi occhi](#) » (acte I) ; elle exprime alors son amour pour son fiancé :

Andantino espressivo (♩ = 72)

O grandi oc-chi lu-cen-ti di fe - - - - - de!

- Il revient à l'annonce de la mort de Vladimir, à la fin de l'acte I (clarinette + trompette bouchée : alliage de timbres funèbre) ;
- Puis à l'acte II, quand Fedora lit la lettre de Vladimir prouvant son infidélité (violon solo : la « voix » de Vladimir).

Le thème de la Croix (ou de la Vengeance)

Donné par Fedora dans son air « [Son gente risoluta](#) » : c'est un choral (homorythmie) de bois autour de la voix, soulignant le serment de vengeance de Fedora, « sur la croix » :

(con esaltazione)
(exaltiert)

Su que - sta san - ta Cro - ce,
Bei die - sem heil - gen Kreu - ze,

Il revient :

- Au début de l'acte II, quand Fedora confie à Rouvel et à Loris que son pendentif en forme de croix contient un poison ;
- À la fin de l'acte II, quand Loris raconte à Fedora la mort de Vladimir, sous forme d'un choral de cuivres entendu juste avant sa question « Ma chi m'accusa ? » (Qui m'accuse ?). Le choral a donné la réponse : c'est Fedora...
- À l'acte III, quand De Sirieux narre la mort des « complices » de Loris, sur les mots « *qual nichilista, presunto complice dell'assassinio di Vladimir* » (ce nihiliste présumé complice de l'assassin de Vladimir) ; le thème souligne en arrière-plan les remords de Fedora ;
- Puis quand Loris lit la lettre annonçant la mort de ses proches, sous les mots évoquant sa dénonciatrice : « *Quella lettera è scritta da una russa dimorante a Parigi* » (une Russe demeurant à Paris)
- Dans les dernières mesures de l'opéra, *fff* au *tutti* orchestral : la Vengeance a eu le dernier mot.

Le thème de Loris

Donné par Loris dans son air « [Amor ti vieta](#) » (acte II). Sa tonalité claire (do majeur), son profil net, son rythme carré, ses arpèges de harpe dépeignent un personnage honnête et franc :

(con espressione)
(ausdrucksvoll)

A - mor - ti
Lie - be - su

vie - ta
su - chen

24 Andante cantabile (♩ = 80)

- Il revient à l'orchestre dans l'intermezzo de l'acte II, quand Fedora prépare la dénonciation de Loris ;
- Puis sous l'agonie de Fedora (acte III), qui lui demande « riscaldami tu » (réchauffe-moi)

Notons que l'autre air de Loris, « [Mia madre](#) », déploie les mêmes qualités de « franchise » musicale : tonalité claire de sol majeur, diatonisme, doublures à l'orchestre :

con naturalezza senza sdolcinare

Mia
ne

ma - dre, la mia vec - chia ma - dre,
Mut - ter, mei - ne al - te Mut - ter,

43

Le thème du Pardon

- Il apparaît à la fin de l'acte II, dans le duo Fedora-Loris, donné par Fedora : « Lascia che pianga io sola » (Laisse-moi seule pleurer). Très déclamatoire et expressif (ambitus d'une octave, rythme net), avec un profil déclinant pouvant signifier les remords du personnage :

Andantino mosso (♩ = 69)
(dolcemente, con passione)
FEDORA (sanft, mit Leidenschaft)

La - scia che pian - ga io so - la,
O lass al - lein mich jetzt wei - ßen,

- Il revient à l'acte III à l'orchestre, après que Loris a lu la lettre sur ses proches ; comme en écho, Loris dit alors à Fedora « Piangi con me » (pleure avec moi)
- Il « explose » à la fin de la grande scène de Fedora, sur les mots « Perdona a quella donna »

Les marches funèbres

- La première est donnée par les clarinettes quand on interroge les domestiques sur l'agression de Vladimir (acte I) : rythme marqué et pesant, motif en boucle. Elle accompagne tout l'interrogatoire :

30 Lento (♩ = 54)



scritto

- La seconde marche funèbre accompagne le récit de De Siriex à Fedora (acte III), sur la mort des complices de Loris :

27 Ritenuato (♩ = 60) *Der fin-stro*



ff

Elle reviendra sous la lecture par Loris de la lettre qui l'informe du sort fatal de sa famille.

III. Fedora, rôle-titre et rôle de star

Le rôle de Fédora a été conçu par Sardou pour la grande actrice Sarah Bernhardt. Giordano l'a vue dans la pièce, à Naples en 1889. Sardou a écrit pour Sarah Bernhardt plusieurs autres héroïnes marquantes, dont la cantatrice Tosca (*La Tosca*, 1887), que Puccini mettra en musique.

La Fedora de Giordano a été créée par Gemma Bellincioni, célèbre pour son charisme et son jeu d'actrice intense, et première Santuzza de *Cavalleria rusticana* (Mascagni, 1890). Au XX^e siècle, l'interprétation de Maria Callas, en 1956 à La Scala, a marqué les mémoires.

Les différents airs de Fedora au cours de l'opéra dessinent l'évolution du personnage (un double retournement amoureux et moral) et toutes les facettes de son caractère :

- « ***O grandi occhi*** » (acte I) : commence doucement (tempo lent, mesure ternaire, *espressivo*), rêveur. Fedora, une jeune veuve, est pleine d'espoir dans une nouvelle vie avec son fiancé Vladimir. (= thème de Vladimir, voir plus haut)
- « ***Son gente risoluta*** » (acte I) : noté *risoluto*, dans une mesure à 2/2 (martiale) ; la voix est doublée par l'orchestre ; la ligne est claironnante, avec des intervalles francs, le tout très tonal, comme un hymne : devant le meurtre de son fiancé, le personnage s'affirme dans son désir de vengeance. On peut le considérer comme le « **thème de Fedora** » :



Risoluto (d = 92)

-gio... Son gen - te ri - so - lu - ta
heit!... Das sind ent - schlossene Lau - te,

Risoluto (d = 92)

f e subito pp

- « **Dio di giustizia** » (acte III) : après la révélation des conséquences de sa dénonciation, Fedora est pleine de culpabilité et adresse une **prière** à Dieu. Le style (clarté tonale, arpèges de harpe, diatonisme et valeurs longues) rapproche le personnage du style « sulpicien » de Loris :

Moderato (d = 88)

FEDORA

Dio di giu - sti - sia
Herr - - - - - mel,

195

- « **Forse con te** » (fin de l'acte III) : la grande scène finale de Fedora distille ses aveux par étapes. Plusieurs moments mélodiques se succèdent, interrompus par ses échanges avec Loris :
 - « Se quell'infelice », longue déclamation agitée ;
 - « Loris, ben io ti conosco », grand élan passionné ;
 - « Perdona quella donna », où le thème du Pardon (voir plus haut) exprime ce que Fedora n'ose dire encore : la coupable, c'est elle.

Per - do - - - - na quel - la
Ver - mi - - - - he je - ner

Per - do - - - - na quel - la
Ver - mi - - - - he je - ner

55

pp

don - - - - - na...

- Après que Loris l'aie maudite, son suicide est précipité : elle verse le poison que contient son pendentif dans une tasse et boit. Son agonie est feutrée, « réchauffée » par le thème de Loris (voir plus haut) donné aux violons divisés, éthérés, dans l'aigu (image sonore de son âme qui s'élève vers le ciel ?).

IV. Quatre facettes de la musique intra-diégétique

Ce mot désigne, au théâtre ou au cinéma, la musique interne à l'action : musique que font les personnages ou musique qu'ils écoutent. Parfois, elle redevient « extra-diégétique » tout en restant reliée à l'esprit du moment.

A/ Les danses de société (ou : de bal)

• **La valse.** L'acte II s'ouvre sur un bal donné chez Fedora. Le Prélude est une valse brillante (3 temps marqués, profil mélodique élané) :



Elle est reprise un peu plus loin par Olga :



• **La polonaise.** Quand Olga introduit le personnage du pianiste polonais, Giordano glisse une polonaise à l'orchestre (3 temps, le premier fortement marqué, rythme de dactyle) :



Le rythme de polonaise revient par deux fois : quand Olga demande si le pianiste peut commencer à jouer ; puis à l'acte III, quand De Siriex évoque la possibilité qu'il soit un agent russe.

• **Le galop.** Quand le pianiste a terminé son Nocturne, un galop accompagne les compliments d'Olga : deux temps vifs sur une basse en pompes, dactyle resserré



B/ Les chansons « nationales »

Giordano joue avec les styles nationaux développés dans la musique européenne au XIX^e siècle, et avec certains clichés musicaux qui leur sont attachés.

- **Air russe.** Quand Fedora refuse le bras de De Sirieux, il la traite de « cosaque » et enchaîne avec une « *canzonetta russa* » censée décrire la « femme russe ». C'est un *trepak* : à deux temps vifs, avec contretemps marqués et syncopes en fin de carrure (trompettes sur la 4^e mesure), avec des quintolets tournoyants :

CANZONETTA RUSSA
RUSSISCHES LIED
Allegro brillante (♩ = 100)
DE SIRIEUX *ff*

La don - na rus - sa è fem - mi - na due vol - te,
Ru - ssi - sche Frau - en sind seli - - sa - me We - sen,

14 **Allegro brillante (♩ = 100)**

Giordano cite en fait *Le Rossignol* d'Alexandre Alabiev (1787-1851), en doublant son tempo.

- **Air français.** Olga réplique en comparant le « Parisien » au champagne. Sa voix de soprano léger joue avec la finesse, le piqué, l'aigu : sans basses, accompagnée de harpe et violons divisés avec sourdine, puis de triangles et *pizzicati*, elle fait « pétiller » sa démonstration sur un chromatisme descendant. C'est presque un air d'opérette à la Johann Strauss II :

CANZONETTA FRANCESE
FRANZÖSISCHES LIED
Allegro (♩ = 144)
leggerissimo e spigliato

Il Pa - ri - gi - no è co - me il vi - no,
Ja, der Pa - ri - ser ist wie Wein, der

18 **Allegro (♩ = 144)**

Notons qu'à l'acte III Olga, qui rend visite à Fedora, a un arioso gracieux, légèrement chromatique et valsé (toujours « parisien » ou « français », en somme) :

(annotata)
OLGA (*gelangweilt*)

Sen - pre lo stes - so ver - del sem - pre l'as - surro i - stes - sol
Im - mer die - sel - ben Far - ben! im - mer der - sel - be Him - mel!

12

C/ Chopin ressuscité

Cas unique dans l'histoire de l'opéra : un personnage, interprété par un **pianiste**, exécute en scène un récital de piano. Il se nomme ici Bolesław Łaziński : c'est un **Polonais**, présenté comme « neveu et successeur de Chopin ». L'action se situant en 1881, Łaziński peut en effet être le neveu de Frédéric Chopin (1810-1849)... même si le détail est inventé. Logiquement, Giordano lui confie l'interprétation d'un **Nocturne**, un des genres pianistiques chers au compositeur polonais, et caractérisé par son tempo lent et son caractère rêveur et berçant :



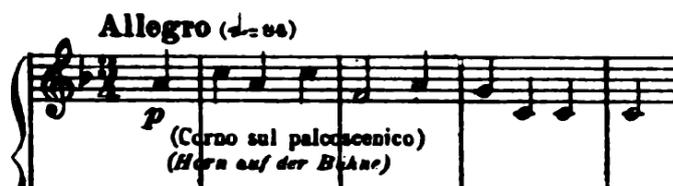
Il accompagne tout le dialogue entre Fedora et Loris, jusqu'à ce que les aveux de ce dernier provoquent le cri de Fedora « *Assassino!* », sur lequel l'orchestre réapparaît. Puis le nocturne se poursuit, plus agité, à l'image de la dispute entre les deux personnages, jusqu'à une *cadenza* en octaves alternées digne de Franz Liszt :



D/ L'usage de la couleur locale

À l'acte III, situé en Suisse (contrairement à la pièce de Sardou, qui reste à Paris), Giordano use d'une couleur locale stylisée. L'action se passe en extérieur, sur la terrasse de Fedora, on peut donc imaginer que les personnages entendent ces différents éléments qui résonnent au loin (et sont pour la plupart interprétés en coulisse) :

- un cor solo joue un pseudo-« **ranz des vaches** » (prélude de l'acte) :



Il reviendra après la prière de Fedora « Dio di giustizia ».

- un chœur de femmes évoque la fauvette (*capinera*) et le printemps (*primavera*) sur fond de harpe, comme des **paysannes** avec une guitare :

- une flûte solo stylise un **yodel** (sauts de registres et d'octaves, dans une mesure dansante à trois temps) :

- après la visite de De Sirieix, un *ragazzo* (garçon, voix d'enfant) **Savoyard** chante sa « petite montagne » (« *la montanina mia* ») avec des inflexions vocales traditionnelles (ornements), en s'accompagnant sur un accordéon (instrument populaire), sur fond de cloches stylisées (triangle) :

On entendra la fin de sa chanson juste après la mort de Fedora. Ses derniers mots « collent » à l'action : « ... non torna più » (... ne reviendra pas).

Chantal Cazaux

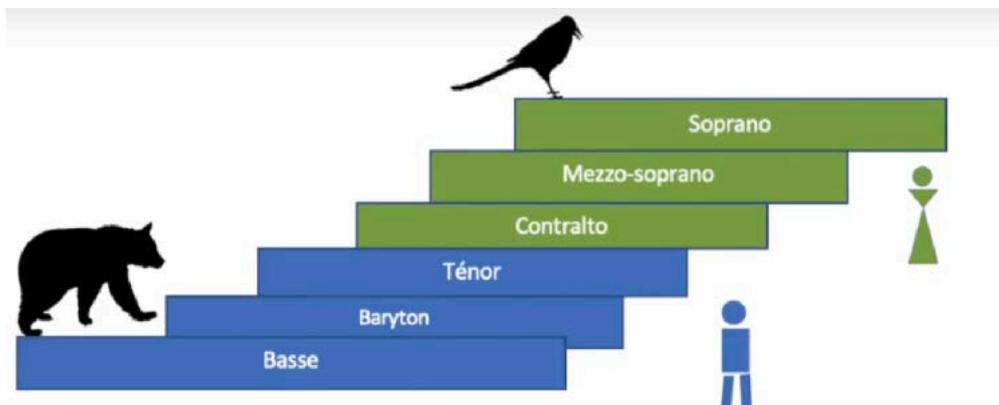


Docteur en musicologie, agrégée d'éducation musicale et de chant choral et diplômée d'État de technique vocale, Chantal Cazaux a enseigné l'analyse musicale et le chant pendant dix ans à l'université Lille 3 et s'est longtemps produite en récital.

Elle est l'auteur de Verdi, mode d'emploi (2012, rév. 2018), Puccini, mode d'emploi (2017, prix de la Critique du meilleur livre sur la musique, catégorie monographie) et Rossini, mode d'emploi (2020), aux éditions Premières Loges.

Personnages et tessitures

En chant lyrique, les voix sont classées par types que l'on appelle tessitures. Cela permet de savoir quel genre de rôle un chanteur peut interpréter. On ne choisit pas sa tessiture. Elle dépend, entre autre, de la longueur des cordes vocales.



La voix de **soprano** est la voix de femme la plus aiguë.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un violon.

Les rôles principaux féminins des opéras sont souvent des sopranos, mais il y a bien entendu des exceptions.

La voix de **mezzo-soprano** est la voix de femme moyenne.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par le hautbois.

Les rôles de mezzo sont souvent ceux de femmes plus âgées, de mères, mais aussi de garçons (Chérubin dans les *Noces de Figaro* ou Hansel de *Hansel et Gretel*).

La voix de **contralto** est la voix de femme la plus grave.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par la clarinette. Les sorcières des opéras sont souvent des contraltos !

La voix de **ténor** est la voix d'homme la plus aiguë.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par la trompette. Les rôles principaux masculins des opéras sont souvent des ténors.

La voix de **baryton** est la voix d'homme moyenne.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un cor français. Le baryton est souvent l'ami ou l'adversaire du héros.

La voix de **basse** est, comme son nom l'indique la voix d'homme la plus grave. Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un trombone. Les vieux hommes et les fantômes sont souvent des basses.

Pour écouter toutes ces voix, rdv sur le site du Grand Théâtre, rubrique « Découvertes » de GTJeux : <https://www.gtg.ch/digital/gtjeux/decouvertes/> Une vidéo est consacrée à la tessiture

Les illustrations sont issues des maquettes de costumes de Johannes Leiacker pour la production de Arnaud Bernard au Grand Théâtre



Princesse Fedora
Soprano



Comte Loris
Ténor



De Siriex
Baryton



Gretch
Basse



Comtesse Olga
Soprano



Lorek
Baryton



Cirillo
Baryton



Baron Rouvel
Ténor



Boroff
Baryton

Fedora de Arnaud Bernard

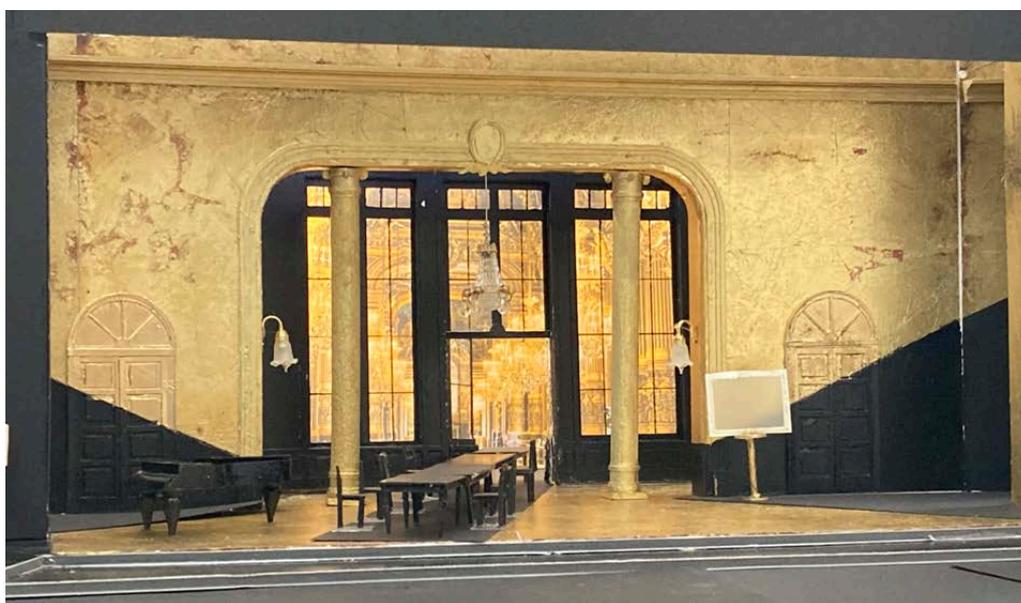
L'univers du spectacle

Pour Arnaud Bernard *Fedora* est un véritable opéra thriller, quasi cinématographique, dans lequel l'intrigue se comprend au fur et à mesure de l'œuvre. Transposée dans un monde post-soviétique marqué par l'espionnage des services secrets du KGB, Fedora et Loris, en proie à un système qui les dépasse, seront confrontés aux conséquences d'une tentative de *Kompromat*.



Prologue

La scénographie de Johannes Leiacker offre une vision poétique et onirique de l'oeuvre, comme si tout passait à travers le filtre déformant d'un cauchemar. Majoritairement doré, le décor fait écho à la pureté de Fedora qui, malgré elle, est victime de cette histoire.



Acte II : Foyer de l'Opéra Garnier à Paris.

La mise en scène sera donc marquée par un savant mélange entre univers onirique et irruption d'éléments réalistes rappelant le mode d'action de l'espionnage russe. Dès lors, deux mondes se côtoieront sur scène : la société de Loris et Fedora, incarnée par le doré du décor, et le côté sombre où opère la surveillance des espions du KGB qui suivent et filment tout ce qui se passe.



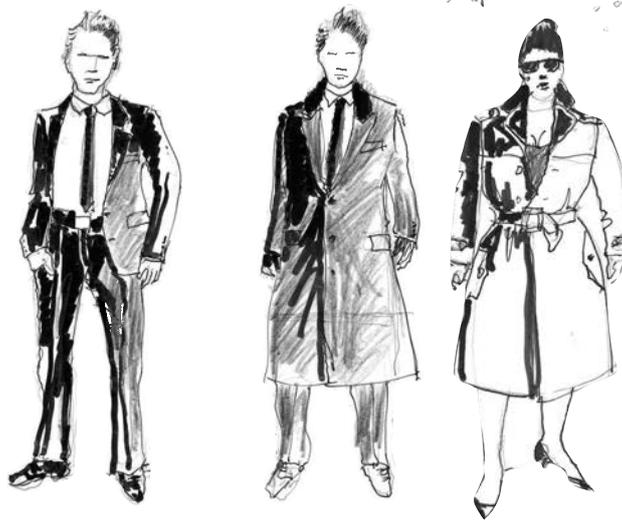
Acte I : Saint-Pétersbourg dans le palais du comte Vladimir Andrejevich.

Également signés Johannes Leiacker, les costumes seront accordés aux teintes du décors.

Certains personnages, comme Olga, De Siriex ou encore le docteur Lorek, font partie du *Kompromat* organisé contre Loris. Il prendront donc l'apparence d'espions du KGB et porteront des costumes aux couleurs sombres et grises. Le noir sera d'avantage associé aux autres personnages et les costumes de Fedora comporteront toujours des éléments dorés.



Fedora



De Sirex et Olga : agents doubles



Femme du KGB

Pour rappeler leurs origines, certains personnages se pareront aussi de coiffes et chapeaux traditionnels russes.

La toque



Le kokochnick



La musique ou la dramaturgie d'opéra

Entretien avec Arnaud Bernard,
metteur en scène en quête d'authenticité

C'est la première mise en scène que vous réalisez au Grand Théâtre. Vous avez en revanche travaillé énormément en Russie et en Italie. Parlez-nous de votre rapport à l'opéra, notamment à ce répertoire italien entre deux époques dont vous êtes « spécialiste ». Vous avez déjà quelques mises en scène de *Tosca* à votre actif ?

Oui, j'ai mis en scène *Tosca* plusieurs fois, qui est aussi adaptée d'une pièce de Victorien Sardou. Ce n'est ni Shakespeare ni Schiller, mais c'est un théâtre extrêmement bien écrit, qui a son intensité propre. Sardou, c'est un peu le théâtre du fait divers, de l'exagération, toutefois son sens du drame a permis aux compositeurs de s'approprier ces histoires avec une force incroyable. Musicalement, c'est très expressif, presque expressionniste et c'est cela qui me touche. Il y a une puissance dramatique qui va bien au-delà de ce que l'on trouve dans des œuvres véristes de la même époque. Il y a une intensité qui rapproche ce répertoire, souvent déprécié, d'œuvres plus modernes. Certains metteurs en scène, parfois même les plus « grands », ne s'y intéressent pas. Mais pour moi, il n'y a pas de petit ou de grand théâtre. D'ailleurs j'ai du mal avec les catégories en général !

Ne me demandez pas si une œuvre est vériste ou non, je ne sais pas ce que ça veut dire. Parce que les catégories enferment, elles réduisent les œuvres et les artistes à des cases qui ne reflètent pas leur complexité. Je n'aime pas les étiquettes comme « vériste » ou « moderne » ; elles ne disent rien de la richesse d'une œuvre ou de ce que l'on peut en faire. Chaque opéra, chaque mise en scène est unique et c'est cela qui en fait la force. Ce qui compte, c'est d'être honnête dans son travail, de respecter ce que l'œuvre demande et de la faire résonner de manière authentique, sans chercher à la plier à des modes ou des tendances.

Vous êtes d'abord un musicien, n'est-ce pas ? C'est de là que vous vient votre passion pour l'opéra ?

Oui, la musique a toujours été mon point d'entrée. J'écoute souvent les opéras avant de prendre connaissance du livret, car c'est la musique qui parle d'abord. Elle exprime des nuances, des émotions que le texte seul ne suffit pas à transmettre. La dramaturgie à l'opéra est fondamentalement musicale. C'est cela qui guide mon travail. Il ne s'agit pas simplement de respecter une partition ou un livret : il faut





The Palace (2023) Roman Polanski © DR

parvenir à créer une symbiose entre la scène et la musique. À travers chaque mouvement, chaque silence, la musique devient la véritable dramaturgie. C'est là que réside la force de l'opéra. Un changement de tonalité ou une modulation, dans un air ou dans une scène, signifie un changement d'attitude ou une modification psychologique. Qu'elle ait été voulue musicalement, pour des raisons scéniques ou non, n'a pas d'importance, elle est écrite et doit donc avoir une conséquence sur scène. Bien souvent, les metteurs en scène oublient

cet aspect et se concentrent trop sur le texte ou la scénographie, alors que c'est bien la musique qui porte le sens. Et en tant que musicien, c'est cet aspect qui m'a toujours fasciné. Quand je travaille sur une œuvre comme *Fedora* ou *Tosca*, il s'agit de puiser dans cette richesse musicale pour raconter l'histoire de manière authentique.

Dans *Fedora*, ce qui me frappe c'est ce que j'appelle le côté cinématique. Très détailliste et finalement aussi très chambriste. On est certes dans une écriture de feuilleton, mais construite

sur des non-dits, des arrêts sur images, des flash-backs. On comprend l'histoire au fur et à mesure qu'elle se déroule. En même temps, on est entre le réalisme et le cauchemar, comme si tout passait à travers un filtre déformant. L'œuvre se situe plus dans la sphère psychanalytique que dans celle de la représentation. Et tout cela est là, dans l'opéra, sans qu'on doive chercher à le transposer.

Parfois, on cherche à « moderniser » en apportant des effets de choc ou en jouant sur des transpositions, mais sans réel fondement dramaturgique. Ce genre de mises en scène peuvent être spectaculaires, mais elles manquent de profondeur si elles ne servent pas le propos de l'œuvre. Ce n'est pas la modernité que je recherche. Ce que je souhaite, c'est une mise en scène qui reste fidèle à l'âme de l'opéra, mais qui parle à notre époque de manière sincère et profonde. Le metteur en scène doit servir la partition et l'histoire, pas son ego ou une volonté de choquer. La musique contient déjà tout ce qu'il faut pour captiver le public. Notre travail est de la mettre en valeur, de lui donner vie, mais toujours avec respect et intégrité. La vraie modernité se trouve dans la sincérité et l'intensité du jeu, pas dans l'artifice ou la provocation gratuite.

Cela doit demander une grande discipline de votre part et de la part des interprètes également. Comment parvenez-vous à obtenir ce niveau d'engagement et de sincérité dans le jeu ?

AB C'est un travail de longue haleine, qui repose sur la confiance et la rigueur. Je demande beaucoup aux interprètes, mais c'est toujours dans l'objectif de servir l'œuvre et de créer quelque chose d'authentique. Il faut être exigeant, mais aussi bienveillant. Le travail de répétition est fondamental : chaque geste,

chaque mot doit résonner avec ce que la musique raconte. Il ne suffit pas de jouer ou de chanter, il faut incarner l'histoire, la vivre de manière sincère à chaque instant.

CP Vous parlez de votre attachement à la tradition et de la nécessité de la respecter, tout en lui apportant un souffle nouveau. N'est-ce pas difficile de trouver cet équilibre ?

AB C'est là tout le défi, oui. Il ne s'agit pas de rejeter la tradition ou de la briser, mais de la faire vivre d'une manière qui parle à notre époque. Il y a une profondeur et une richesse dans les grandes œuvres du répertoire et notre rôle est de les transmettre sans les trahir. Cela signifie parfois prendre des risques, explorer des pistes nouvelles, mais toujours en gardant en tête l'essence de l'œuvre. Ce que je refuse, c'est la simplification, les catégories rigides ou les « recettes » de mise en scène qui ne servent qu'à épater ou choquer. C'est en restant fidèle à l'œuvre, à ses subtilités et à son esprit que l'on trouve la vraie modernité.

Vous semblez avoir une approche très claire de ce que vous souhaitez accomplir sur scène. Mais est-ce que vous êtes parfois tenté de provoquer pour marquer les esprits ?

Pour moi, la modernité ne signifie pas mettre des costumes contemporains ou faire des transpositions systématiques. La modernité réside dans la manière de raconter l'histoire et d'impliquer les acteurs. Il est possible d'être très moderne avec des costumes d'époque si le jeu scénique est vivant. C'est cela, le vrai défi. Je ne cherche pas la provocation gratuite. Ce qui m'intéresse, c'est de raconter une histoire de manière honnête et cohérente. Si cela implique des choix audacieux, alors oui, je les ferai, mais toujours au service de l'œuvre. Il y a une

tendance actuelle à vouloir faire du « spectacle pour le spectacle », mais cela me semble superficiel. Ce qui compte, c'est d'être fidèle à la musique et au texte, tout en trouvant une interprétation forte et personnelle.

Vous avez beaucoup travaillé en Russie. Est-ce que vous y trouvez une énergie ou une approche différente ? Est-ce que cela influence votre façon de travailler ?

En Russie, il y a une intensité, une folie qui est unique qui mène à repousser les limites, à chercher toujours plus loin dans l'exploration de la scène. Les artistes y travaillent sans compter les heures et il y a une énergie collective incroyable. Cette expérience vous change en profondeur. Elle vous pousse à exiger plus, à ne jamais se contenter du minimum. En Europe de l'Ouest, le cadre est souvent plus structuré, plus protégé. Il faut adapter sa méthode, mais je cherche toujours à amener cette même intensité et cette même profondeur. J'essaie d'insuffler aux artistes cette volonté de se dépasser, de creuser plus loin dans l'œuvre, de trouver l'authenticité à travers la répétition et l'engagement total. En Italie, c'est souvent différent. Il y a un rapport particulier à l'opéra, très enraciné dans la culture et la tradition. Chaque pays a ses forces et ses spécificités et c'est toujours enrichissant de pouvoir travailler dans des contextes si variés.

Vous avez évoqué le dialogue et l'échange avec les artistes. Comment parvenez-vous à créer cet espace de liberté tout en maintenant la rigueur nécessaire pour respecter l'œuvre ?

C'est un équilibre délicat à trouver. Il faut que les artistes se sentent libres de proposer, d'explorer, de se dépasser, mais toujours dans le cadre fixé par l'œuvre et la partition. Cela demande une confiance mutuelle, du temps et beaucoup de

travail. On ne peut pas improviser la rigueur ; elle s'acquiert par la répétition, par la compréhension approfondie du texte et de la musique. Une fois que cette base solide est en place, les artistes peuvent s'en libérer et donner le meilleur d'eux-mêmes.

Vous avez beaucoup parlé d'honnêteté. Est-ce la clé de votre approche de la mise en scène ?

Oui, absolument. L'honnêteté est essentielle. Cela demande de l'humilité, du travail, et une compréhension profonde de l'œuvre et de sa musique. Quand on respecte l'esprit de l'œuvre, quand on travaille avec les interprètes pour leur permettre d'incarner les personnages de manière sincère, c'est là que la magie opère.

Pour conclure, avez-vous un message à adresser à ceux qui pensent que le théâtre ou l'opéra ne les concerne pas, qu'ils sont trop « anciens » ou déconnectés ?

Le théâtre et l'opéra parlent de l'humain, de ses passions, de ses drames, de ses espoirs. Ce sont des œuvres vivantes, profondément ancrées dans notre humanité. Ce que je dirais, c'est de ne pas craindre d'entrer dans ces univers. Venez voir, écoutez, laissez-vous porter. Si c'est fait avec sincérité, vous trouverez forcément quelque chose qui vous parle, qui vous touche. Ce sont des arts qui peuvent paraître intimidants de loin, mais qui sont, au fond, profondément humains et accessibles. ▶

Le kompromat

Le *kompromat*, abréviation de l'expression russe « компрометирующий материал » (matériel compromettant), désigne des informations compromettantes ou sensibles utilisées pour manipuler, faire chanter ou discréditer une personne. Ce terme est particulièrement associé aux pratiques politiques et médiatiques en Russie, bien qu'il puisse être employé dans d'autres contextes ou pays.

Le *kompromat* peut inclure des photos, des vidéos, des enregistrements audio, des documents ou des preuves de comportements illégaux, immoraux ou embarrassants. Ces éléments sont souvent collectés à l'insu de la cible, parfois par des agents de renseignement, des adversaires politiques ou des journalistes. Une fois recueillies, ces informations peuvent être utilisées de plusieurs manières :

1. **Chantage** : Menacer de révéler ces informations pour obtenir des avantages politiques, financiers ou personnels.
2. **Discréditation** : Publier les informations pour ruiner la réputation d'une personne ou affaiblir son influence.
3. **Contrôle** : Maintenir une emprise sur une figure publique ou un rival en exploitant leur peur de l'exposition.

Un fameux cas de Kompromat est l'affaire Skuratov, ancien procureur général de Russie, Iouri Skourato qui avait été impliqué dans un scandale en 1999 après la diffusion d'une vidéo compromettante le montrant avec des femmes dans des situations intimes, ce qui conduisit à sa destitution. Ce scandale a été perçu comme une manœuvre politique orchestrée pour écarter Skouratov, qui enquêtait sur des cas de corruption touchant des proches du Kremlin.



L'équipe de création et les chanteurs



Antonino Fogliani
Direction musicale

Formé aux conservatoires de Bologne et de Milan, le chef italien Antonino Fogliani conquiert les plus grandes scènes après ses débuts au Rossini Opera Festival (Pesaro) pour *Il viaggio a Reims* (2001). Directeur musical du Festival Rossini in Wildbad depuis 2012 et principal chef invité du Deutsche Oper am Rhein depuis 2017, il dirige récemment *Maria Stuarda* à La Scala, *Tosca* aux Arènes de Vérone, *Rigoletto* au Teatro di San Carlo, *Turandot* au Bolchoï, *Lucia di Lammermoor* à la Bayerische Staatsoper, *Carmen* au Festival de Bregenz. Outre plusieurs titres de Rossini (dont *Ciro in Babilonia*, *Mosè in Egitto*, *Semiramide*, *Guillaume Tell*, *Otello*) chez Naxos, sa discographie inclut des raretés de Donizetti (*Ugo, conte di Parigi*, Dynamic), Cimarosa (*Il marito disperato*, Bongiovanni) ou Vaccaj (*La sposa di Messina*, Naxos). Au Grand Théâtre de Genève, on le retrouve dans *Aida* (2019), *La Cenerentola* (2020), *Turandot* (2022) et *Nabucco* (2023).



Arnaud Bernard
Mise en scène

Après des études musicales au Conservatoire de Strasbourg et un passage à l'Orchestre philharmonique de Strasbourg, Arnaud Bernard est engagé au Théâtre du Capitole de Toulouse en tant que régisseur et assistant à la mise en scène. Il y met en scène *Il trovatore* en 1995 avant de faire ses débuts américains avec *Falstaff* au Spoleto Festival de Charleston. Son activité l'a mené sur des scènes prestigieuses telles que La Fenice de Venise, le Théâtre San Carlo de Naples, le Théâtre Bolchoï de Moscou, les Arènes de Vérone, le Théâtre Mariinsky, l'Opéra de Rome, le Lyric Opera de Chicago, les opéras d'Helsinki, d'Oslo, le Teatro Colón de Buenos Aires... Parmi ses productions récentes, on trouve *La fanciulla del West* et *Cavalleria rusticana* pour le Théâtre Mariinsky, *Samson et Dalila* et *La traviata* à Séoul (KNO), *Adriana Lecouvreur* à Liège, ou encore *Adélaïde de Bourgogne* de Rossini à Pesaro et les trois *Manon* au Teatro Regio de Turin.



Johannes Leiacker
Scénographie et costumes

Le scénographe allemand Johannes Leiacker conçoit décors et costumes pour le théâtre et l'opéra dans le monde entier. Parmi ses multiples collaborations, on retrouve souvent Peter Konwitschny : notamment pour *Die Eroberung von Mexico* de Rihm au Festival de Salzbourg, *Les Huguenots* et *Norma* au Semperoper de Dresde, mais aussi *Attila*, *Jenůfa*, *La traviata*, *Der fliegende Holländer*, *Parsifal*, *La Juive*, *La bohème* ou *Don Carlos*. L'autre metteur en scène auquel on l'associe est Christof Loy. Avec ce dernier, il obtient le prix Olivier de la meilleure production d'opéra pour *Tristan et Isolde* au Royal Opera House (2010), l'International Opera Award de la meilleure production pour *Peter Grimes* au Theater an der Wien (2016) et le titre de Production de l'année 2022 décerné par le magazine *Opernwelt* pour *La Veille de Noël* de Rimski-Korsakov à l'Opéra de Francfort. *Opernwelt* le désigne scénographe de l'année en 1996, 2009 et 2018.



Fabrice Kebour
Lumières

Le créateur lumières français Fabrice Kebour amorce sa carrière à New York en assistant les créateurs lumière de Broadway. De retour en Europe, il signe les lumières des *Misérables* pour Cameron Mackintosh. Depuis plus de vingt ans, il parcourt les plus grandes scènes. Il éclaire notamment pour Giorgio Barberio Corsetti *Un chapeau de paille d'Italie* à la Comédie-Française, *Turandot* au Teatro alla Scala ; pour David Pountney, *La forza del destino* au Wiener Staatsoper, *Die Zauberflöte* au Festival de Bregenz ; pour Claus Guth, *La bohème* à l'Opéra national de Paris ; pour Christof Loy, *Il trittico* au Festival de Salzbourg ou *La rondine* à l'Opéra de Zurich. En 2011, la Quadriennale de Prague expose son travail lors de la rétrospective *Light Speaks*. En 2015, il conçoit les lumières de *Die lustigen Weiber von Windsor* à l'Opéra royal de Wallonie, production qui reçoit le Prix de l'Europe francophone décerné par la Critique française.



Paul-Henry Rouget de Conigliano

Création vidéo

Paul-Henry Rouget conjugue une expérience plurielle de graphiste, monteur et réalisateur. Il travaille pour de nombreuses maisons de production du secteur audiovisuel français, parmi lesquelles Capa, Telmondis, ADLTV, MD Prod, 2P2L, Captain Vidéo, Glem, Endemol, Sony Télévisions, Bel Air Média, Fra Prod, Gobelins, Caméra Lucida, Studio 89 et La la la Productions. Pour Universal Music Group, il réalise notamment le clip vidéo de *Wildfire* (Julian Perretta) et plusieurs épisodes de *Live@home*, émission en ligne de performances live avec des artistes internationaux : Gregory Porter, Diana Krall, OneRepublic, Aloe Blacc, will.i.am, The Lumineers, Jessie J, Ellie Goulding. En 2017, il conçoit *La Minute imprévue*, courts formats fictionnels en ligne. Pour François Roussillon et associés, il signe la bande annonce du partenariat UGC/Opéra national de Paris, saison 2017-2018, et des plateaux pour les directs à l'Opéra de Paris.



Aleksandra Kurzak

Soprano

Princesse Fedora Romazov
(les 2.12, 15.12, 17.12, 19.12, 22.12)

Née en Pologne, Aleksandra Kurzak étudie aux conservatoires de Wrocław et de Hambourg. En 2004, elle fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York en Olympia dans *Les Contes d'Hoffmann*, l'année suivante au Royal Opera House de Londres en Aspasia dans *Mitridate, re di Ponto*, et en 2010 à la Scala de Milan dans *Rigoletto*. En 2015, elle est Maria Stuarda au Théâtre des Champs-Élysées et fait ses débuts à l'Opéra national de Paris dans *L'elisir d'amore*. En 2016, elle débute également dans les rôles de Nedda (Zurich), Rachel (Bayerische Staatsoper), Mimì (Staatsoper de Berlin) et Liù (Royal Opera House). Elle chante sur les grandes scènes internationales en Micaëla, Desdemona, Liù, Luisa Miller, Vitellia, Violetta, Madama Butterfly ... Sur disque, Aleksandra Kurzak a enregistré pour Decca, Deutsche Grammophon, Warner, Aparté et Sony Music.



Roberto Alagna

Ténor

Comte Loris Ipanov
(les 2.12, 15.12, 17.12, 19.12, 22.12)

En près de 40 ans de carrière, le ténor franco-sicilien Roberto Alagna a inscrit à son répertoire plus d'une soixantaine de rôles allant d'Alfredo à Werther en passant par Cavaradossi, Don José, Faust, ou encore Otello et Radamès. Il explore également le répertoire contemporain (*Marius et Fanny* de Vladimir Cosma, *Le Dernier Jour d'un condamné* de David Alagna), celui du spectacle musical (*Al Capone* aux Folies Bergère de Paris) et multiplie les concerts ainsi que les apparitions à la télévision et au cinéma. Ces dernières années, il élargit encore son répertoire avec Des Grieux (*Manon Lescaut*), Samson (*Samson et Dalila*), Lohengrin ainsi que Loris Ipanov dans *Fedora*. Roberto Alagna s'est produit sur les plus grandes scènes lyriques mondiales.



Elena Guseva

Soprano

Princesse Fedora Romazov
(les 14.12 et 21.12)

La soprano russe Elena Guseva est diplômée du Conservatoire Tchaïkovski de Moscou. Depuis 2009, elle est soliste du Théâtre académique musical de Moscou. Elle y chante notamment Antonia (*Les Contes d'Hoffmann*), Natacha Rostova (*Guerre et Paix*) ou Leonora (*La forza del destino*). Sa carrière se déploie ensuite internationalement, avec Cio-Cio-San (*Madama Butterfly*), Giorgetta et Suor Angelica (*Il trittico*) à l'Opéra de Hambourg, Pauline (*Le Joueur*), Aïda et Desdémone (*Otello*) à la Staatsoper de Vienne, Mimì (*La bohème*) au Deutsche Oper Berlin, Lisa (*La Dame de pique*) au Festival de Savonlinna, Tosca à l'Opéra de Lyon, Tatiana (*Eugène Onéguine*) au Bolchoï, Donna Elvira (*Don Giovanni*) à l'Opéra de Dresde, Liù (*Turandot*) à la Bayerische Staatsoper, la Princesse étrangère (*Rusalka*) à La Scala, etc. Au Grand Théâtre de Genève, elle est Tisbe dans *La Cenerentola* en 2020.



David Greilsammer

Pianiste
Lazinski

À la fois chef d'orchestre et pianiste, David Greilsammer est reconnu pour ses réalisations singulières, souvent tournées vers la création. Parmi elles, *scarlatti:cage:sonatas* (Sony Classical, 2014) ose un couplage inédit, et le récent *Labyrinth* (Naïve, 2020) court de Lully à Ligeti.



Jean-Paul Pruna

Pianiste
Lazinski (le 22.12)

Le pianiste français Jean-Paul Pruna est chef de chant principal du Grand Théâtre de Genève où il travaille depuis 2019. Jeune Artiste de la Royal Opera House de Londres avant d'être engagé comme pianiste pour quatre saisons à la Deutsche Oper de Berlin, il a été formé au Conservatoire de Paris ainsi qu'à l'école Guildhall Londres.



Sebastià Peris

Baryton
Loreck, un chirurgien

Originaire de Valence, Sebastià Peris y étudie au Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo. Premier prix du concours de la Société wagnérienne de Madrid 2016, il se produit au Festival de Bayreuth 2017 puis fait un passage par l'opéra studio du Deutsche Oper am Rhein avant d'intégrer le Chœur du Grand Théâtre.



Louis Zaitoun

Ténor
Baron Rouvel

Bassiste et chanteur dans des groupes de rock progressif, il passe par l'opéra studio de Lyon, et le concours « Accademia Belcanto » de Graz. Il est tantôt Rodolfo, Cavaradossi et Pinkerton, tantôt Alfredo, Manrico ou le Duc de Mantoue. Interprète de nombreux rôles d'opéras mais aussi d'opérettes et d'oratorios.



Vladimir Kazakov

Baryton
Cirillo, cocher

Formé à l'Université des Arts et au Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Pétersbourg, le baryton russe Vladimir Kazakov compte à son répertoire Papageno (*Die Zauberflöte*), Don Giovanni, Falke (*Die Fledermaus*), Valentin (*Faust*), Germont, Énée, Eugène Onéguine, Robert (*Iolanta*), Tomsy (*La Dame de pique*) ou Don Carlos (*Les Fiançailles au couvent*).



Igor Gnidii

Baryton
Boroff, un médecin

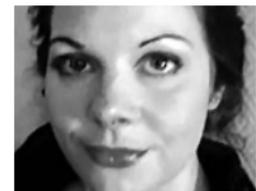
La formation internationale du baryton franco-ukrainien Igor Gnidii le conduit tout d'abord au Conservatoire Supérieur d'Odessa en Ukraine puis à l'école Supérieure de Musique Reina Sofia à Madrid. Il entre ensuite à l'Atelier Lyrique de l'Opéra national de Paris, puis participe à l'Académie européenne de musique à Aix-en-Provence.



Georgi Sredkov

Ténor
Sergio, un serveur

Georgi Sredkov étudie à l'Académie nationale de musique de Sofia. En 2001, il interprète le Messenger dans *Aida* au festival de Bellinzone, et se rend à Genève pour chanter avec le chœur d'hommes de l'ensemble Orpheus de Sofia dans *Lady Macbeth de Mtsensk*. Il intègre le Chœur du Grand Théâtre en 2010.



Céline Kot

Mezzo-soprano
Dimitri, un serveur

La mezzo-soprano Céline Kot fait partie des chœurs de l'Opéra de Lille, puis de l'Opéra de Paris et du Teatro Real de Madrid, tout en se produisant en tant que soliste. En 2018, elle intègre le Chœur du Grand Théâtre de Genève où elle intervient en soliste dans certaines productions (*Elektra* ou *Les Huguenots*).

Pistes pour la classe

En cours de littérature

Fedora de Victorien Sardou est créée à Paris au Théâtre du Vaudeville le 12 décembre 1882 avec, dans le rôle-titre, la grande tragédienne Sarah Bernhardt. Bouleversé par une des représentations de *Fedora* à laquelle il assiste à l'âge de 18 ans, Umberto Giordano souhaite transposer cette pièce à l'opéra. Il devra cependant patienter pour obtenir l'autorisation de l'auteur qui ne lui donnera les droits qu'après le succès de son opéra *Andrea Chénier*.

Véritable intrigue policière « pour rendre sa démonstration percutante, Sardou emprunte au roman policier, un genre qui se développe dans la presse populaire et captive ses lecteurs en combinant une logique d'enquête inspirée par le positivisme avec des éléments issus du mélodrame (lettres, pistolet, poison, dénonciations, enlèvements...). Chaque tableau fonctionne comme un chapitre d'une série haletante.¹ »



* Il serait intéressant de lire certains passages de cette pièce de théâtre qui a fait l'objet de peu de modifications lors de son adaptation à l'opéra « les actes I et III de la pièce sont fusionnés dans un lieu unique (le salon de Fedora), et le dernier acte, déplacé dans les montagnes de la Suisse, introduit une variété de couleurs et quelques détails réalistes qui ne déparent pas l'ensemble² ».

Voici certains passages clés de l'opéra :

Extrait 1

« [Dite coraggio](#) »

Fedora jure sur la croix qu'elle porte au cou qu'elle vengera son fiancé le Comte Vladimir qui vient de mourir.

Extrait 2

« [Amor ti vieta](#) » est un des airs très connu du répertoire des ténors italiens : il lancera la carrière de Enrico Caruso en 1898.

Loris déclare son amour à Fédora avant de lui avouer la vérité sur l'assassinat du Comte Vladimir.

¹ Isabelle Moindrot, *Fedora : un scénario explosif aux temps du terrorisme*.

² Isabelle Moindrot, *Fedora : un scénario explosif aux temps du terrorisme*.

Extrait 3

« *Tutto tramontana* » est le dernier air de Fedora.

Dans la fin de l'acte III Loris apprend le sort affreux de ses proches et Fedora lui avoue alors qu'elle est l'auteur de la lettre fatale qui a attiré l'attention de la police impériale sur les siens ; elle lui demande pardon. Mais il refuse et la maudit. Fedora avale alors du poison et meurt dans les bras de Loris.

En cours d'histoire et de littérature

Victorien Sardou écrit *Fedora* après l'assassinat au cours d'un attentat nihiliste du Tsar Alexandre II et ce contexte historique sert de toile de fond à son oeuvre. Cette dernière est d'ailleurs composée de personnages russes et se déroule en partie à Saint-Pétersbourg. Bien que la mise en scène d'Arnaud Bernard transpose l'action dans la période post-soviétique marquée par l'espionnage des services secrets, il est fait mention de ce meurtre à l'acte II du livret de l'opéra.



* Il serait donc intéressant d'évoquer cet événement historique décrit par le site d'Hérodote [ici](#).

Les sujets russes apparaissent dans la littérature française des années 1880.

* Vous pourrez donc lire avec vos élèves certains extraits des oeuvres suivantes :

- [Récits d'un chasseur](#) (1852) d'Ivan Tourgueniev dans lequel l'auteur décrit la rude vie de la paysannerie russe au XIXème siècle.
- [Le Général Dourakine](#) (1863) de la comtesse de Ségur, auteure françaises d'origine russe notamment connue pour sa littérature enfantine.
- [Michel Strogoff](#) (1876) de Jules Verne (enregistrement audio [ici](#)) qui relate l'histoire d'un officier du Tsar dont la mission est de transmettre un message alors que la Russie tsariste est menacée par l'invasion imminente de troupes ouzbeks.