

VIVACE !

D'une saison l'autre

Opéra national du Capitole

LA SAISON 22/23

JENŮFA, LE BARBIER DE SÉVILLE

IN MEMORIAM EZIO FRIGERIO

BALLET DU CAPITOLE :
DAPHNIS ET CHLOÉ DE RAVEL / MALANDAIN



Orchestre national du Capitole

MOZART & BRUCKNER
GLAZOUNOV & BEETHOVEN
MAHLER
BRAHMS & ZEMLINSKY
REQUIEM DE VERDI



LES GRANDS CONCERTS SYMPHONIQUES

JOSEPH SWENSEN
DIRECTION

Mahler

SYMPHONIE N°9

Ven. 6 mai 20h
HALLE AUX GRAINS

VENTE EN LIGNE SUR : WWW.ONCT.TOULOUSE.FR

05 61 63 13 13    

**Au cœur de
votre quotidien**


**PRÉFET
DE LA RÉGION
OCCITANIE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*

LA DÉPÊCHE

toulouse
métropole

licences N°1-1093251/N°2-1093253/N°3-1093254 / création : TAO - Studio Ze / Impression : Publitéx

VIVACE !

N° 13 / AVRIL → JUIN 2022

Sommaire



4-9

OPÉRA
NATIONAL
DU CAPITOLE

La
nouvelle
saison

4 Le Capitole ou le droit aux chefs-d'œuvre

Entretien avec **Christophe Ghristi**

8 SAISON 22-23

Opéra - Ballet - Récitals - Concerts

10 OPÉRA

Jenůfa JANÁČEK

JENŮFA OU LA GRÂCE

11 JENŮFA, DU FOLKLORE À L'UNIVERSEL

12 JENŮFA ET LA DÉTRESSE DE L'ISOLEMENT

Entretien avec **Marie-Adeline Henry**

14 JENŮFA : « TOUT EST GRÂCE »

Entretien avec **Nicolas Joel**

16 IN MEMORIAM **Ezio Frigerio**

18 RÉCITAL

Karine Deshayes SÉRIEUSEMENT SOURIANTE

Portrait par **Vincent Agrech**

20 ORCHESTRE

MOZART, LE CIEL ET LES NUAGES

20 Entretien avec **David Fray**

21 BRUCKNER, LE GÉNIE MODESTE

Entretien avec **Frank Beermann**

23 AU RYTHME DE **Kristi Gjezi**

24 MAHLER, UNE PHILOSOPHIE AMÉRICAINE

Entretien avec **Joseph Swensen**

26 OPÉRA

Le Barbier de Séville ROSSINI
SUR LE FIL DU RASOIR

28 ROSSINI DANS LES VEINES

Entretien avec **Florian Sempey**

31 LE BARBIER, UNE COMÉDIE ACÉRÉE

Entretien avec **Josef Ernst Köpplinger**

32 MIDI DU CAPITOLE

LE MIDI DE FARDINI

33 ORCHESTRE

33 TROIS RENDEZ-VOUS À NE PAS MANQUER !
EVA PAS À PAS, LES CUIVRES FONT LEUR CINÉMA,
MON RAVEL À MOI

34 L'ÉNIGME ANGLAISE

35 UN REQUIEM ITALIEN

36 LA SPLENDEUR DES SONS

Entretien avec **Cornelius Meister**

38 BALLET

Daphnis et Chloé

DE RAVEL À MALANDAIN

39 DAPHNIS ET CHLOÉ, BEAU COMME L'ANTIQUÉ !

42 SUIVRE LA MUSIQUE DANS L'INSTANT

Entretien avec **Thierry Malandain**

44 PUISER AUX ORIGINES DE L'ART

Entretien avec **Maxime Pascal**

46 EN COULISSES

L'ACCESSOIRE EST L'ESSENTIEL

47 Entretien avec **Audrey Juillie**
& **Serge Doumeng**

50 INFORMATIONS PRATIQUES

TARIFS - RÉDUCTIONS

COMMENT RÉSERVER ? - CONTACTS

51 CALENDRIER

Directeurs de la publication

Christophe Ghristi
directeur artistique
de l'Opéra national du Capitole
Jean-Baptiste Fra
délégué général de l'Orchestre
national du Capitole

Rédacteur en chef

Dorian Astor

Rédacteurs

Dorian Astor
Charlotte Ginot-Slaciak
Carole Teulet

Conception graphique et mise en page

■ Studio Pastre

Imprimerie Toulouse Métropole

Licences E.S. n° 1-1093249,

n° 2-1093253 et n° 3-1093254

© Opéra national du Capitole 2022

Couverture : *Le Roi d'Ys* d'Édouard Lalo,
mise en scène de Nicolas Joel,
scénographie d'Ezio Frigerio,
production du Théâtre du Capitole, 2007.
© Patrice Nin

Le Capitole ou le droit aux chefs-d'œuvre



ENTRETIEN AVEC

Christophe Ghristi

Le directeur artistique de l'Opéra national du Capitole vient d'annoncer la saison 22/23. C'est l'occasion de lui demander de s'exprimer sur les temps forts de sa programmation, mais aussi sur ses goûts et choix artistiques, et sur sa conception même de l'art lyrique et du rôle d'une maison d'opéra qui occupe une place singulière dans le paysage français et international.

Cette maison, Christophe Ghristi la connaît bien, pour avoir été son dramaturge de 1995 à 2009. Après cinq ans à la direction de la dramaturgie de l'Opéra national de Paris, c'est le retour à Toulouse, avec sa nomination à la direction artistique du Théâtre du Capitole en 2017. Depuis, il a à cœur de défendre les chefs-d'œuvre – le grand répertoire comme les raretés ou les créations –, la folle magie de productions capables de toucher le plus large public, mais aussi tous les métiers du spectacle vivant – des interprètes aux ateliers –, dont le niveau d'exigence et le professionnalisme sont la marque de fabrique du Capitole, désormais Opéra national.

▲ Christophe Ghristi

© Mirco Magliocca.

Les salles de spectacle se trouvent toujours face à de grandes difficultés sanitaires. On voudrait parler d'autre chose, mais le péril est loin d'être surmonté...

L'expérience des représentations de *Carmen* nous l'a bien montré: nous avons tout fait pour n'en annuler aucune; c'est une grande fierté, mais il s'en est fallu de peu que tout ne vole en éclats. Il a fallu réagir très vite, d'heure en heure: trouver des remplaçants au pied levé dans toute l'Europe et au-delà. Il faut aussi remercier toutes les équipes: nos habilleuses qui défaisaient et refaisaient les costumes, notre équipe musicale disponible en permanence, l'Orchestre et le Chœur qui se sont parfois produits en sous-effectif mais ont assuré une qualité exceptionnelle. Chacun est sorti de sa zone de confort, pour la bonne raison que tous, des techniciens aux artistes, sont des gens de théâtre, qu'ils ont le « *show must go on* » dans le sang. Et le public les en récompensait chaque soir!

Il semble que ce soit également la devise du public.

Depuis la rentrée, nous jouons devant des salles comblées, sous des tonnerres d'applaudissements! Tout prend un sens, un relief accru. Que penser de cette éternelle lamentation selon laquelle l'opéra se porte mal, que les salles se vident? Une politique culturelle active jusqu'au volontarisme permet de contredire la prétendue désaffection du public.

Fermer est la dernière chose à faire, à moins d'y être contraint par décret, comme ce fut le cas la saison dernière. Évidemment, il faut préserver les conditions de travail des personnels comme des artistes, et nous nous y tenons scrupuleusement, mais ce qu'au moins la pandémie aura montré, c'est qu'une activité « à l'arrachée » fait partie de l'essence de l'art. Nous avons fait des choses un peu folles et, finalement, on retrouve ce grain de folie un peu partout chez nous: du fonctionnement acrobatique de la maison en temps de crise jusqu'à l'esthétique même des productions.

Justement, parlez-nous des productions de la prochaine saison...

Il faut d'abord préciser que la saison 22/23 est moins le résultat d'un montage que d'un démontage: elle accueille en effet trois productions d'opéra et une de ballet qui étaient prévues pour les saisons précédentes et ont dû être reportées pour cause de Covid. Je voulais qu'elles soient reprogrammées le plus rapidement possible, à la fois par souci de ne pas leur faire perdre de leur sens et par solidarité avec les artistes engagés. Malgré tout, je voulais absolument préserver un équilibre à l'ensemble de la saison, et je n'ai pas cessé de l'imaginer comme un tout cohérent. J'ai souhaité, comme toujours, une diversité qui couvre un grand éventail chronologique et géographique.

Du XVIII^e siècle viennois (*Les Noces de Figaro*) au milieu du XX^e siècle anglais (*Le Viol de Lucrece*), les répertoires tchèque (*Rusalka*), allemand (*Tristan*) et italien (*Traviata*, *Bohème*, *Mefistofele*), la création contemporaine (*Dafne*). Côté ballet, Kader Belarbi a composé une saison allant du ballet classique aux grands chorégraphes de notre temps. Je cherche également un équilibre entre de très célèbres ouvrages du répertoire et des opéras plus rares ou jamais donnés au Capitole. Il est vrai que nous n'aurons pas cette année d'opéra français, c'est une des conséquences des reports. Mais toutes nos saisons précédentes (et futures!) prouvent combien nous sommes attachés à mettre en avant le répertoire français. Il faut toujours considérer le sens d'une programmation sur trois ou quatre saisons, car elles s'éclairent les unes les autres. Mon horizon s'étend jusqu'à 2025 au moins.

On est frappé, dans les opéras et les concerts, par le retour régulier d'un certain nombre d'artistes sur la scène du Capitole. Quelle en est la raison ?

Je crois d'abord qu'il y a des familles artistiques, et j'entends par famille à la fois une communauté de goût et une fidélité artistique. Par ailleurs, un projet entraîne un autre. Prenons un exemple éloquent : du *Parsifal* de janvier 2020 est né le *Tristan* de la saison prochaine. C'est la même direction (Frank Beermann) et la même distribution (et à nouveau des prises de rôles), avec notamment Sophie Koch, Nikolai Schukoff et Matthias Goerne. Rien n'est plus différent que ces deux ouvrages, et pourtant la continuité de leur écriture est rendue évidente par le profil identique des chanteurs. Il y a d'une part des amitiés artistiques avec de très grands interprètes, comme ceux que je viens de citer, ou encore Stéphane Degout, Karine Deshayes ou Béatrice Uria-Monzon ; d'autre part, j'ai la volonté de soutenir les jeunes chanteurs, sous deux aspects : favoriser leur expérience professionnelle et leur donner l'occasion de s'emparer du grand répertoire, qu'il soit italien ou tchèque. C'est le cas de Marie Perbost, Kévin Amiel, Anaïs Constans, Victoire Bunel et beaucoup d'autres. Dans une maison d'opéra, la question du répertoire est centrale : en Allemagne, les jeunes artistes ont la chance d'apprendre leur métier au sein de troupes attachées à une maison ; en



▲ Stéphane Degout dans *Wozzeck de Berg*, mise en scène Michel Fau, novembre 2021.
© Mirco Magliocca



▲ Marie-Nicole Lemieux dans *Carmen de Bizet*, mise en scène Jean-Louis Grinda, janvier 2022.
© Mirco Magliocca

◀ Sophie Koch et Nikolai Schukoff dans *Parsifal de Wagner*, mise en scène Aurélien Bory, janvier 2020.
© Mirco Magliocca.

«

**La démesure
doit être
la mesure
de notre
maison**

»

un temps record, ils abordent un très grand nombre de rôles, petits ou grands. Une telle pression les aguerrit aux difficultés de ce métier, ce qui – je dois le dire – manque parfois un peu à la jeune génération française, et c'est à elle en particulier que je veux offrir cette opportunité. L'Opéra du Capitole n'a pas de troupe, mais nous avons en quelque sorte recréé des conditions qui s'en rapprochent. À vrai dire, tout le monde en profite : les jeunes chanteurs s'arment pour leur carrière et le public les découvre dans des rôles où personne ne les attendait, et dans lesquels je sais, par instinct et par expérience, qu'ils seront formidables. Après, une famille, ça s'élargit et se renouvelle sans cesse. Chaque saison, nous accueillons de nouveaux chanteurs, et par exemple trois jeunes ténors dont j'attends beaucoup : Piotr Buszewski dans *Rusalka*, Azer Zada dans *La Bohème* et Amitai Pati dans *Traviata*. Et nous aurons cinq nouveaux chefs d'orchestre !

En termes de vocalité, on voit se dessiner vos goûts à travers vos choix de distribution. Quelle est votre conception de la voix ?

Avant tout, j'aime la générosité, l'abandon, la santé. Ce sont des qualités auxquelles le public est immédiatement sensible, et qui confèrent aux ouvrages toute leur splendeur. J'aime les voix *lyriques*, au plein sens du terme. Cela ne veut pas dire seulement les grandes ou grosses voix ! C'est une affaire de santé vocale, plus encore de force vitale – condition absolue du rayonnement d'un artiste et d'une musique. J'aime les artistes charnels, investis, libres, et jamais aucune production du Capitole n'a bridé l'énergie vitale d'un artiste. Cette énergie est quelque chose de plus mystérieux que la technique ou le style, elle échappe à toute prise. C'est un élément essentiel de ce grain de folie dont je parlais tout à l'heure, et que je recherche toujours dans un spectacle. Mais attention : l'énergie vitale ne dispense pas d'un énorme travail

de préparation et de la plus grande discipline, au contraire. J'évoquais à l'instant les jeunes chanteurs : si je leur donne l'opportunité d'un rôle d'envergure, j'exige en même temps qu'ils arrivent parfaitement préparés. Quant aux très grands interprètes, leur professionnalisme est consubstantiel à leur force vitale. Prenons l'exemple de la prise de rôle de Stéphane Degout dans *Wozzeck* en novembre dernier. Il a insufflé à ce rôle redoutable une générosité, une liberté, une plénitude absolument uniques, rendant par là-même immédiatement accessible au public une œuvre réputée difficile. Mais pour atteindre cela, son travail de préparation a été considérable. Tout le plateau de *Wozzeck* a prouvé que la discipline et l'énergie pouvaient redonner à cet ouvrage qu'on dit austère toute sa folle théâtralité et sa fascinante démesure. Et je pourrais dire exactement la même chose d'*Elektra* qui a clos la saison dernière. La démesure doit être la mesure de notre maison.

Discipline et énergie sont aussi les maîtres-mots du Ballet...

Le Ballet est exemplaire de ce que nous cherchons : un très haut niveau d'exigence, à la fois un savoir-faire académique qui permet de revisiter les grands classiques comme *Roméo et Juliette* ou *Don Quichotte* et une inventivité, un goût pour la création qui s'exprimeront cette saison par l'entrée au répertoire des ballets de Carolyn Carlson et de Thierry Malandain, des monuments de l'art chorégraphique contemporain. Nous parlions de force vitale, de grande santé : le Ballet du Capitole les porte à un suprême degré de virtuosité et de maîtrise. La danse, à ce niveau-là, c'est exactement cela : la démesure comme mesure de l'art. Kader Belarbi l'a apprise pendant sa grande carrière de danseur et la transmet à la compagnie. Et ils sont aussi à l'aise dans le corset classique que dans la folie de *Platée* !

▼ Le Ballet de l'Opéra national du Capitole dans *Platée* de Rameau, mise en scène Corinne et Gilles Benizio, chorégraphie Kader Belarbi, mars 2022.

© Mirco Magliocca.





▲ Rusalka, maquette des décors de Stefano Poda. © Stefano Poda.

C'est donc bien la démesure qui caractérisera la prochaine saison ?

Il ne faut programmer que des œuvres fortes, extraordinaires. Nous donnons huit opéras cette année, ce qui est à la fois beaucoup et peu : cela nous autorise, nous oblige à ne choisir que des chefs-d'œuvre – qu'ils soient, d'ailleurs, populaires ou rares. Car *Rusalka*, *Mefistofele* ou *Le Viol de Lucrece* sont bien moins connus que *Traviata* ou *Les Noces de Figaro* ; mais toujours le propos est immense, et la forme parfaite en son genre. Voyez Boito, qui n'était pas seulement le génial librettiste de Verdi, mais aussi l'un des écrivains les plus sophistiqués du XIX^e siècle italien et un compositeur capable d'affronter le mythe faustien avec les moyens musicaux les plus extraordinaires. Quant à Britten, avec cet opéra de chambre qu'il compose directement sous le choc de la Deuxième Guerre mondiale, il touche à l'indicible, à la violence radicale faite aux femmes, et à l'Humanité elle-même, sous le signe du tragique à la fois grec et chrétien. Et je suis si heureux de faire entrer *Rusalka* au répertoire, ce conte musical magique et cruel, dont Stefano Poda va s'emparer avec son génie de l'image. Ces compositeurs, comme également le Wagner de *Tristan* ou le Verdi de *La Traviata*, n'ont pas peur de la démesure, c'est-à-dire de l'essentiel – c'est proprement leur élément. Pour monter de grands spectacles, il faut d'abord avoir de très grandes œuvres.

Naturellement, les metteurs en scène portent une grande responsabilité dans cette démarche. Comment les choisissez-vous ?

J'aime les metteurs en scène qui se saisissent frontalement d'un opéra, qui ne cherchent pas à le contourner, encore moins à le détourner, ou à se croire plus malins ou plus intelligents que les auteurs, comme c'est parfois le cas. Le metteur en scène est précisément celui qui prend le spectateur par la main et le guide à travers les différents cercles de l'ouvrage, comme le Virgile de la *Divine Comédie*. C'est la noblesse de ce métier : se coller avec le chef-d'œuvre, sans ciller. Ce faisant, il ne s'agit pas de grands concepts abstraits : ce sont des questions très concrètes, et la hauteur d'une vision doit franchir l'épreuve du plateau, tenir compte des contraintes matérielles. Or les metteurs en scène que je choisis ont une connaissance intime du plateau et savent traduire leur imaginaire en un objet technique : ils sont artistes et artisans. Cela permet d'ailleurs des rencontres décisives entre eux et nos ateliers et équipes de l'Opéra, qui sont extrêmement professionnels et performants, et qui ont une grande passion du métier. Le dialogue est permanent, et d'extraordinaires complicités se créent entre les artistes invités et nos équipes. Cela fait partie intégrante de l'identité du Capitole. Pour le reste, je n'ai ni théorie ni idée préconçue sur telle ou telle esthétique. Voyez Olivier Py avec *Dialogues des Carmélites* ou *La Gioconda*, Michel Fau avec *Elektra* ou *Wozzeck*, Stefano Poda avec *Ariane et Barbe-Bleue* en 2019 et *Rusalka* la saison prochaine, Anne Delbée avec *Norma* et *Le Viol de Lucrece*. Chaque fois, ce sont des spectacles frontaux, courageux, à la fois hors-normes et hors-mode, qui pénètrent au cœur de l'ouvrage.

Comment définiriez-vous votre mission ?

Je pense à un très beau texte de Starobinski qui parle de « droit au chef-d'œuvre » - pour le public, pour la maison, pour la culture. Cela me semble au cœur de la mission d'un service public comme le nôtre. Nous sommes des passeurs. Chaque soir, il y a dans notre salle de fervents amateurs d'opéra qui n'ont pourtant jamais entendu *Mefistofele* ou *Le Viol de Lucrece*. Plus encore : il y a chaque soir dans la salle des personnes qui voient *Carmen* ou *La Traviata* pour la première fois. Et puis, soyons honnêtes : vous avez beau avoir vu *Carmen* cent fois, vous avez beau connaître *Wozzeck*, quand vous découvrez Marie-Nicole Lemieux ou Stéphane Degout dans les rôles-titres, vous ne vous dites qu'une seule chose : je n'ai jamais vu ça ! Il ne s'agit pas d'user le « grand répertoire » jusqu'à la corde : il s'agit de le réinventer sans cesse au plus haut degré de qualité et de vitalité. Monter *Carmen* ou *La Traviata*, ce n'est pas pour remplir les salles à bon compte : c'est exercer et préserver le droit de tous aux chefs-d'œuvre. Ce sont des portes d'entrée vers des univers plus rares, et plus grands que nous. Nos portes sont ouvertes pour cela. Sur cela. ■

Propos recueillis par Dorian Astor

LA NOUVELLE SAISON

“

Une saison, cela doit toujours être une belle aventure, avec ses risques et ses surprises, mais surtout rien de rabâché ni de convenu. Larguons les amarres et retrouvons-nous ensemble sur l'île joyeuse !

”

Christophe Ghristi
directeur artistique
de l'Opéra national du Capitole

SAISON 22 | 23

OPÉRA

Rusalka ANTONÍN DVOŘÁK

NOUVELLE PRODUCTION, ENTRÉE AU RÉPERTOIRE

Frank Beermann (DR), Stefano Poda (MS), Anita Hartig (Rusalka), Aleksei Isaev (Vodnik), Piotr Buszewski (Le Prince), Béatrice Uria-Monzon (La Princesse étrangère), Janina Baechle (Jezibaba)

DU 6 AU 16 OCTOBRE 2022

La Bohème GIACOMO PUCCINI

Lorenzo Passerini (DM), Renaud Doucet (MS), Vannina Santoni / Anaïs Constans (Mimi), Kevin Amiel / Azer Zada (Rodolfo), Marie Perbost / Andreea Soare (Musetta), Mikhail Timoshenko / Jérôme Boutillier (Marcello)

DU 26 NOVEMBRE AU 6 DÉCEMBRE 2022

Les Noces de Figaro WOLFGANG AMADÉ MOZART

Hervé Niquet (DM), Marco Arturo Marelli (MS), Michael Nagy (Le Comte), Karine Deshayes (La Comtesse), Anaïs Constans (Susanna), Julien Véronèse (Figaro), Éléonore Pancrazi (Cherubino)

DU 20 AU 31 JANVIER 2023

Dafne WOLFGANG MITTERER

Geoffroy Jourdain (DM), Aurélien Bory (MS), Ensemble Les Cris de Paris et Compagnie 111

DU 15 AU 17 FÉVRIER 2023 AU THÉÂTRE GARONNE

Tristan et Isolde RICHARD WAGNER

Frank Beermann (DM), Nicolas Joel (MS), Sophie Koch (Isolde), Nikolai Schukoff (Tristan), Matthias Goerne (Roi Marke), Anaïk Morel (Brangäne), Pierre-Yves Pruvot (Kurwenal)

DU 26 FÉVRIER AU 7 MARS 2023

La Traviata GIUSEPPE VERDI

Michele Spotti (DM), Pierre Rambert (MS), Rosa Feola / Claudia Pavone (Violetta), Amitai Pati / Julian Dran (Alfredo), Jean-François Lapointe / Dario Solari (Germont)

DU 21 AU 30 AVRIL 2023

Le Viol de Lucrece BENJAMIN BRITTEN

Marius Stieghorst (DM), Anne Delbée (MS), Agnieszka Rehlis (Lucrece), Duncan Rock (Tarquin), Dominic Barberi (Collatin), Cyrille Dubois (Chœur masculin), Marie-Laure Garnier (Chœur féminin)

DU 23 AU 30 MAI 2023

Mefistofele ARRIGO BOITO

Francesco Angelico (DM), Jean-Louis Grinda (MS), Nicolas Courjal (Mefistofele), Jean-François Borrás (Faust), Chiara Isotton (Margherita), Béatrice Uria-Monzon (Elena)

DU 23 JUIN AU 2 JUILLET 2023

(DM) : Direction musicale – (MS) : Mise en scène

BALLET

Roméo et Juliette

SERGUEÏ PROKOFIEV / JEAN-CHRISTOPHE MAILLOT

ENTRÉE AU RÉPERTOIRE

Jean-Christophe Maillot (*chorégraphie*), Ernest Pignon-Ernest (*scénographie*), Garrett Keast (*DM*)

DU 28 OCTOBRE AU 3 NOVEMBRE 2022

Don Quichotte

LUDWIG MINKUS / KADER BELARBI

Kader Belarbi (*chorégraphie*), Emilio Carcano (*décors*), Fayçal Karoui (*DM*)

DU 22 AU 31 DÉCEMBRE 2022

Paysages Intérieurs

CAROLYN CARLSON / THIERRY MALANDAIN

ENTRÉE AU RÉPERTOIRE

If To Leave Is To Remember : Carolyn Carlson (*chorégraphie*), Philip Glass (*musique*) / *Wind Women* : Carolyn Carlson (*chorégraphie*), Nicolas de Zorzi (*musique originale*) / *Nocturnes* : Thierry Malandain (*chorégraphie*), Frédéric Chopin (*musique*)

DU 10 AU 12 FÉVRIER 2023
AU THÉÂTRE DELACITÉ

Noir et Blanc

KADER BELARBI / JIRÍ KYLIÁN / MICHEL KELEMENIS

Entrelacs : Kader Belarbi (*chorégraphie*), Arvo Pärt, Iannis Xenakis (*musique*) / *No More Play* : Jirí Kylián (*chorégraphie*), Anton Webern (*musique*) / *Tout un monde lointain* : Michel Kelemanis (*chorégraphie*), Henri Dutilleul (*musique*)

DU 22 AU 26 MARS 2023

RÉCITALS

THÉÂTRE DU CAPITOLE, 20H

Le récital est l'occasion rare de découvrir l'imaginaire musical d'interprètes d'exception. Expérience de l'intime et de la sincérité, l'échange qui a lieu entre la voix et le piano, et entre les artistes et le public, est la quintessence d'un art que l'Opéra national du Capitole a à cœur de vous faire partager.

Ramón Vargas *Ténor* Mzia Bakhtouridze *Piano* 14 NOV. 2022

Violeta Urmana *Mezzo-soprano* Helmut Deutsch *Piano* 1^{ER} DÉC. 2022

Pavol Breslik *Ténor* 16 JANVIER 2023

Matthias Goerne *Baryton* 24 FÉVRIER 2023

Nina Stemme *Soprano* 5 MARS 2023, 16H

Stéphane Degout *Baryton* 20 MARS 2023

MIDIS DU CAPITOLE

THÉÂTRE DU CAPITOLE, 12H30

Que diriez-vous d'une pause déjeuner musicale ?

Une heure de récital à petit prix et une occasion privilégiée de percevoir de nouvelles facettes des artistes à l'affiche ou de découvrir de jeunes talents !

Valentina Fedeneva *Soprano* Robert Gonnella *Piano* 12 OCT. 2022

Emiliano Gonzalez Toro *Ténor* Marie Domitille Murez *Harpe* 25 JAN. 2023

Gabrielle Philiponet *Soprano* Varduhi Yeritsyan *Piano* 2 MARS 2023

Marianne Croux *Soprano* Florence Boissolle *Piano* 25 MAI 2023

CONCERTS

Week-end découverte Dvořák

Chefs-d'œuvre de la musique de chambre tchèque

David Grimal (*violin*), Itamar Golan (*piano*), Quatuor Les Dissonances

Dvořák et Brahms: l'amitié parfaite

Amir Katz (*piano*)

À la découverte de la mélodie tchèque

Katerina Knežiková (*soprano*), Roger Vignoles (*piano*)

7 ET 8 OCTOBRE 2022

Daphnis et Alcimadure

JEAN-JOSEPH CASSANÉA DE MONDONVILLE

Hélène Le Corre, Clémence Isaure (*Prologue*), Élodie Fronnard (*Alcimadure*), François-Nicolas Geslot (*Daphnis*), Fabien Hyon (*Jeanet*), Les Passions (Orchestre baroque de Montauban), Chœur Les Éléments, Jean-Marc Andrieu (*DM*)

12 ET 13 OCTOBRE 2022

Oratorio de Noël JOHANN SEBASTIAN BACH

Jordi Savall (*DM*), Le Concert des Nations, Chœur de l'Opéra national du Capitole

10 ET 11 DÉCEMBRE 2022

Les Sacqueboutiers

El Fuego

28 JANVIER 2023

Musique espagnole de la Renaissance

Le Jazz et la Pavane

16 AVRIL 2023

Regards croisés sur la musique de la Renaissance et le jazz

Cantiques BENJAMIN BRITTEN

Cyrille Dubois (*ténor*), William Shelton (*contre-ténor*), Marc Mauillon (*baryton*), Pauline Haas (*harpe*), Vladimir Dubois (*cor*), Anne Le Bozec (*piano*, *DM*)

24 AVRIL 2023

AUDITORIUM SAINT-PIERRE-DES-CUISINES

BUS FIGARO - Spectacle itinérant

d'après *Le Barbier de Séville* de Rossini

DU 9 MAI
AU 10 JUIN 2023

Dorian Astor (*conception, dialogues*), Frédérique Lombart (*MS*), Hernán Peñuela (*décors*), Alice Thomas (*costumes*), Lucile Verbizier (*Rosine*), Pierre-Emmanuel Roubet (*Almaviva*), Fabrice Alibert (*Figaro*), Laurent Labarbe (*Bartolo*), Michel Glasko (*accordéon*)

Jenůfa

OU LA GRÂCE

Avec Jenůfa, créé en 1904, Leoš Janáček nous a légué non seulement un sommet de la musique tchèque, mais aussi l'un des opéras les plus bouleversants de tout le répertoire.

Une jeune fille, tombée enceinte avant le mariage, est défigurée par le demi-frère de son fiancé, abandonnée par celui-ci, et voit son enfant sacrifié par sa propre mère adoptive, sous la pression écrasante d'une société rurale figée dans ses codes. Elle sera pourtant touchée par la grâce, dont la mise en scène du regretté Nicolas Joel sait éclairer le mystère.

Sous la direction du chef autrichien Florian Krumpöck, est réunie une distribution éblouissante, où l'on retrouve notamment deux merveilleuses sopranos françaises : Marie-Adeline Henry dans le rôle-titre et Catherine Hunold en Sacristine.



JENŮFA DU FOLKLORE À L'UNIVERSEL

« L'essentiel dans une œuvre dramatique est de créer une mélodie du parler derrière laquelle apparaisse, comme par miracle, un être humain placé dans une phase concrète de sa vie »

Leoš Janáček



▲ Leoš Janáček en 1904.

© Archives du Département d'Histoire de la musique du Musée morave de Brno, République tchèque.

C'est un homme de 62 ans qui, en 1916, voit son opéra *Jenůfa* enfin consacré au Théâtre national de Prague. Janáček y travaillait depuis 1894 et l'avait créé au Théâtre de Brno en 1904. Dans sa ville, le musicien avait un certain rayonnement, en tant que fondateur et directeur de l'école d'orgue, et responsable du chœur local. Au-delà de Brno, c'est surtout comme ethnologue de la musique et folkloriste que sa réputation était considérable. À la fin du XIX^e siècle, la Bohême, qui s'éveillait à la conscience de son identité propre au sein de l'Empire des Habsbourg, avait vu se développer le même élan pour la culture populaire que celui qu'avait vécu, presque un siècle plus tôt, l'Allemagne romantique. Avec son ami František Bartoš et leurs élèves, Janáček avait arpenté sa Moravie natale pour collecter des milliers de chansons populaires. Mais dans les milieux pragois, si l'on estimait le chercheur, on regardait de haut l'obscur compositeur. C'est ce que rappelle Max Brod, qui n'a pas seulement défendu l'œuvre de son ami Kafka, mais aussi celle de Janáček (c'est grâce à sa traduction allemande du livret de *Jenůfa* que l'opéra put conquérir l'Europe) : « Ces Messieurs de Prague n'avaient pas cru devoir regarder cette œuvre qui "sentait sa province" ». Si, en 1904, c'est à Brno que fut créé *Jenůfa*, c'est que Karel Kovarovič, directeur du Théâtre national de Prague, l'avait refusé. Il n'accueillit l'ouvrage qu'en 1916, au prix d'aménagements qui n'étaient pas loin

de défigurer la partition originale... Entre-temps, la Première Guerre mondiale donnait un tout autre poids à l'idée d'un art lyrique proprement tchèque. *Jenůfa* fut le coup d'envoi de la prodigieuse et tardive carrière de Janáček, et c'est dans la toute nouvelle République tchécoslovaque, jusqu'à sa mort en 1928, qu'il composa l'essentiel de son œuvre.

Oui, *Jenůfa* « sent sa province », mais en un sens éminent, justement parce que Janáček était un folkloriste d'un genre tout à fait particulier. Il ne s'est pas contenté de recueillir des chants populaires, il a analysé leur ductilité rythmique, le libre jeu de leurs modulations harmoniques. Plus encore, il a disséqué les rapports du chant à la langue, et de la langue aux émotions. D'ethnologue, il s'est fait psychologue et sociologue, cherchant à saisir la manière dont la moindre intonation, l'inflexion la plus imperceptible du chant pouvait exprimer la vie psychique d'un peuple et ses conditions sociales. Plus encore, il a cherché à traduire en musique le chant des oiseaux moraves, le bruissement du vent morave, le murmure des ruisseaux moraves. Ainsi, l'identité sonore de la Moravie, loin de confiner à un régionalisme étroit, s'élevait du particulier à l'universel, celui de la nature et de l'âme. Tel un nouveau Rousseau slave, il cherchait une vérité humaine étouffée sous l'injustice sociale.

Et c'est cette quête qui lui avait fait retenir la pièce de théâtre de Gabriela Preissová, *Její pastorkyňa* (« Sa belle-fille » ou « Sa fille adoptive ») – titre que Janáček conserva pour son opéra, avant que Max Brod ne diffuse celui de *Jenůfa*, plus aisé à exporter. Démocrate et progressiste, sensible aux ravages causés par le carcan de la morale traditionnelle – et notamment du mariage – dans la vie des individus, et singulièrement la condition féminine, Janáček compose un mélodrame d'une puissance émotionnelle inouïe. Il ne dépeint pas seulement la sévérité de la société paysanne, qu'il sublime dans des figures – sur trois générations de femmes sacrifiées mais puissantes – d'une extraordinaire noblesse ; il n'atteint pas seulement à une prosodie au plus près de la langue tchèque et de ses particularismes moraves ; il invente un langage musical qui épouse tous les méandres de la vie pulsionnelle, ses élans brefs et ses revirements soudains, ses contradictions et sa violence, ses saccades et ses épanchements – tout une économie du désir qui, à travers le réalisme de notre humanité quotidienne, s'élève au tragique et touche au lyrisme le plus sublime. ■

Dorian Astor

◀ Alfons Mucha, Étude pour Femme dans le désert, vers 1923.
© Fondation Mucha, Prague.

JENŮFA ET LA DÉTRESSE DE L'ISOLEMENT



ENTRETIEN AVEC

Marie-Adeline Henry

La magnifique soprano française mène une carrière exemplaire. Triomphant dans l'opéra baroque, Mozart, Gluck ou encore Britten, elle associe une musicalité hors-pair à une finesse psychologique qui confère une singulière profondeur à chacune de ses incarnations. Sa prise de rôle dans Jenůfa, qui marque une étape dans son évolution artistique, n'en est que plus attendue, et encore davantage après qu'elle a partagé avec nous ses réflexions sur le chef-d'œuvre de Janáček.

Vous faites vos débuts dans le rôle de Jenůfa: racontez-nous comment vous avez abordé l'apprentissage du rôle.

Je connaissais Jenůfa depuis mes années d'études à l'Atelier lyrique de Paris, où l'on m'avait prédit que je rencontrerais un jour ce rôle sur mon chemin, au même titre que celui de Tatiana dans *Eugène Onéguine*. C'est dans ce cadre que je me suis familiarisée avec des rôles russes et tchèques, notamment auprès de la cheffe de chant Irène Kudela, spécialiste de ce répertoire. Je trouve très agréable, très ludique de chanter en tchèque, dont les sonorités nourrissent mon imaginaire. Et puis Janáček écrit merveilleusement pour sa langue natale, avec un naturel et une sensibilité dont il avait d'ailleurs fait sa profession de foi. J'avais donc un peu défriché cet univers lorsqu'est arrivée la belle proposition de Christophe Ghrissi. Défendre le rôle de Jenůfa est une mission magnifique, mais difficile. Bien sûr, le tragique est habituel à l'opéra, mais suivre la trajectoire humaine, émotionnelle d'un tel personnage est une véritable prouesse théâtrale!

Crédit : Marine Cessat-Begler

Pour quelles raisons ?

Toute la force de Janáček consiste dans son réalisme : le caractère très réel, très concret des émotions exprimées. On a un coup de sang, puis on reprend ses esprits, on répète les choses, aux autres et à soi-même, pour pouvoir les mûrir, les comprendre. La musique et le texte enregistrent très précisément ce flux émotionnel. Or les changements affectifs sont rapides. Par exemple, comment Laca en vient-il si subitement à blesser Jenůfa au visage ? Comment Jenůfa passe-t-elle, en quelques instants, du choc de la mort de son enfant au pardon général ? Il faut une grande précision dans la mise en scène et dans le jeu pour que le public comprenne ce qui se passe. Généralement, à l'opéra, la difficulté est inverse : chaque sentiment est distendu dans le temps musical. Chez Janáček au contraire, la musique épouse toutes les micro-variations de la vie psychique, c'est proprement acrobatique.

Comment percevez-vous le personnage de Jenůfa ?

Sa particularité, c'est le contraste entre sa grande jeunesse et la perte précoce de toute ingénuité. Il n'y a presque aucun moment où l'on perçoit l'enfant qu'elle est pourtant encore un peu. C'est lié à un milieu rural très dur, mais ce ne peut être la seule explication, car le personnage de Karolka, au contraire, est une jeune fille très libre, capable de décider elle-même de son destin. Pourquoi Jenůfa n'a-t-elle pas cette liberté de choix ? C'est qu'elle hérite d'une histoire familiale compliquée. Il me semble en particulier que la Sacristine, mère adoptive de Jenůfa, a un bagage psychiatrique assez lourd... Dans son isolement, elle éprouve une détresse incroyable. Face à sa conviction obsessionnelle que la mort du nouveau-né est la seule solution, personne n'est là pour lui dire qu'elle s'enferme dans un délire meurtrier. Or Jenůfa hérite de cet enfermement : tout est verrouillé, c'est le plus terrible dans cet ouvrage.

Comment interpréter le rôle d'une mère dont on a tué l'enfant ?

Je ne pense pas qu'on puisse imaginer ou représenter cette douleur. Mais à vrai dire, je ne suis pas certaine que Jenůfa elle-même se rende compte de l'énormité de cet acte. Dans la vie, il y a des choses qui nous sidèrent tellement que nous nous en protégeons par une sorte de déni, un refus de comprendre. Il y a aussi, je crois, une dimension culturelle : chez Verdi ou Puccini, un tel drame aurait été traité de manière exacerbée : la déploration d'un enfant perdu aurait duré trois actes ! Mais il y a chez Janáček une forme impressionnante de retenue, un traitement très subtil du traumatisme – une question qui par ailleurs m'intéresse beaucoup, et qui mérite d'être davantage interrogée dans notre société aujourd'hui. Sur l'infanticide, deux cas m'ont frappée. Le premier est le procès-verbal de l'infanticide Gretchen, qui a inspiré à Goethe le personnage de Marguerite dans son *Faust* : cette toute jeune fille a d'abord nié sa grossesse, puis déshumanisé son enfant en le percevant comme une chose bruyante qu'il fallait faire taire, puis comme le diable même. L'infanticide

est le plus souvent lié à un accès psychotique, ce qui rend ce geste radicalement inaccessible à notre raison. Le second est un témoignage dans *Human*, documentaire de Yann Arthus-Bertrand : un homme qui a assassiné sa femme et son enfant explique qu'il a commis l'irréparable parce que, pour lui, « aimer, c'était faire souffrir » ; or, la mère de sa femme lui avait pardonné et, ce faisant, lui avait appris à aimer. Cela nous dit non seulement que cet amour et ce pardon qui transfigurent Jenůfa, cette « grâce » dont parlait Nicolas Joel [voir p. 18-19], peuvent exister dans la vie réelle, et que le pardon est un acte aussi incompréhensible que le meurtre ; mais aussi que c'est Autrui, son amour, le reflet qu'il nous tend, qui seul nous permet de lutter contre l'isolement. Celui-ci peut être le facteur aggravant d'une fragilité psychologique et conduire à commettre des actes monstrueux. C'est aussi la leçon de *Jenůfa*. ■

Propos recueillis par Dorian Astor

▼ Page de titre de Jeji Pastorkyňa (« Sa Belle-Fille », titre original de Jenůfa), éd. Statni Nakladatelství, 1955.
Conservatoire de Prague © A. Dagli Orti / © NPL - DeA Picture Library / Bridgeman Images



JENŮFA : « TOUT EST GRÂCE »

ENTRETIEN AVEC

Nicolas Joel

L'homme qui a été le directeur du Théâtre du Capitole (1990-2009) puis de l'Opéra de Paris (2009-2014) s'apprêtait à reprendre à Toulouse sa mise en scène de Jenůfa créée en 2004. Sa disparition, en juin 2020, nous a privés d'une grande figure de l'art lyrique, qui frappait par la sûreté de son goût et la profondeur de sa vision. En février 2020, il nous avait accordé un entretien autour du chef-d'œuvre de Janáček.

Aujourd'hui, pour la première reprise au Capitole d'une mise en scène de Nicolas Joel depuis qu'il nous a quittés, ses propos sur la grâce revêtent une dimension particulièrement émouvante.

▲ Nicolas Joel (1953-2020)

© Patrice Nin

Jenůfa est d'abord un drame d'une grande intensité. Qu'est-ce qui vous a frappé dans cette tragique histoire d'infanticide ?

L'histoire de *Jenůfa* est évidemment très impressionnante. Janáček a accompli de manière particulièrement spectaculaire ce grand tournant de l'opéra qui a consisté à s'intéresser aux humbles, aux paysans, aux villageois, à saisir dans des destins presque anonymes ce qu'il y a d'universellement tragique. La pièce de théâtre dont il s'est inspiré, écrite par Gabriela Preissová quatorze ans plus tôt, est elle-même étrange et troublante, on comprend que Janáček ait été attiré par un tel texte. Mais au-delà d'un certain caractère régionaliste et réaliste de la pièce, en vogue à l'époque, il est parvenu à rendre avec une force inouïe la relation entre Kostelnička, la Sacristine, et Jenůfa, sa belle-fille. Sans oublier la grand-mère. Un tel portrait de femmes, sur trois générations, est peut-être unique dans le théâtre occidental.

Et qu'en est-il des personnages masculins ?

Honnêtement ? De ces hommes, il n'y a pas grand-chose à dire... Je me souviens de ce que me confiait mon maître, le grand Patrice Chéreau : il lui arrivait d'« oublier » de mettre en scène certains personnages, pour la bonne raison qu'il les trouvait idiots (*rires*). Et de fait, les personnages masculins de *Jenůfa* ne sont

pas très intéressants, ils ne parviennent pas à s'élever au-dessus d'une certaine dimension accessoire qui, finalement et par contraste, renforce la grandeur exceptionnelle des figures féminines.

Vous parliez de réalisme. Comment l'avez-vous abordé dans votre mise en scène ?

Ce réalisme est sans doute inévitable, mais il me paraît essentiel à la compréhension de l'ouvrage. Pour moi-même comme pour le décorateur Ezio Frigerio, le plus important était d'ouvrir à une dimension poétique qui puisse déjouer le risque de lourdeur et de limitation qui menace toujours le réalisme.

Vous avez respecté l'époque et le lieu de l'action : un village de Moravie au XIX^e siècle. N'avez-vous pas songé, précisément en raison des risques du réalisme, à une transposition ?

Je ne pense pas que l'on puisse transposer l'action en un autre lieu et à une autre époque sans perdre l'identité musicale et dramaturgique de *Jenůfa*. Quand on voit le mal que se donne Janáček pour évoquer à l'orchestre l'atmosphère villageoise, et jusqu'au cliquetis du moulin à eau, je ne vois pas pourquoi, moi, j'irais chercher autre chose et contrarier cette couleur. Je suis intimement convaincu que celle-ci passe par la musique et qu'elle en est indissociable. Quand j'étais

Opéra

JENŮFA

LEOŠ JANÁČEK (1854-1928)

20, 22 ET 26 AVRIL, 20H

24 AVRIL, 15H

THÉÂTRE DU CAPITOLE

Durée : 2h40 - Tarifs : de 10 à 82 €

Opéra en trois actes

Livret du compositeur d'après Gabriela Preissová
Créé le 21 janvier 1904 au Théâtre national de Brno

Florian Krumpöck Direction musicale

Nicolas Joel Mise en scène

Christian Carsten Reprise de la mise en scène

Ezio Frigerio Décors

Franca Squarciapino Costumes

Vinicio Cheli Lumières

Catherine Hunold *Kostelnička Buryjovka (La Sacristine)*

Marie-Adeline Henry *Jenůfa*

Marius Brenciu *Laca Klemeň*

Mario Rojas *Števa Buryja*

Cécile Galois *Grand-Mère Buryjovka*

Jérôme Boutillier *Le Contremaître*

Jérémie Brocard *Le Maire*

Mireille Delunsch *La Femme du Maire*

Victoire Bunel *Karolka*

Svetlana Lifar *Une Bergère*

Éléonore Pancrazi *Barena*

Sara Gouzy *Jano*

Orchestre national du Capitole

Chœur de l'Opéra national du Capitole

Gabriel Bourgoïn *Chef du Chœur*

Production de l'Opéra national du Capitole

Prélude

Introduction à l'œuvre, 45 minutes avant
le début de chaque représentation

Conférence

Martine Kaufmann

Jenůfa : tu as péché uniquement par amour

Jeudi 14 avril à 18 h

Théâtre du Capitole, grand foyer



◀ Le chef
d'orchestre
autrichien
Florian Krumpöck
© Lukas Beck

LA « TROUPE » À LA RESCOURSSE DE JENŮFA

« Ces dernières années, le Théâtre du Capitole a bâti une magnifique troupe de chanteurs, un ensemble qui n'a pas d'existence officielle mais que les observateurs ont bien repéré. Aujourd'hui, c'est cet ensemble qui nous sauve. Après la défection d'Angela Denoke deux semaines avant le début des répétitions, Catherine Hunold a accepté d'apprendre le rôle de la Sacristine en quelques jours, ce qui est un défi et un exploit, vu son ampleur et la langue tchèque. Il en avait été de même quelques jours plus tôt pour Cécile Galois dans le rôle de la Grand-Mère Buryjovka. Je suis heureux qu'une belle troupe de chanteurs français s'empare d'un chef-d'œuvre tchèque, dépassant les barrières de la spécialisation ! »

Christophe Ghristi

Directeur artistique de l'Opéra national du Capitole



▲ Catherine Hunold © Cyril Cosson

jeune, j'ai beaucoup voyagé en Bohême et en Moravie. Dès les premières mesures de *Jenůfa*, je me trouve à nouveau transporté parmi ces paysages. Cette musique est profondément liée à son territoire, comme celle de Vivaldi, par exemple, l'est à Venise. Je dois avouer que je suis littéralement ensorcelé par l'orchestre de Janáček, et c'est sans doute la raison pour laquelle je suis, face à l'ouvrage, plus sensible à l'atmosphère qu'à l'anecdote. Et à un état d'esprit tout à fait particulier à ce compositeur.

Comment décririez-vous cet état d'esprit ?

Je me souviens qu'à l'époque où nous avions créé le spectacle, en 2004, c'était la première fois que *Jenůfa* était donné au Capitole. Beaucoup de Toulousains ne connaissaient pas l'ouvrage. Dans mon travail, j'avais veillé à ce qu'on ne risque pas de confondre Janáček avec une sorte de ... Puccini allemand (et Dieu sait si j'aime Puccini !). D'une certaine manière, il y a chez Puccini quelque chose de dépressif et de cruel, un caractère presque retors, dont Janáček est absolument exempt : celui-ci possède au contraire, non pas une innocence, mais une simplicité, dans le meilleur sens du terme, une immédiateté extraordinaire qui fait toute sa singularité et que le public perçoit aussitôt.

Qu'est-ce qui vous touche le plus dans *Jenůfa* ?

C'est quelque chose qui illumine le personnage principal, et qu'on pourrait appeler la grâce. Vous souvenez-vous de ce merveilleux passage du *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos ? Un moribond qui a attendu en vain l'arrivée du prêtre qui devait l'absoudre, prononce ces derniers mots : « Qu'est-ce que cela fait ? Tout est grâce ». Que voulez-vous ajouter à cela ? Je serais bien incapable de définir la grâce. *Jenůfa* et *Kostelnička* sont toutes deux de malheureuses victimes. Mais la seconde n'a pas été touchée par la grâce, elle ne possède

pas cette capacité de résilience infinie qui caractérise *Jenůfa* et qui l'éclaire de l'intérieur. C'est indescriptible.

Est-ce que nous autres, spectateurs contemporains, pouvons encore être sensibles à cette dimension ?

À notre époque déchristianisée, je ne sais pas comment le spectateur peut accueillir l'incommensurabilité de cette grâce. Mais on peut recevoir la musique de Janáček, la grâce passe par la musique. Et puis vous savez, on est toujours un peu surpris par les capacités d'introspection et de spiritualité dont sont capables les spectateurs. Aller à l'opéra écouter une œuvre dans une langue étrangère que l'on ne comprend pas, c'est déjà une démarche particulière, une disponibilité d'une qualité très spéciale. Et je crois que cette disposition invite à accueillir toute la spiritualité de *Jenůfa*, qui reste pour moi l'une des plus belles partitions de tous les temps.

Que diriez-vous à un spectateur s'apprêtant à découvrir *Jenůfa* ?

Si j'osais, je lui glisserais à l'oreille : laissez-vous toucher par la grâce. ■

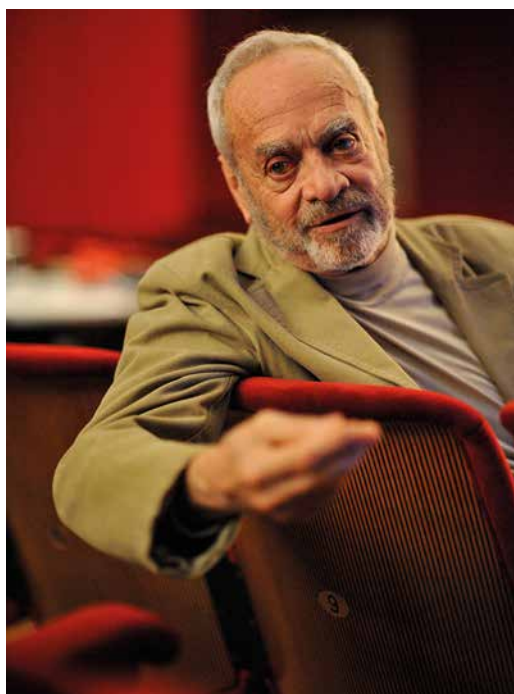
Propos recueillis par Dorian Astor

◀ *Jenůfa* dans la mise en scène de Nicolas Joel,
Théâtre du Capitole, 2004. © Patrice Nin





In memoriam EZIO



▲ Ezio Frigerio.
© Attilio Marasco

Présence des mondes disparus

Ezio Frigerio est mort le 2 février 2022, tout près de sa ville natale, Erba. Nous ne sommes pas loin du lac de Côme, c'est-à-dire de paysages d'un charme surnaturel. C'est sans doute là qu'il a acquis le goût de la beauté. Il disait être naturellement relié à des mondes disparus. Par ses ancêtres, il avait une connaissance quasi documentaire des XVIII^e et XIX^e siècles. Ayant étudié la peinture et l'architecture, il rencontra Giorgio Strehler et commença une fructueuse collaboration au Piccolo Teatro et à la Scala de Milan. Plus tard, Rolf Liebermann leur confia l'ouverture de son règne à l'Opéra de Paris : des *Noces de Figaro* immortelles, témoignant en effet d'une connaissance profonde et poétique du XVIII^e siècle. Clairs-obscur, ombres et halos, perspectives, tout y était un enchantement. Un enchantement révolutionnaire en outre, puisque Frigerio réinventait ainsi le décor d'opéra, oubliant la toile peinte et imposant le

décor en volume. Frigerio resta à Paris, avec son épouse et collaboratrice Franca Squarciapino. Il travaillait au Palais Garnier et en fit son nouveau royaume. Là, il rencontra Rudolf Noureev avec qui il conçut des ballets inoubliables comme *Le Lac des cygnes* ou la légendaire *Bayadère*. Il travailla aussi avec Roger Planchon, Roland Petit et Lluís Pasqual. Au cinéma, avec les grands maîtres italiens comme De Sica, Bertolucci et Bolognini. Le Théâtre du Capitole a la chance (historique) d'avoir quelques productions signées d'Ezio Frigerio, fruit de sa collaboration avec Nicolas Joel. Citons notamment un *Ring* complet, *Otello*, *Le Chevalier à la rose*, *La Femme sans ombre...* Et cette *Jenûfa* impressionnante que nous reprenons en ce mois d'avril. Nous en ferons le meilleur usage !

Christophe Ghristi
Directeur artistique
de l'Opéra national du Capitole



FRIGERIO

▲ De gauche à droite :
Le Chevalier à la Rose,
La Rondine, L'Or du Rhin
© Patrice Nin

« Parmi tous ceux qui font ou disent qu'ils font ton métier, tu es certainement le plus concrètement et le plus poétiquement artisan : avec un petit nombre d'autres qui constituent avec toi une école non de peinture mais de travail scénique, ce qui est tout autre chose. C'est une chose qui concerne la morale du théâtre et il me semble tout à fait juste d'en parler à ton sujet. Et puis, il y a l'art : mais là aussi trop de gens croient encore que l'art du scénographe est quelque chose qui a à voir avec la peinture, avec le tableau. Nous savons parfaitement que ce sont deux choses différentes et que tu as sacrifié la définition de la peinture en toi, dans ta jeunesse, pour devenir "scénographe", mais tu ne l'as pas oubliée. Elle est présente dans tout ce que tu fais comme donnée culturelle, comme donnée de goût et de sensibilité : données secrètes, qui ne doivent presque pas apparaître et qui sont résumées dans d'autres formes autonomes dédiées à l'œuvre que tu construis. Voilà ce qui définit aussi le vrai scénographe et la différence de qui ne l'est pas. »

Giorgio Strehler,
Lettre à Ezio Frigerio, revue *Théâtre en Europe* n° 12, octobre 1986.



▲ *Siegfried*
© Patrice Nin

SCÉNOGRAPHIES (sélection)

- 2013 *Don Carlo* de Verdi (m.s. Nicolas Joel)
- 2009 *Mireille* de Gounod (m.s. Nicolas Joel)
- 2009 *Carmen* de Bizet (m.s. Nicolas Joel)
- 2008 *Le Chevalier à la Rose* de Strauss (m.s. Nicolas Joel)
- 2004 *Jenůfa* de Janáček (m.s. Nicolas Joel)
- 2004 *La Rondine* de Puccini (m.s. Nicolas Joel)
- 2003 *Le Crépuscule des dieux* de Wagner (m.s. Nicolas Joel)
- 2002 *Siegfried* de Wagner (m.s. Nicolas Joel)
- 2001 *L'Or du Rhin* de Wagner (m.s. Nicolas Joel)
- 1999 *Faust* de Gounod (m.s. Nicolas Joel)
- 1999 *La Walkyrie* de Wagner (m.s. Nicolas Joel)
- 1998 *Lucia di Lammermoor* de Donizetti (m.s. Nicolas Joel)
- 1995 *L'Île des esclaves* de Marivaux (m.s. Giorgio Strehler)
- 1992 *La Bayadère* (chor. Rudolf Noureev)
- 1990 *La Dame de pique* de Tchaïkovski (m.s. Andreï Kontchalovski)
- 1988 *La Mouette* de Tchekhov (m.s. Andreï Kontchalovski)
- 1988 *Casse-noisette* (chor. Roland Petit)
- 1987 *George Dandin* de Molière (m.s. Roger Planchon)
- 1986 *L'Opéra de quat' sous* de Bertolt Brecht (m.s. Giorgio Strehler)
- 1986 *L'Avare* de Molière (m.s. Roger Planchon)
- 1984 *Le Lac des cygnes* (chor. Rudolf Noureev)
- 1984 *L'Illusion comique* de Pierre Corneille (m.s. Giorgio Strehler)
- 1980 *Dom Juan* de Molière mise en scène (m.s. Roger Planchon)
- 1978 *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni (m.s. Giorgio Strehler)
- 1978 *Simon Boccanegra* de Verdi (m.s. Giorgio Strehler)
- 1978 *Le Roi Lear* de Shakespeare (m.s. Giorgio Strehler)
- 1975 *Coppélia* (chor. Roland Petit)
- 1973 *Les Noces de Figaro* de Mozart (m.s. Giorgio Strehler)
- 1973 *Arlecchino, servitore di due padroni* de Goldoni (m.s. Giorgio Strehler)
- 1967 *I Giganti della montagna* de Pirandello (m.s. Giorgio Strehler)

KARINE DESHAYES, SÉRIEUSEMENT SOURIANTE

Fêtée du baroque à l'impressionnisme français en passant par Mozart et le bel canto romantique, Karine Deshayes est de retour au Capitole pour un récital de mélodies.

Si l'on voulait choisir une élève modèle parmi cette génération qui vit renaître le chant français au tournant du millénaire, après le traumatisme de la dispersion des troupes dans les années soixante-dix, le nom de Karine Deshayes s'imposerait au premier rang.

Enfant de Mozart et du cinéma, ses yeux ont brillé devant les villas palladiennes émergeant tels des châteaux de contes de fées des brumes du *Don Giovanni* de Joseph Losey, ses toutes jeunes oreilles ont frémi aux gosiers de rêve par Maazel et Liebermann rassemblés – dont quelques modèles pour la carrière, Berganza, Van Dam, Te Kanawa, dont le timbre diamantin rivalisait, pour la petite fille, avec les robes de pure fantaisie. Fantaisie encore, et mieux, l'irrévérence et la liberté qui rattrapent par la manche les pré-adolescents tentés de fuir l'académisme supposé de la musique classique, dans *l'Amadeus* de Milos Forman. On ne dira jamais assez combien de dizaines de milliers de musiciens et mélomanes en herbe sont venus à l'art par la grâce de ces deux films, quelques pincements de nez qu'ils inspirent à certains critiques et historiens.





▲ Karine Deshayes dans *Werther* de Massenet (Charlotte), mise en scène de Nicolas Joel, Théâtre du Capitole, 2019.
© Patrice Nin

Enfant des conservatoires, également, qui vivent alors leur âge d'or grâce à des politiques publiques volontaristes. Elle y apprend le violon, sa discipline, sa rigueur. Sans omettre de se planter au milieu du salon familial pour arracher des trémolos à ses cordes par-dessus la partie soliste du concerto de Brahms enregistré par Perlman – qu'elle vénère autant que ses parents eurent alors du mal à l'écouter. Bientôt viendra le chant, et le Conservatoire National Supérieur de Paris. Mais auparavant, cette sérieuse qui se cache derrière le sourire de la rigolote aura potassé sa musicologie à la Sorbonne.

Enfant des troupes d'opéra qui ne voulaient pas mourir, et de leurs avatars contemporains, les ensembles musicaux indépendants. Comme Stéphane Degout, comme Sabine Devieille ensuite, Karine Deshayes est sortie de sa chrysalide à l'Atelier Lyrique de Lyon – aujourd'hui Studio. S'est rodée aux tournées et aux micros, grâce à William Christie et ses Arts Florissants, Christophe Rousset et ses Talens Lyriques, Emmanuelle Haïm et son Concert d'Astrée. Elle y a cultivé le goût du travail d'équipe, sans lequel il est peu de divas qui durent.

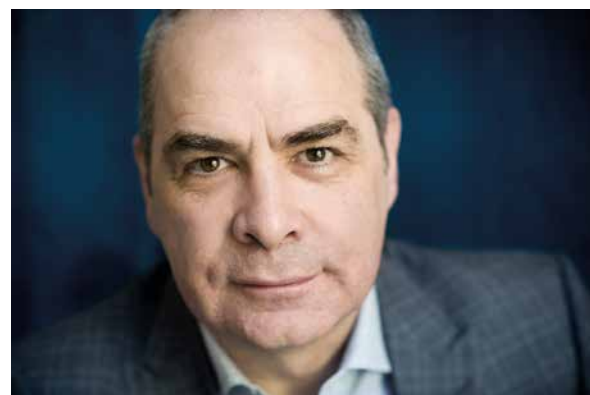
Mais diva, veut-elle l'être ? À Lyon, elle se fait d'abord remarquer avec Chérubin dans *Les Noces de Figaro* de Mozart, opéra d'ensemble par excellence, puis Rosine du *Barbier de Séville* de Rossini, rôle signature de ses premières années, qui exige de briller mais ne gagne rien à faire cavalière seule. Suivra bien vite l'humble Angelina de *Cenerentola*, princesse malgré elle qui attend les dernières minutes de l'œuvre pour déployer l'étourdissante virtuosité de son grand air. Autre alter-égo, auquel elle a décidé de faire prochainement ses adieux après avoir réalisé, dit-elle, qu'à chaque nouvelle production, elle fêtait les trente ans du ténor !

Entre-temps, ces rôles lui auront ouvert les portes de l'Opéra de Paris, où elle est l'une des rares artistes françaises à déployer, depuis près de deux décennies, un aussi large répertoire, de Monteverdi

(le rôle-titre du *Couronnement de Poppée*) à Massenet (une mémorable Charlotte de *Werther* face à Roberto Alagna), en passant par Donna Elvira dans le *Don Giovanni* de Mozart et la figure mythique de Carmen. Elle n'a rien perdu de la rondeur du timbre, de la souplesse des phrases et de la longueur du souffle qui en font une interprète idéale du belcanto romantique italien et... parisien – qu'il s'agisse des œuvres écrites par les compositeurs transalpins pour la capitale française, ou de leur pendant national gorgé de vocalité latine jusque dans la pompe du Grand Opéra. Mais la maturité lui ouvre désormais les portes de clairs-obscurs de l'âme d'autant plus subtils qu'ils se voilent de pudeur, et d'une puissance dramatique toute en concentration. Sa récente Adalgisa toulousaine, avec Marina Rebeka en Norma, en offrait l'illustration éloquent : équipière toujours, mais faisant jeu égal avec l'héroïne dans des duos qui ressuscitaient le souvenir des grandes heures d'une œuvre parmi les plus redoutables. La fermeture des théâtres durant la pandémie nous avait privés de cette Comtesse des *Noces de Figaro* qu'elle réservait au Capitole, alors que sa voix, contrairement à celle de tant de collègues qui élargissent le grave, lui autorise de grimper du mezzo vers le soprano. Ce récital consacré à la mélodie française, avec la complicité de Philippe Cassard, nous promet d'autres jeux de l'amour et du hasard et d'autres jardins nocturnes, sans retarder trop longtemps ce prochain rendez-vous de théâtre.

Vincent Agrech

Vincent Agrech est journaliste à Diapason, producteur et conseiller du Théâtre royal de Drottningholm



▲ Le pianiste Philippe Cassard
© Jean-Baptiste Millot

RÉCITAL

Karine Deshayes Mezzo-soprano
Philippe Cassard Piano

JEUDI 21 AVRIL, 20H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Tarif unique 20 €

MÉLODIES DE GOUNOD, FAURÉ, DUPARC ET RAVEL

MOZART, LE CIEL ET LES NUAGES

ENTRETIEN AVEC
David Fray

Natif de Tarbes, formé au CNSM de Paris, titulaire de nombreux prix, David Fray est aujourd'hui un pianiste recherché sur toutes les scènes internationales. Artiste accompli, toujours en quête de nouveaux horizons, il est le fondateur et directeur artistique du Festival « L'Offrande Musicale », dont la première édition s'est tenue en été 2021 dans les Hautes Pyrénées. Le 23 avril à la Halle aux grains, il retrouvera l'Orchestre national du Capitole et le chef Frank Beermann pour le Concerto n° 21 de Mozart. C'est l'occasion de découvrir son approche du génial compositeur.

▲ David Fray © Paolo Roversi / Erato



▲ Portrait de Mozart par son beau-frère Josef Lange, 1789. Mozart-Museum, Salzbourg © DR

Vous connaissez- bien l'Orchestre national du Capitole: quelle a été votre expérience avec lui?

Je le connais et l'aime depuis de nombreuses années ! Il y a quatre ans, nous avons même enregistré ensemble un disque chez Warner consacré aux concertos pour deux, trois et quatre claviers de Bach, un répertoire plutôt inattendu pour l'Orchestre, qui avait été pour moi l'occasion de le connaître sous un autre angle, car il s'agissait d'une formation réduite d'une quinzaine de musiciens, adaptée au répertoire. Le rapport était plus direct, plus personnel, sans l'intermédiaire d'un chef, puisque je dirigeais moi-même depuis le piano. J'en ai un excellent souvenir.

Lors du concert du 23 avril, vous interprétez le Concerto n°21 en ut majeur de Mozart. Parlez-nous de cette pièce...

Étrangement, c'est un concerto que je n'ai joué qu'une fois jusqu'ici – c'était tout récemment à Monte-Carlo. À vrai dire, j'hésitais à l'aborder: le deuxième mouvement est si célèbre qu'il me mettait sous pression ! C'est un peu comme jouer

la *Lettre à Élise* ! Mais ce qui est merveilleux avec ce genre de pièce, c'est qu'elle a beau avoir été jouée des milliers de fois, rabâchée, malmenée parfois, il suffit d'ouvrir la partition, de revenir au texte, de puiser à sa source pour que la magie opère, pour que la fraîcheur, la beauté infinie de cette ligne surgisse aussitôt. Alors on oublie tout le reste, et j'ai eu le sentiment d'entendre cette musique pour la première fois, de la jouer avec une sorte de candeur. Je suis heureux d'avoir enfin ce Concerto à mon répertoire, c'est une pièce splendide.

Quel est votre préféré ?

Difficile à dire ! De toute façon, à partir du Concerto n° 20, on n'a affaire qu'à des chefs-d'œuvre absolus : les développements sont savants, l'écriture mozartienne est à son apogée. Mais j'avoue avoir une tendresse particulière pour le n° 24 en do mineur, que j'ai d'ailleurs joué avec l'Orchestre national du Capitole. La tonalité mineure y trouve une expressivité toute particulière, un mélange alchimique des sentiments qui me rappelle celle de la trilogie da Ponte.

L'opéra est-il une référence pour vous ?

De manière générale, j'ai une passion pour la voix – elle est la référence qui guide tout mon travail de pianiste. Et j'aime évidemment l'opéra. En ce qui concerne Mozart, je trouve que les trois ouvrages composés avec Da Ponte (*Les Noces de Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*) sont des sommets indépassables. Ce qui me frappe, c'est justement l'extrême subtilité des émotions, leur mélange, la coexistence de sentiments contradictoires. Dans l'opéra baroque, chaque aria exprime une passion et une seule, bien spécifique : la joie, la tristesse, la colère, la jalousie, etc. Chez Mozart, joie et tristesse, sourire et larmes sont intimement mêlés, au point d'être inséparables. Ce n'est pas un hasard s'il définit son *Don Giovanni* comme un *dramma giocoso*, un « drame joyeux » : c'est la définition même du génie mozartien, et de sa modernité. Je crois qu'il a été le premier à parvenir à une telle perfection psychologique, et peut-être même a-t-il été le seul... Schubert lui aussi a atteint cette finesse d'expression, mais pas dans l'opéra. Or en effet, j'aborde les concertos de Mozart en référence à ses opéras : on y découvre une fascinante dramaturgie, on y imagine des personnages, des situations qui ouvrent des perspectives infinies d'interprétation. Il me semble que les opéras révèlent ou déploient ce qui est en jeu dans l'œuvre instrumentale en termes de langage musical.

Que demande l'interprétation de la musique de Mozart ?

Pour moi, Mozart est comme un ciel : l'espace est là, immense, immuable, et le passage des nuages lui donne mille nuances différentes et sans cesse changeantes. L'interprète mozartien doit être capable de préserver l'unité tout en passant par une infinité de nuances. Je ne prétends pas y arriver, mais c'est vers cet idéal que je tends. ■

Propos recueillis par Dorian Astor



▲ Anton Bruckner par Ferry Bératon, 1889.
© Museum am Karlsplatz, Vienne.

BRUCKNER, LE GÉNIE MODESTE

ENTRETIEN AVEC

Frank Beermann

Nous devons au grand chef allemand Frank Beermann les grandioses souvenirs de sa direction de Parsifal, Elektra et La Flûte enchantée à l'Opéra national du Capitole. Il revient face à l'Orchestre, cette fois – et pour la première fois – à la Halle aux grains et dans le répertoire symphonique. Et quel répertoire ! Après le Concerto pour piano n° 21 de Mozart, le programme du 23 avril se poursuivra avec l'immense Septième Symphonie de Bruckner.

Vous êtes désormais familier de l'Opéra national et de l'Orchestre national du Capitole dans la fosse. Mais c'est la première fois que vous abordez le répertoire symphonique avec celui-ci. Le travail sera-t-il différent ?

L'expérience au Théâtre a été magnifique. Le travail a été constructif, inspirant, cet orchestre a une sonorité spécifique qui est tout à fait admirable. De plus, le contact avec les musiciens a été précieux, nous avons développé une très belle relation humaine. C'est vraiment une grande joie de les retrouver sur la scène de la Halle aux grains. Quant à la nature du travail, c'est la musique et le répertoire qui, chaque fois, la déterminent. Sur le fond, la relation est la même, mais il y a des différences liées au temps de répétition et également à la salle. Je vais découvrir la Halle aux grains : il faut trouver le jeu adapté à l'espace, naturellement très différent d'une fosse d'orchestre ! La relation entre une partition et un espace est absolument primordiale, et elle change à chaque concert. Mais avec l'OnCT, je n'ai aucune inquiétude : ils ont la souplesse et l'état d'esprit requis, ils sont aussi performants dans l'opéra que dans le répertoire symphonique. Nous prendrons en compte ensemble les paramètres qui changent : l'espace, le son, le style.



▲ Frank Beermann © Julia Bauer

Bruckner a longtemps été un compositeur mal-aimé. En revanche, sa *Septième Symphonie* a joui d'un succès précoce et durable. Comment l'expliquer?

Il y a, je crois, deux raisons à cela. La première c'est que la *Septième* a été créée à Leipzig (sous la direction d'Arthur Nikisch, en 1884), c'est-à-dire loin de Vienne ! Bruckner s'est toujours heurté à de fortes résistances à Vienne : hostilité, mépris, cabales. Je ne veux pas dire du mal des Viennois, mais je crois qu'ils ont sous-estimé Bruckner parce que lui-même était trop modeste... La deuxième raison est purement musicale : la *Septième* est sans doute la plus lyrique, la plus accessible de ses symphonies : le dernier mouvement, par exemple, possède une légèreté qui fait songer à Haydn ! Elle parle immédiatement au public.

En même temps, la *Septième* a quelque chose de surdimensionné : n'est-ce pas un défi de pénétrer dans cet univers gigantesque ?

Certes, c'est monumental. Mais j'insiste sur cette modestie brucknérienne dont je parlais plus haut. Ce n'est pas qu'un trait psychologique, c'est une forme d'expression. Et de ce point de vue, Bruckner ne peut être comparé à personne

d'autre : il est le premier compositeur (seul peut-être Bach avant lui) qui n'ait jamais écrit à partir de son égo, de sa subjectivité. Il ne s'agit jamais de sa personne, on sent qu'il est toujours à la recherche de quelque chose de plus grand, pour ainsi dire d'une dimension cosmique. En réalité, sa musique est si asubjective, si abstraite quelquefois, qu'elle ouvre précisément la possibilité d'une plongée cosmique. Or cela autorise, nécessite même à chaque fois une nouvelle interprétation, une approche renouvelée, expérimentale. J'ai dirigé cette œuvre plusieurs fois, et en effet, selon l'orchestre, le lieu, la tradition de jeu, l'atmosphère même, c'est chaque fois un nouveau visage de l'œuvre qui m'apparaît. Cela demande naturellement du travail et du temps, mais c'est une expérimentation fascinante, appelée par l'écriture elle-même. C'est un bonheur parce que c'est aussi une expérience de liberté totale.

On est parfois tenté de comparer Bruckner à Mahler, parfois au profit du second. Quelle est leur parenté, et qu'est-ce qui les distingue ?

Leur parenté est superficielle : bien sûr, même conception monumentale, cosmique de la symphonie, ce qui est

lié à l'époque. Ils partagent une même tradition, et on peut relever des parallèles. Mais profondément, leur différence est radicale, aussi radicale que celle qui oppose Wagner et Brahms ! La musique de Mahler est, justement, un véritable cri de l'égo, c'est la musique la plus subjective qui soit ! C'est d'ailleurs ce qui fait sa puissance émotionnelle incroyable. Mais Bruckner, c'est l'opposé : une émotion tout aussi puissante, mais à partir d'une source expressive radicalement autre. Bruckner croit à une rédemption supra-personnelle, cela fait toute la différence. ■

Propos recueillis par Dorian Astor

Frank Beermann *Direction*
David Fray *Piano*

SAMEDI 23 AVRIL, 20H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs de 18 à 65 €

WOLFGANG AMADÉ MOZART
Concerto pour piano n° 21 en ut majeur, K. 467
ANTON BRUCKNER
Symphonie n° 7 en mi majeur, A. 109

AU RYTHME DE KRISTI GJEZI

Jalon indispensable entre le chef d'orchestre et ses compagnons musiciens, le super soliste Kristi Gjezi a très vite trouvé sa place à Toulouse. Le 30 avril prochain, le concert Happy Hour met en lumière le talent d'un musicien capable de jouer solo... ou collectif! Sous la baguette de la cheffe chinoise Xian Zhang, qui dirigera ensuite la célèbre *Symphonie n° 7* de Beethoven, Kristi Gjezi interprètera le trop rare *Concerto pour violon* de Glazounov.

Composée en 1905 et dédiée au violoniste prodige Leopold Auer, l'œuvre est à la mesure de cet interprète d'exception, auquel Tchaïkovski ou Taneïv dédièrent leurs œuvres. C'est Leopold Auer qui contribue



▲ Kristi Gjezi © Pierre Beteille

à la fondation de l'école russe de violon: enseignant au conservatoire de Saint-Petersbourg à partir de 1868, ce musicien d'origine hongroise sut accompagner l'envol d'interprètes tels Jasha Heifetz ou Nathan Milstein et susciter l'émergence d'un « son » caractéristique, et d'une tradition qui fit l'admiration du monde entier.

Interprète passionné de la modernité du XX^e siècle, Kristi Gjezi est un passeur hors pair du lyrisme profond et de la bravoure technique qui font la marque du *Concerto* de Glazounov. Ce Happy Hour est l'occasion d'entendre une œuvre trop rarement programmée, sous l'archet d'un musicien aussi exigeant que passionné. ■

Xian Zhang Direction
Kristi Gjezi Violon

SAMEDI 30 AVRIL, 18H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs de 5 à 22 €

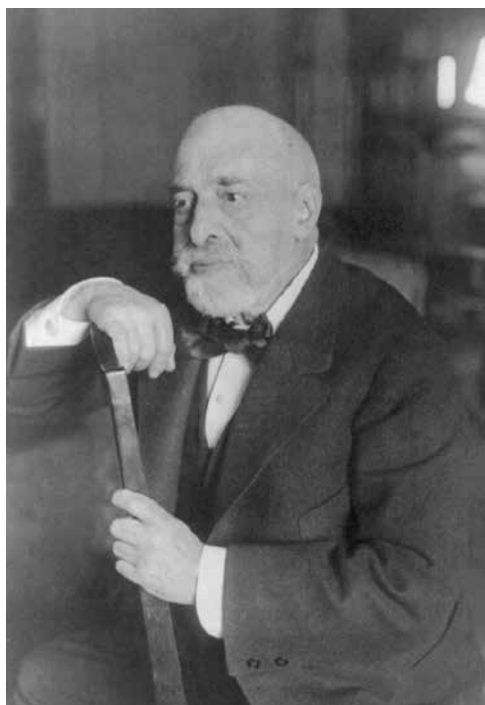
LES
CONCERTS
HAPPY HOUR

ALEXANDRE GLAZOUNOV
Concerto pour violon en la mineur, op. 82

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphonie n° 7 en la majeur, op. 92



► La cheffe d'orchestre
Xian Zhang
© B. Ealovega



▲ Le violoniste hongrois Leopold Auer
(1845-1930), dédicataire du
Concerto pour violon de Glazounov en 1905
© George Grantham Bain Collection - Library of Congress

MAHLER, UNE PHILOSOPHIE AMÉRICAINE

ENTRETIEN AVEC

Joseph Swensen

Peu de chefs connaissent l'Orchestre national du Capitole aussi bien que Joseph Swensen. Entre le musicien américain et les interprètes toulousains s'est nouée, il y a de cela tout juste vingt ans, une véritable histoire d'amitié musicale. À la veille de son concert consacré à la mythique Symphonie n° 9 de Gustav Mahler, Joseph Swensen revient sur cette relation hors du commun.

▲ Joseph Swensen © Jean-Baptiste Millot

Vous êtes l'un des compagnons de route d'élection de l'Orchestre national du Capitole, et vous avez vu, comme peu d'autres, évoluer l'effectif avec lequel vous entretenez une relation très forte. Quel regard portez-vous sur cet orchestre ?

Cela fait plus de vingt ans que nous travaillons ensemble, et il me semble que cela fait plus longtemps encore ! J'ai l'impression d'avoir connu ces musiciens toute ma vie, et j'ai eu ce sentiment dès notre première rencontre, en dirigeant la *Symphonie n° 3* de Mahler. C'était magique. Parfois, les relations avec les orchestres sont les mêmes que celles que vous pouvez nouer individuellement : vous rencontrez quelqu'un que vous avez le sentiment d'avoir toujours connu, et dès que vous le revoyez, vous avez le sentiment de le redécouvrir. C'est exactement ce qui s'est passé avec le Capitole : nous nous retrouvons une ou deux fois par saison, et la surprise demeure. Comme des amis

proches, nous avons la même curiosité pour l'autre. Nous avons bien de la chance !

Aujourd'hui, vous revenez à Toulouse avec Gustav Mahler, un compositeur qui occupe une place singulière dans votre relation à l'Orchestre. Pourriez-vous nous en dire un peu plus ?

Mahler, plus que tous les autres compositeurs, possède une philosophie à laquelle j'adhère totalement. Bien entendu, j'aime sa musique, mais il me semble que la philosophie avec laquelle il compose va bien au-delà de son œuvre : Mahler écrit pour des individus dans l'orchestre. Il met en œuvre l'idée d'un orchestre qui n'est pas seulement l'instrument de travail d'un chef. Un orchestre est constitué de cent musiciens passionnés. Le rôle du chef est simplement de les aider à travailler ensemble, sans écraser leur personnalité ou exiger d'eux qu'ils se conforment à sa vision. Tout Mahler réside dans cette idée.

Finalement, il s'agit quasiment d'une vision du monde...

Oui, je le crois. Il me semble que la plupart des compositeurs qui écrivent pour l'orchestre ne partagent pas une telle ambition humaine. Ils composent pour l'effectif comme s'il s'agissait d'un seul et gigantesque instrument, d'une armée. Chacun doit faire ce qui est écrit et personne ne pense ou ressent par soi-même. En cela, Mahler amène quelque chose de révolutionnaire grâce à la relation qu'il déploie entre le chef et les instrumentistes. Finalement, réfléchir à ces enjeux existentiels par la musique me semble bien plus convaincant qu'à travers les mots, car ceux-ci sont limitent l'imagination. La musique est infinie.

Pendant toutes ces années, votre vision de Mahler au Capitole a-t-elle changé ?

Quelle question difficile ! Seul Thierry d'Argoubet qui a vu ce travail évoluer d'année en année pourrait y répondre.

J'ai changé, je change chaque jour. Nous travaillons la même musique, celle de Mahler, et elle est si différente, dans mon esprit, que lorsque nous avons démarré il y a plus de vingt ans. L'Orchestre lui-même a beaucoup évolué, à la fois en tant que groupe et comme ensemble d'individus : une nouvelle génération de musiciens est arrivée, avec une nouvelle vision, de nouveaux rêves, ce qui est particulièrement exaltant pour moi. J'ai envie de les connaître, de savoir comment ils vont s'emparer de l'œuvre. N'est-ce pas la plus belle des choses ?

Comment percevez-vous la *Symphonie n° 9* ? Comment pourriez-vous présenter ce testament du musicien viennois à un public qui ne l'aurait jamais entendu ?

Tant de choses ont été écrites sur cette pièce. Nous savons que Mahler était hanté par le chiffre neuf, par l'ombre de Beethoven, qu'il était très malade et qu'il pressentait que ce serait sa dernière œuvre. D'autant que, très superstitieux, il craignait que cela ne lui porte malheur. Je crois que ce contexte

est très sensible dans la pièce : il ne s'agit pas seulement d'une magnifique symphonie, la présence de la mort y est palpable. Mahler utilise sa propre expérience pour faire de cette œuvre un monde en soi. En cela, il n'est pas seulement en quête de beauté. La *Symphonie n° 9* n'est pas seulement belle. Évidemment, elle l'est, comme l'est le monde entier, comme le sont tant de nos expériences dans la vie. Mais elle embrasse aussi la souffrance, l'angoisse, la peur de la mort. La beauté et l'horreur y cohabitent. Nous voudrions que l'art soit bon, au sens chrétien du terme. Mais l'art est bien plus que cela, il est tout. Voilà ce qu'est cette dernière symphonie de Mahler, bien davantage que toutes les précédentes.

Finalement, il y aurait quelque chose de l'aurore et du crépuscule dans cette œuvre...

Oui, mais n'en est-il pas ainsi dans l'existence ? Cette dimension crépusculaire passe aussi par son lien au passé ! Quand Mahler compose ses symphonies, le genre est quasiment passéiste : Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms l'ont investi. Mais à la veille du XX^e siècle, l'opéra, le théâtre dominant. Même Strauss privilégie des poèmes symphoniques à dimension narrative. De ce point de vue, Mahler demeure très inscrit dans le passé. Mais sa perspective philosophique ouvre grand les portes de l'avenir. Et enfin, il y a la « part américaine » de l'œuvre. Selon moi, la singularité de la culture des États-Unis est de parvenir à accueillir toutes les cultures du monde sans les gommer. Mes grands-parents sont arrivés du Japon et de Norvège. Mes parents se sont rencontrés à New-York. Il s'agit là d'une histoire américaine typique. Il y a bien des choses que je n'aime pas dans la culture américaine. Mais l'un des aspects qui continue à me fasciner – et où j'entends bien des résonances avec la philosophie de Mahler – est sa capacité à accueillir les individualités dans leur singularité profonde. C'est là pour moi la force de l'Amérique. N'oublions pas que Mahler vécut à New-York pour diriger, qu'il y travailla à la *Symphonie n° 9*. Je pense qu'il y réalisa combien sa manière d'envisager la musique avait de points communs avec la pensée de Thomas Jefferson !

Propos recueillis par Charlotte Ginot-Slacik

▼ *Gustav Mahler dessiné par Emil Orlik, 1903.*
© Collections Walter Anton



Joseph Swensen *Direction*
Orchestre national du Capitole

VENDREDI 6 MAI, 20H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs de 18 à 65 €

GUSTAV MAHLER
Symphonie n° 9 en ré majeur



Opéra

Le Barbier de Séville

SUR LE FIL DU RASOIR

Chef-d'œuvre de l'opéra bouffe, l'ouvrage de Rossini démultiplie l'esprit sagace et impertinent de Beaumarchais grâce à sa musique d'une vertigineuse énergie, tourbillon de mots et de vocalises au service d'une action menée tambour battant, et qui va crescendo jusqu'à cette « folie organisée » qu'admirait Stendhal. Dans la mise en scène de l'autrichien Ernst Josef Köpplinger, qui éclaire pour nous sa vision acérée de l'œuvre, sous la baguette rayonnante d'italianité d'Attilio Cremonesi, cette nouvelle production du Barbieri di Siviglia est emportée par une double distribution éclatante où l'on retrouve notamment Eva Zaicik et Kévin Amiel, Adèle Charvet et Petr Nekoranec, Vincenzo Taormina, Paolo Bordogna, Yuri Kissin ou encore Julien Véronèse, sans oublier l'immense Roberto Scandiuzzi dans le rôle de Basilio. Mais il faut tout particulièrement mentionner la présence de Florian Sempey dans le rôle-titre, un Figaro de légende qui fait ses débuts au Capitole et qui nous fait partager ici sa passion pour Rossini. Un Barbier jovial et irrésistible, à l'humour aiguisé comme un rasoir !



Le Barbier de Séville dans la mise en scène
de J. E. Köpplinger au Staatstheater
am Gärtnerplatz, Munich, 2021.

© Christian POGO Zach



ROSSINI DANS LES VEINES

ENTRETIEN AVEC

Florian Sempey

À trente-trois ans, le baryton bordelais mène une carrière fulgurante.

Avec sa voix chaude et brillante, son jeu d'une inépuisable énergie, il est devenu un Figaro de légende, réclamé sur les plus grandes scènes du monde. C'est dans ce rôle-fétiche qu'il fera ses débuts à l'Opéra national du Capitole. L'occasion pour nous de le faire parler du rôle, et de Rossini, son compositeur de cœur.

▲ Florian Sempey

© Cyril Cosson – Occurrence

Que s'est-il passé avec Figaro pour qu'il devienne le rôle emblématique de votre carrière ?

Je suis, depuis l'enfance, viscéralement attaché au *Barbier de Séville*, et à Rossini en général. Ma famille maternelle est italienne, un buste du compositeur trônait chez mes grands-parents (il est toujours chez moi aujourd'hui) et *Le Barbier* est le tout premier opéra que j'ai entendu au disque. Dès mon entrée au conservatoire de Bordeaux dans la classe de Maryse Castets, qui est toujours mon professeur de chant aujourd'hui, j'ai souhaité travailler le rôle dans son intégralité. Mais je ne l'ai abordé à la scène qu'en 2012, à l'Opéra de Bordeaux justement. Puis est venue une production à Saint-Étienne, sous la direction du regretté Alberto Zedda, le plus grand spécialiste rossinien de notre temps, qui m'a tout de suite invité à le chanter au Festival Rossini de Pesaro. À partir de ce moment-là, ça ne s'est plus jamais arrêté : Paris, Londres, Rome, les Chorégies d'Orange, etc. C'est aujourd'hui un immense bonheur pour moi de faire mes débuts au Capitole avec mon cher Figaro !

Vous êtes le Figaro de notre temps, mais quel Figaro êtes-vous ?

Mon interprétation a évolué au fil du temps, naturellement. Lorsque j'ai commencé à le chanter, je ne voyais que son côté pétillant, fougueux, cette

gaîté qu'il fait rayonner partout autour de lui. Peu à peu, je me suis rendu compte combien il était mû par ses intérêts personnels, et au premier chef par l'argent. Il porte en lui une profonde haine de classe, que ce soit envers l'aristocratie incarnée par le comte Almaviva ou la bourgeoisie représentée par Bartolo. Chez Beaumarchais, cette dimension éclatera au grand jour dans *Le Mariage de Figaro*, mais elle couve tout au long du *Barbier*. Figaro frise l'obséquiosité avec Almaviva, parce qu'il en a après son argent, mais il n'a aucune sympathie pour lui. Avec Rosina, il a trouvé plus malin que lui, comme il le dit lui-même. Toute cette intrigue l'agace, il est impatient d'en finir : d'ailleurs, il ne cesse de presser tout le monde : *presto, presto* ! J'ai voulu explorer la face sombre du personnage, et faire jouer la dualité entre la joie et le ressentiment. C'est dans la production de Laurent Pelly, aux Théâtres des Champs-Élysées en 2017, que j'ai pu commencer à approfondir cette ambivalence, non seulement psychologiquement, mais aussi vocalement.

Venons-en justement à la vocalité : n'est-ce pas un rôle difficile de ce point de vue ?

Terriblement difficile ! C'est à Zedda que je dois d'avoir compris ce qu'exigent réellement la lettre et l'esprit de cette partition. D'abord, il m'a mis le nez sur ce qui est *exactement* écrit – or, excusez-

moi de le dire, cette attention manque à beaucoup d'interprètes du rôle, qui cachent sous la verve comique une certaine approximation musicale. Et puis il m'a fait ajouter, selon la pratique de l'époque de Rossini, des passages ornements d'une redoutable difficulté. On est habitué à la virtuosité du rôle féminin, mais on oublie que Figaro en réclame tout autant, comme on le voit par exemple dans son duo avec Rosina, où ils chantent les mêmes coloratures. C'est d'ailleurs une spécificité de Rossini que d'exiger la même virtuosité pour toutes les tessitures, de la basse au soprano – bref, c'est du Bel Canto! La précision est une condition *sine qua non* de cette musique, on doit entendre *tout* ce qui est écrit. La musique de Rossini a bénéficié, depuis une quarantaine d'années, d'une véritable résurrection historique, qu'il s'agisse des ouvrages ou de la pratique d'exécution. Or Figaro est quasiment le seul rôle qui n'ait pas été dépoussiéré, et qu'on charge trop souvent encore des mauvais habitudes d'une tradition aujourd'hui dépassée. Je m'efforce de lui rendre toute sa dignité musicale.

Parlez-nous des fameux ensembles chez Rossini, comme le vertigineux finale du premier acte du *Barbier*...

Extraordinaire! En fait, un ensemble de Rossini, c'est un gros bazar organisé (*rires*). De l'extérieur, on n'y comprend rien (et c'est volontaire, parce que ce sont toujours des moments de grande confusion des personnages, qui disent eux-mêmes qu'ils ne comprennent plus rien à ce qui se passe!), et de l'intérieur c'est une mécanique incroyable, réglée comme une horloge. Chaque ligne de soliste est un air en soi, et c'est ainsi que je travaille. Sauf qu'un ensemble, c'est six ou huit airs chantés en même temps! Il faut un long temps de préparation, commencer à un tempo très lent puis accélérer. Puis encore des jours et des jours de répétitions pour mettre cela en place à la perfection avec les collègues et l'orchestre. C'est très difficile, mais jouissif!

Vous chantez également d'autres rôles rossiniens : lesquels?

Il y a d'abord Dandini, dans *La Cenerentola*., que j'ai beaucoup chanté et qui est encore inscrit souvent à mon agenda. Voilà à nouveau un rôle de baryton d'une extrême virtuosité! Et puis Raimbaud dans *Le Comte Ory*: je devais le chanter à Monte-Carlo, mais le premier confinement nous a malheureusement interrompus le jour de la générale piano. Même chose pour le rôle de Taddeo, dans *L'Italienne à Alger*, que je devais faire à Marseille, et qui a été reporté. Bientôt viendra le poète Prosdócimo, dans *Le Turc en Italie* à Madrid. Très prochainement va sortir mon premier album solo, *Figaro? Sì!*, dans lequel j'aborde des rôles plus rares: *L'Occasione fa il ladro*, *La Scala di seta*, etc.

Vous évoquiez tout à l'heure vos ascendances italiennes. Parlez-vous italien dès l'enfance?

Malheureusement non. Lorsque ma grand-mère est arrivée en France, l'italien a été proscrit à la maison, comme cela arrivait souvent dans cette génération d'immigrés concentrés sur l'assimilation. Elle ne



◀ *Portrait de Rossini par un artiste inconnu, école italienne. Museo Civico Bibliografico Musicale, Bologne © DR*

parlait italien qu'au téléphone, avec ses cousins restés au pays. J'aurais tellement aimé le parler avec elle! Ma mère et ses frères ne l'ont jamais appris. Je m'y suis mis tout seul, à l'occasion de mes nombreuses productions en Italie. Je suis heureux d'avoir en quelque sorte réintégré cette langue dans la famille! J'ai cet héritage dans le sang, je crois que Rossini me coule dans les veines!

À propos de sang italien : et Verdi?

Ah Verdi... Bien sûr, l'autre grand compositeur de ma vie. Je rêve de chanter *Nabucco* et *Macbeth*. Mais plus tard !

Propos recueillis par Dorian Astor

▼ *Florian Sempey dans Cenerentola de Rossini (Dandini), mise en scène de Stefan Herheim, Teatro Real de Madrid, 2021.*

© Javier del Real



LE BARBIER, UNE COMÉDIE ACÉRÉE



© Gärtnerplatztheater

ENTRETIEN AVEC

Josef Ernst Köpplinger

Quelle a été votre source d'inspiration pour la dramaturgie de ce *Barbier de Séville*?

Le point de départ est toujours la trilogie de Beaumarchais: *Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro* et *La Mère coupable* (cette dernière pièce, moins connue, est pourtant nécessaire à la compréhension du destin ultérieur des personnages, et rappelons que Darius Milhaud en a fait également un opéra). Ce sont des lectures indispensables, où l'on découvre les enjeux dramaturgiques essentiels, mais aussi les divergences entre les pièces de théâtre et leurs adaptations. Contrairement à Da Ponte pour *Les Noces de Figaro* de Mozart, le librettiste de Rossini, Cesare Sterbini, a beaucoup arrondi les angles dans *Le Barbier de Séville*. Il a gommé toute la charge prérévolutionnaire de la trilogie de Beaumarchais.

Il faut d'une manière ou d'une autre retrouver l'extrême tension sociale sous-jacente à l'action.

Par exemple?

Voyez le destin de Rosine: dans *Le Barbier*, elle fomenté une révolte afin de se libérer du joug de son tuteur: elle exploite Figaro et le comte pour fuir et se faire épouser; dans *Les Noces*, devenue comtesse, elle subit impuissante les outrages de son époux infidèle: elle n'a fait que passer d'une prison à une autre. Dans *La Mère coupable*, elle sera frappée d'opprobre, car de son adultère avec Chérubin, entre-temps mort au combat, elle a eu un fils naturel rejeté par le comte. En réalité, tout cela est un terrible drame bourgeois, déjà potentiellement contenu dans *Le Barbier*. Almaviva est quant à lui un monstre de narcissisme et d'égoïsme, rien ne

LE BARBIER DE SÉVILLE

GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)

20, 21*, 24, 25, 27 ET 28* MAI, 20H

22 ET 29 MAI, 15H

THÉÂTRE DU CAPITOLE

Durée: 3h - Tarifs : de 10 à 113 €

Opera buffa en deux actes
Livret de Cesare Sterbini d'après
Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais
Créé le 20 février 1816
Au Teatro di Torre Argentina à Rome

Attilio Cremonesi Direction musicale
Josef Ernst Köpplinger Mise en scène
Johannes Leiacker Décors
Alfred Mayerhofer Costumes
Michael Heidinger Lumières

Florian Sempey / Vincenzo Taormina* Figaro

Eva Zaïcik / Adèle Charvet* Rosina

Kévin Amiel / Petr Nekoranec* Le Comte Almaviva

Paolo Bordogna / Yuri Kissin* Le Docteur Bartolo

Roberto Scandiuizzi / Julien Véronèse*

Don Basilio

Edwin Fardini Fiorello

Andreea Soare Berta

Frank Berg Ambrogio

Orchestre national du Capitole

Chœur de l'Opéra national du Capitole

Gabriel Bourgoïn Chef du Chœur

Coproduction Opéra national du Capitole / Staatstheater
am Gärtnerplatz de Munich / Fundació del Gran Teatre del
Liceu (2021)



Diffusé sur Radio Classique
le samedi 18 juin à 21h

Journée d'étude

Jeudi 12 mai de 9h à 17h

Théâtre du Capitole, grand foyer

Conférence

Dorian Astor

« Le Barbier, ou l'opéra bouffe à son apogée »

Vendredi 13 mai, 18h

Théâtre du Capitole, grand foyer

Rencontre autour du livret d'opéra

Dorian Astor Dramaturge de l'Opéra national du Capitole

Mardi 17 mai, 18h

Médiathèque José Cabanis (pôle Arts)

Mon métier à l'opéra

Attilio Cremonesi Chef d'orchestre

Samedi 21 mai, 16h

Théâtre du Capitole, grand foyer



▲ Le Barbier de Séville dans la mise en scène de J. E. Köpplinger. © Christian POGO Zach

doit résister à sa volonté de possession. Voyez encore Bartolo ou Basilio, tous ont en eux quelque chose de maniaque qui, finalement, est assez effrayant!

Comment concilier cette tension dramatique avec le comique évident de l'opéra?

En effet, Rossini place *Le Barbier* sous le signe de la musique légère et d'une sorte de théâtre de l'absurde. Il ne faut certainement pas renoncer à la comédie, au contraire, mais il faut faire sentir que tous ces personnages ne savent pas dans quoi ils sont en train de s'engager: littéralement, ils *courent* à leur perte. Et c'est là qu'il faut chercher l'essence comique de cet ouvrage et de sa musique: la précipitation, l'accélération perpétuelle de l'action et du rythme, un tourbillon qui aveugle les personnages et nous fait rire, mais d'un rire un peu vertigineux. Et c'est ce vertige qui explique les moments où, au contraire, action et musique sont soudain

suspendue à une musique hypnotique, comme un arrêt sur image, un *freeze* au bord de l'abîme. Cela, c'est le génie de Rossini.

Pourquoi avoir choisi l'Espagne des années 60?

La dictature de Franco est une époque de forte répression en Espagne, finalement assez comparable à l'Italie de Rossini sous la domination réactionnaire de l'Autriche. Elle me permet de traiter les tensions sociales, les abus de pouvoir, le poids qui pèse sur la condition féminine, les lâchetés et les compromis auxquels conduit toujours le musèlement d'une société, mais aussi le demi-monde de Figaro, où évoluent les prostituées et les voyous, les transgressions douces-amères et les plaisirs volés. Il y a dans tout cela une atmosphère acérée, comme le fil du rasoir ou les piquants des cactus andalous.

Propos recueillis par Dorian Astor



▲ Eva Zaïcik © DR



▲ Kévin Amiel © Cyril Cosson

LE MIDI DE FARDINI



© Pascal Ito - Adami

Formé au CNSMD de Paris, Révélation Classique 2019 de l'ADAMI, le jeune baryton Edwin Fardini se voit rapidement proposer des engagements comme soliste auprès d'orchestres et institutions prestigieux. En témoignent ses débuts en 2020 sur la scène de la mythique Scala de Milan, où il incarne Pâris dans *Roméo et Juliette* de Gounod, ou à l'Opéra-Comique dans les rôles de Furie et Tisiphone d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau.

On peut déjà lui prédire une grande carrière lyrique. Mais si Fardini aime l'opéra (son rêve est de chanter un jour Golaud dans *Pelléas et Mélisande*), il a un attachement profond pour l'univers intimiste du lied et de la mélodie et nourrit notamment une véritable passion pour les lieder de Liszt, de Mahler ou de Zemlinski.

Il ne nous a pas encore communiqué son programme pour le Midi du Capitole du 10 mai, mais gageons qu'il nous fera partager ses pièces préférées, avec cette voix ample et généreuse qui le caractérise déjà. Il sera accompagné par Robert Gonnella, chef de chant à l'Opéra national du Capitole, et surtout merveilleux pianiste et partenaire musical.

En ce même mois de mai, vous retrouverez Edwin Fardini sur la scène du Capitole, dans *Le Barbier de Séville* de Rossini, où il campera un Fiorello aussi élégant que truculent.

Edwin Fardini *Baryton*

Robert Gonnella *Piano*

MARDI 10 MAI, 12H30
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Tarif unique 5 €



ABONNEMENTS LIBRES 22-23

À partir de 3 spectacles

Composez votre abonnement sur mesure
et choisissez librement
vos spectacles • vos dates • vos catégories de places

ABONNEMENT
LIBRE 3+

3 OU **4**
SPECTACLES

-10%

ABONNEMENT
LIBRE 5+

5 ET +
SPECTACLES

-15%

Informations et réservations: 05 61 63 13 13 - theatreducapitole.fr

TROIS RENDEZ-VOUS À NE PAS MANQUER !

ÉVA PAS À PAS

Le 17 avril, une petite curieuse plonge dans les souvenirs de sa grand-mère... Qui n'a pas rêvé de vivre la vie de nos aînés ? Éva découvrira la vie passionnante de sa mamie, ballerine à l'Opéra de Paris. Christophe Mangou et Sylvain Griotto ont inventé un conte musical fantaisiste et émouvant, où les instruments de l'orchestre accompagnent les découvertes d'Éva. De la Halle aux grains à l'Opéra de Paris, une initiation pleine de douceur à la musique, à partager en famille dès cinq ans.



Christophe Mangou Direction

Elsa Gelly Récitante

Sylvain Griotto Musique

Catherine Pierre Livret

Orchestre national du Capitole

DIMANCHE 17 AVRIL, 10H45

HALLE AUX GRAINS

À PARTIR DE 5 ANS - Tarifs : de 5 à 20 €

ÉVA PAS À PAS, conte musical

LES
CONCERTS EN
FAMILLE

MON RAVEL À MOI

Il joue, compose, improvise, raconte. L'inimitable Jean-François Zygel s'empare de Maurice Ravel. Des rythmes échevelés du *Boléro* à la féerie de *Ma Mère l'Oye*, le plus délicat – et sans doute le plus populaire ! – des compositeurs français est le héros des concerts de Zygel. Pour tout comprendre de son univers et s'émerveiller au rythme des improvisations du fantaisiste pédagogue, rendez-vous le 4 juin.

LES CUIVRES
FONT LEUR CINÉMA

Quand les trompettes, cors, trombones et autres instruments de l'harmonie rencontrent les musiques de films... Placés sous la direction de David Minetti, clarinette solo de l'orchestre, les cuivres ont décidé de rendre aux bandes originales l'hommage qu'elles méritent ! Cela fait désormais plusieurs saisons que l'OnCT célèbre le Septième Art, et les spectateurs de la Halle aux grains ont pu découvrir combien les musiciens de l'Orchestre aiment interpréter les thèmes emblématiques de *Star Wars* ou *Harry Potter*, des westerns américains ou de la Nouvelle Vague française. Le 14 mai, c'est une version arrangée de tous ces tubes que petits et grands pourront entendre. Ils y reconnaîtront les motifs les plus célèbres de leurs films préférés mais dans des versions inédites, où les musiciens feront la démonstration de leur talent d'arrangeurs... et d'interprètes !



David Minetti Direction

Orchestre national du Capitole

SAMEDI 14 MAI, 18H

HALLE AUX GRAINS

Tarifs de 5 à 22 €

MUSIQUES DE FILMS

LES
CONCERTS
HAPPY HOUR



Jean-François Zygel

Piano et improvisations

NN Direction

Orchestre national du Capitole

SAMEDI 4 JUIN, 18H

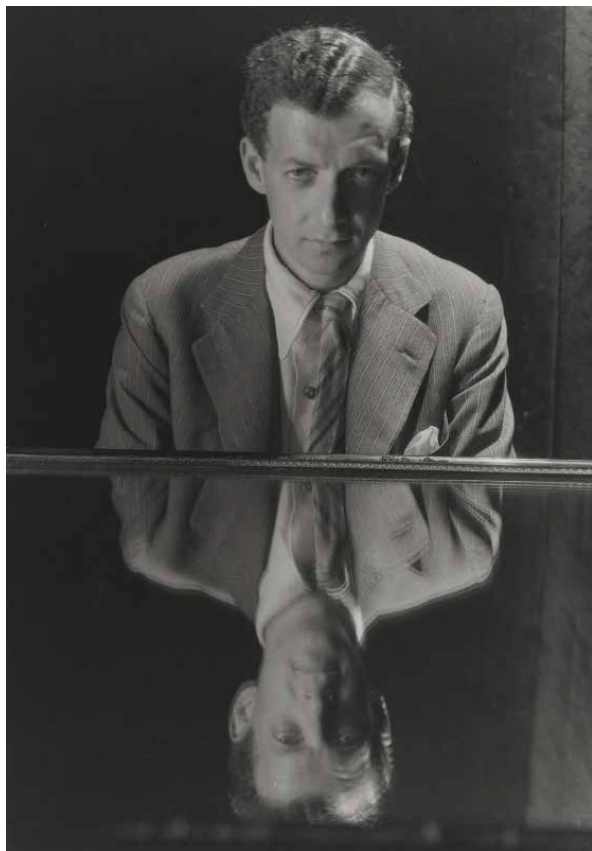
HALLE AUX GRAINS

Tarifs de 5 à 22 €

MON RAVEL À MOI

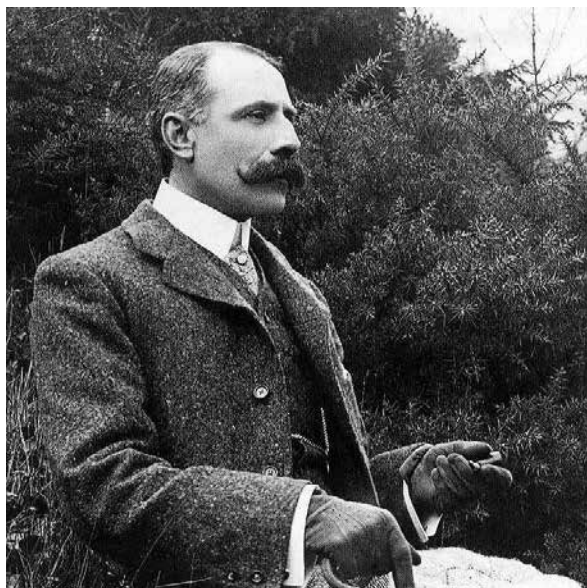
LES
CONCERTS
ZYGEL

L'ÉNIGME ANGLAISE



▲ Benjamin Britten photographié par Cecil Beaton, 1945.
© Cecil Beaton Studio Archive, National Portrait Gallery © Conde Nast

▼ Edward Elgar, carte postale du Rotary, vers 1905.
© The National Archives, Royaume-Uni.



L'Angleterre, île de musiciens ! Le 26 mai, deux figures majeures de la musique « *british* » dialoguent. En 1898, Edward Elgar improvise au piano. Sa femme lui glisse alors qu'un tel thème pourrait donner lieu à bien des variations... Le compositeur se prend alors au jeu, et imagine une série de portraits musicaux de ses proches : sa femme, puis des amis musiciens, tantôt accomplis, tantôt simples amateurs, nourrissent l'imagination du malicieux musicien. Elgar ne s'arrête pas là : il insère aussi des thèmes cachés, « énigmatiques », que les mélomanes s'amuse encore à décrypter, plus d'un siècle après la création de l'œuvre ! Du *God save the Queen* à des citations empruntées à Mozart, les *Variations Enigma* offrent un jeu de piste musical autant que des thèmes inoubliables.

Le prodigieux violoniste américain Benjamin Beilman leur adjoint le *Concerto pour violon* de Benjamin Britten. Figure majeure de l'Angleterre musicale, le compositeur pacifiste est alors exilé aux États-Unis, alors que la Deuxième Guerre mondiale fait rage. Un tel contexte inspire à Britten une œuvre redoutable, que peu de violonistes osent affronter. Virtuose exceptionnel, Benjamin Beilman met sa technique hors du commun au service d'un des grands concertos du XX^e siècle.



▲ Benjamin Beilman
© 2022 Benjamin Beilman

Benjamin Beilman Violon
NN Direction

JEUDI 26 MAI, 20H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs de 18 à 65 €

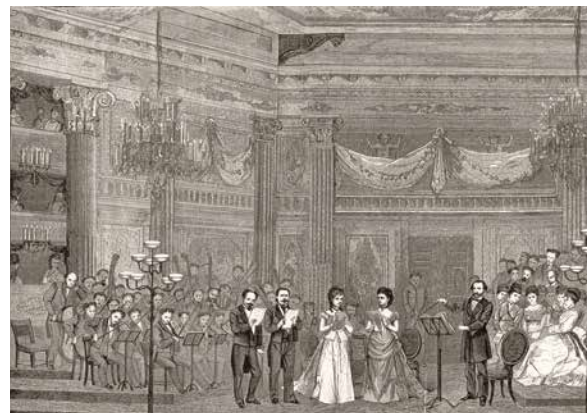
BENJAMIN BRITTEN (1913-1976)
Concerto pour violon, op. 15

EDWARD ELGAR (1857-1934)
Variations sur un thème original « Enigma », op. 36

UN REQUIEM ITALIEN

Le chef-d'œuvre de Giuseppe Verdi enflamme cette fin de saison. Opéra liturgique, messe des morts romantique, hymne à l'Italie entière, la pièce transcende tous les genres existants. En 1870, Verdi a conquis les salles, et son œuvre s'est définitivement imposée comme celle de l'Italie entière. La disparition de Rossini en 1868, puis celle du grand poète et romancier Manzoni en 1873, nourrissent son désir d'offrir à l'Italie une messe des morts aussi puissante que celles de Mozart et de Berlioz. « *Messieurs, il n'est pas question de messe ou de cérémonie mais bien de quelque chose de plus grand. C'est une question*

▼ Giuseppe Verdi par Giuseppe Barbaglia (1887), Bibliothèque du Conservatoire Verdi de Milan
© Giancarlo Costa / Bridgeman Images.



▲ Le Requiem de Verdi sur la scène de la Scala de Milan, le 25 mai 1874. Dessin d'après nature d'Oswaldo Tofani pour l'illustrazione Universale, éd. Baldi, Milan, 1874 © DR

d'art », déclare alors Arrigo Boito, collaborateur du compositeur, aux autorités de Milan, quelque peu réticentes.

Le *Requiem* est créé le 22 mai 1874, « *per l'anniversario della morte di Alessandro Manzoni* », à l'église San Marco de Milan et redonné trois jours plus tard à... la Scala ! Œuvre pour la scène ou pour l'Église ? Depuis ses débuts, le *Requiem* suscite les plus vifs débats : pour chanter les terreurs de la mort et la soif de rédemption, Verdi fit appel aux chanteuses d'*Aida*, son opéra égyptien. L'éloquence ininterrompue de l'œuvre, la puissance des voix, les mélodies bouleversantes semblent certes regarder vers l'opéra. Et pourtant... De la joie du « Sanctus » à la terreur du « Dies Irae » (Jour de colère), Verdi fait entendre les textes religieux avec un dramatisation inédit. Par-delà toutes les controverses, entendre ce *Requiem* sur scène promet une expérience musicale bouleversante. ■

NN Direction

Dinara Alieva Soprano

Agunda Kulaeva Mezzo-soprano

Bekhzod Davronov Ténor

NN Basse

Orfeon Donostiarra

José Antonio Sainz Alfaro Chef de chœur

Orchestre national du Capitole

MARDI 31 MAI, 20H

HALLE AUX GRAINS

Tarifs de 18 à 65 €

GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

Messa da Requiem



▲ Cornelius Meister © Matthias Baus

LA SPLENDEUR DES SONS

ENTRETIEN AVEC —

Cornelius Meister

Somptueux interprète du répertoire symphonique germanique, Cornelius Meister fera dialoguer, lors du concert du 10 juin, le Concerto pour piano n°2 de Brahms, aux côtés du grand pianiste sud-coréen Sunwook Kim, et La Petite Sirène de Zemlinsky. Le chef d'orchestre allemand aime l'Orchestre du Capitole et le fait savoir avec la curiosité, l'énergie et l'élégance qui le caractérisent.

Vous êtes l'un des chefs emblématiques de cette saison. Comment construisez-vous les différents répertoires que vous abordez avec l'Orchestre national du Capitole ?

L'Orchestre national du Capitole est reconnu pour sa capacité à changer de style. J'ai toujours pu en profiter pleinement, ce qui correspond en outre à ma propre sensibilité. Je suis particulièrement heureux lorsque les œuvres dites populaires ne restent pas les mêmes d'une génération à l'autre, mais que certaines pièces encore peu connues parviennent à s'inscrire profondément dans le cœur des auditeurs. Idéalement, il me semble que le public devrait ressortir de nos représentations ému et enrichi au sens premier du terme.

Votre curiosité est notoire. Comme chef, vous abordez aussi bien le répertoire lyrique que le répertoire symphonique, voire la musique de chambre. En quoi ces différentes facettes sont-elles essentielles à votre activité de chef ?

Absolument cruciales ! La spontanéité, le chant et le drame de l'opéra m'influencent également dans la musique symphonique. L'écoute mutuelle et l'engagement réciproque dans la musique de chambre sont également mes idéaux pour les œuvres à grand effectif. En fait, il s'agit toujours du plaisir de faire de la musique ensemble, quel que soit le genre, n'est-ce pas ?

Quels sont les répertoires qui vous touchent tout particulièrement, et ceux que vous aimeriez aborder ces prochaines années ?

J'apprécie les nombreuses possibilités à approfondir davantage le répertoire que je dirige depuis plus de vingt ans : le classicisme viennois, les grands cycles symphoniques romantiques et la musique de la première moitié du XX^e siècle. Mais en même temps, je suis toujours en quête active de nouvelles compositions passionnantes, raison pour laquelle je prépare régulièrement des créations. En privé, j'aime énormément le jazz et l'improvisation. Il y a quelques jours, j'ai improvisé des valse au piano dans le foyer du public pendant l'entracte des représentations de *La Chauve-souris* de Johann Strauss. Certains ont dit que je n'avais pas eu de



▲ John William Waterhouse, Une Sirène, 1900 © Royal Academy of Arts

DEUX SŒURS AU DIAPASON

Depuis plus de cinquante ans, les sœurs Labèque enflamment les plus grandes scènes internationales. Ce duo familial et musical exceptionnel fait son grand retour à Toulouse le 17 juin. Défenseuses passionnées de la création, les sœurs Labèque sont accompagnées par le jeune chef russe Maxim Emelyanychev. Un trio de choc pour un concerto aux frontières des musiques populaires et savantes. Les deux pianistes adorent les musiques minimalistes de Philip Glass ou Steve Reich... et celles-ci leur rendent bien ! Pour elles, Nico Muhly, l'un des héritiers du minimalisme américain, a imaginé un concerto aux rythmes obsédants et à l'énergie communicative. Bref, un concerto à la mesure des sœurs Labèque !



Maxim Emelyanychev *Direction*
Katia et Marielle Labèque *Piano*

VENDREDI 17 JUIN, 20H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs de 18 à 65 €

FRANZ SCHUBERT
Symphonie n°8 « Inachevée »
en si mineur, D. 759

NICO MUHLY
Concerto pour deux pianos
CRÉATION FRANÇAISE

JOSEPH HAYDN
Symphonie n°103 « Roulement de timbales » en mi bémol majeur,
hob. I : 103

◀ *Katia et Marielle Labèque*
© Umberto Nicoletti

il est également important que deux interprètes égaux se fondent en un tout unifié.

Vous avez noué une collaboration fructueuse avec l'Orchestre national du Capitole. Quel regard portez-vous sur l'effectif, sur ses répertoires, sur la façon dont il sonne ?

C'est très simple à dire : il est à juste titre l'un des orchestres les plus réputés au monde. Je suis de toute façon un fan absolu de la culture sonore française et de son école instrumentale, qui repose sur une tradition si riche. Cette capacité à faire éclater la splendeur des sons, je peux l'obtenir ici, à Toulouse. ■

*Propos recueillis par
Charlotte Ginot-Slacik*



▲ *Sunwook Kim* © Marco Borggreve

Cornelius Meister *Direction*
Sunwook Kim *Piano*

VENDREDI 10 JUIN, 20H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs de 18 à 65 €

JOHANNES BRAHMS
Concerto pour piano n°2 en si bémol majeur, op. 83

ALEXANDER VON ZEMPLINSKY
La Petite Sirène, fantaisie d'après Hans Christian Andersen

pause de cette manière, mais pour moi, c'était la chose la plus rafraîchissante que je pouvais espérer.

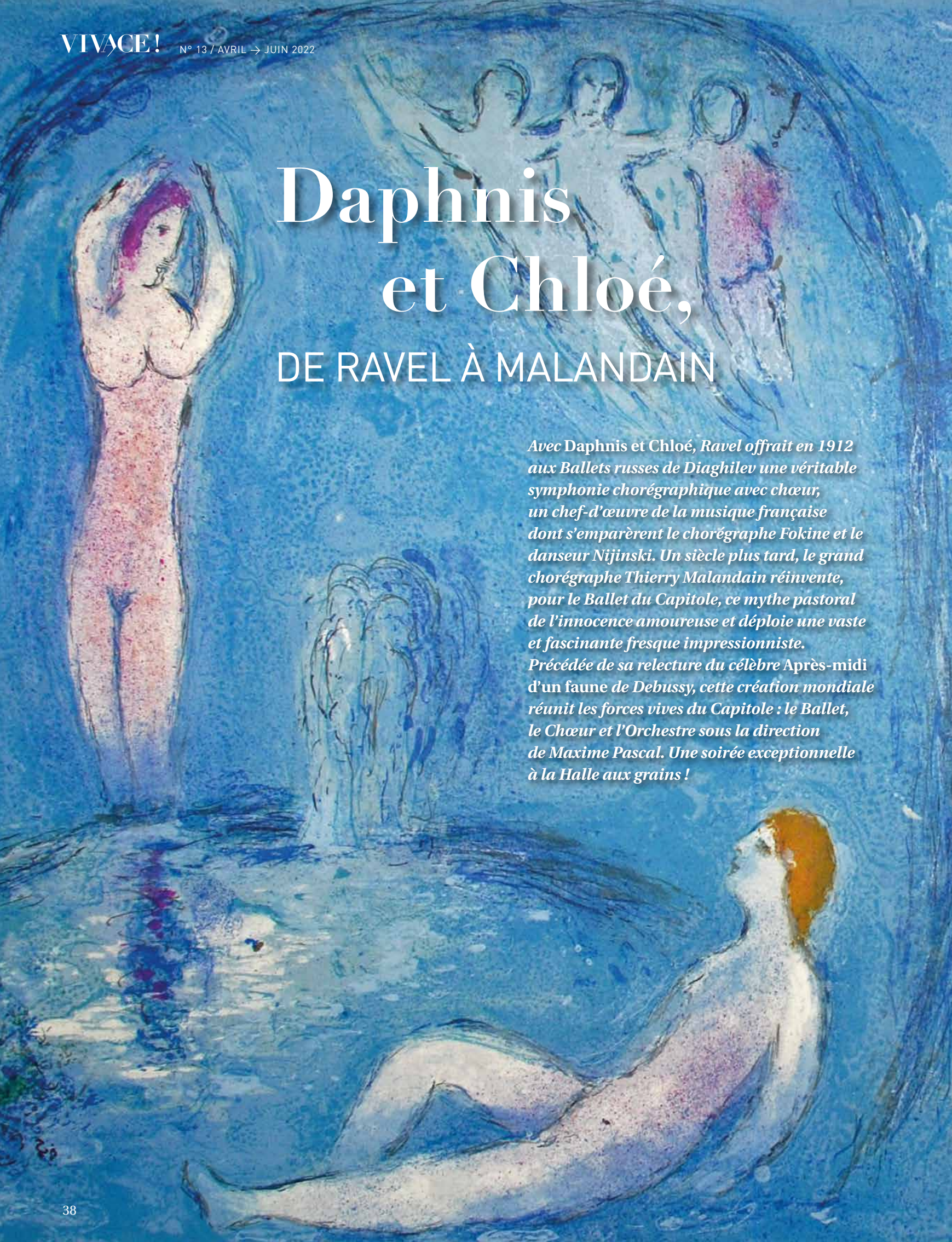
En juin, Brahms dialoguera avec Zemlinsky. Pourriez-vous présenter *La Petite sirène* ? Si l'histoire dont s'inspire Zemlinsky est connue, le compositeur l'est un peu moins...

Lorsqu'il compose *La Petite sirène*, Zemlinsky était amoureux d'Alma Schindler, qui a pourtant épousé Gustav Mahler. Le poème symphonique est plein de sentiments intenses. Le personnage principal y apparaît à la fois vulnérable et très fort, jusqu'à ce qu'il se jette désespérément dans les flots. Du point de vue instrumental, l'œuvre est un sommet de l'époque et trouve des couleurs orchestrales aussi fantastiques que celles de Debussy et Ravel, de Strauss et, plus tard, de Korngold. Ses sonorités

orchestrales chatoyantes servent encore de référence aux compositeurs de films hollywoodiens à succès d'aujourd'hui.

Brahms est un compositeur que vous connaissez bien, et que vous avez beaucoup dirigé. Comment comprenez-vous son écriture orchestrale dans le fameux *Concerto n°2* ?

En fait, l'œuvre est une symphonie avec piano et violoncelle obligés, le contraire d'un concerto pour virtuose. L'orchestre est au service du piano, mais le piano est également au service de l'orchestre. Pendant la phase de répétition, nous allons nous intéresser de très près à toutes ces relations mutuelles, afin de créer un grand ensemble commun – un peu comme je l'ai toujours fait lorsque j'ai joué les sonates pour clarinette, violon ou violoncelle de Brahms, où

An impressionist painting in shades of blue, pink, and white. It depicts a pastoral scene with several figures. In the foreground, a woman with reddish hair is lying down, looking up. To her left, another woman stands with her arms raised. In the background, three more figures are visible, possibly dancing or in a group. The style is soft and painterly, with visible brushstrokes.

Daphnis et Chloé, DE RAVEL À MALANDAIN

Avec Daphnis et Chloé, Ravel offrait en 1912 aux Ballets russes de Diaghilev une véritable symphonie chorégraphique avec chœur, un chef-d'œuvre de la musique française dont s'emparèrent le chorégraphe Fokine et le danseur Nijinski. Un siècle plus tard, le grand chorégraphe Thierry Malandain réinvente, pour le Ballet du Capitole, ce mythe pastoral de l'innocence amoureuse et déploie une vaste et fascinante fresque impressionniste. Précédée de sa relecture du célèbre Après-midi d'un faune de Debussy, cette création mondiale réunit les forces vives du Capitole : le Ballet, le Chœur et l'Orchestre sous la direction de Maxime Pascal. Une soirée exceptionnelle à la Halle aux grains !

DAPHNIS ET CHLOÉ, BEAU COMME L'ANTIQUE !

De Longus à la danse

Roman grec attribué à Longus le Sophiste, et probablement écrit entre la fin du II^e siècle et le début du III^e siècle après J.-C., *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé* ont inspiré de nombreux ballets.

La première fois que les deux protagonistes grecs apparaissent sur scène, c'est en 1747 dans l'opéra-ballet de Joseph Bodin de Boismortier, *Daphnis et Chloé*. Les personnages mythologiques gagnent ensuite les ballets-pantomimes comme *Daphnis* de Jean-Baptiste Blache (1790), *Daphnis et Pandore* de Pierre Gardel (1803) ou encore *Daphnis et Céphise* d'Albert (1830), mais ce n'est qu'à partir de 1912, année de création du *Daphnis et Chloé* de Mikhaïl Fokine sur la partition éponyme de Maurice Ravel, que les deux jeunes adolescents de Lesbos deviennent des personnages chorégraphiques à part entière. De multiples versions lui succèdent : de Catherine Littlefield (1935) à Jean-Christophe Maillot (2010) et Benjamin Millepied (2014), en passant par Frederick Ashton (1951), George Skibine (1959) et John Neumeier (1972), pour n'en citer que quelques-unes.

Fokine et l'œuvre d'art totale

En 1912, Mikhaïl Fokine est le chorégraphe attitré des Ballets russes, mais ses idées réformatrices n'ont pas toujours été du goût de la direction des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg (voir encadré). En revanche, l'histoire de deux adolescents s'éveillant à l'amour dans la Grèce antique plaît au producteur et mécène des Ballets russes, Serge Diaghilev, qui en commande les décors et les costumes à Léon Bakst et la musique à Maurice Ravel, en vue d'une première en 1911. Mais le compositeur ayant achevé sa partition avec un retard considérable, le ballet n'est donné que le 8 juin 1912 au Théâtre du Châtelet, sous la direction musicale de Pierre Monteux, avec dans les rôles-titres Vaslav Nijinski et Tamara Karsavina. En dépit de toutes les menées et manigances souterraines qui ont présidé à sa création, l'ouvrage reçoit un excellent accueil. En effet, les répétitions se sont déroulées dans une ambiance orageuse,

générée par les tensions croissantes entre Fokine et Diaghilev qui, à ce moment-là, n'avait d'yeux que pour son protégé Nijinski et la chorégraphie de *L'Après-midi d'un faune* qu'il lui avait confiée – et qui allait être présentée une semaine avant *Daphnis et Chloé*. Fokine imprima ses choix esthétiques dans *Daphnis et Chloé* : il se battait pour une œuvre d'art totale où la chorégraphie, la musique, la scénographie travaillaient de concert, sans aucune suprématie d'un art sur l'autre, pour la réalisation d'une seule et même œuvre. S'inspirant de la Grèce antique, il introduisit dans son ballet une gestuelle s'appuyant sur une étude historique de l'Antiquité, tout en imaginant un ballet de construction classique.

Un rêve de musicien

Maurice Ravel, pour sa part, composa « une vaste fresque musicale, moins soucieuse d'archaïsme que de fidélité à la Grèce de mes rêves, qui s'apparente à celle imaginée et peinte par les artistes français à la fin du XVIII^e siècle ». C'est une Grèce toute aussi fantasmée qui avait inspiré, en 1894, le célèbre *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy. Deux ouvrages emblématiques d'un mouvement artistique français puisant sa source dans la Grèce antique, apparu dans

▼ Pierre Bonnard (1867-1947), lithographie pour *Les Pastorales ou Daphnis et Chloé*, Paris, Ambroise Vollard, 1902. ©DR





FOKINE ET LA RÉFORME DU BALLET

En 1904, huit ans avant la création de *Daphnis et Chloé*, Mikhaïl Fokine (1880-1942), qui deviendra le chorégraphe attitré des Ballets russes, avait déjà proposé un ballet sur le même thème à la direction des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg. L'absence de réponse du directeur, Vladimir Teliakovski, ne surprend pas lorsqu'on sait que Fokine lui fit part de sa vision esthétique de la danse en lui soumettant *Daphnis et Chloé*. Une vision hautement réformatrice qui dut effrayer un directeur plutôt conformiste :

« La danse pantomime et les gestes ne doivent pas relever du style conventionnel établi dans le ballet ancien "une fois pour toutes", mais doivent correspondre le mieux possible au style de l'époque représentée. Les costumes ne doivent pas non plus être conventionnels (tutus courts en tarlatane) mais être cohérents avec l'intrigue... Le ballet doit être ininterrompu - une création artistique complète et non une série de numéros séparés... La musique ne doit pas consister en valse, polkas et galops finals - indispensables dans l'ancien ballet - mais doit exprimer l'histoire de l'ouvrage et, surtout, son contenu émotionnel. »

En outre, il estimait que le ballet devait refuser d'être l'esclave de la musique. En 1905, sa rencontre avec Isadora Duncan le confortera dans sa volonté de réforme chorégraphique, continuant à exprimer ses conceptions dans sa lettre au *Times* du 6 juillet 1914 et dans ses *Mémoires d'un maître de ballet*.

◀ Mikhaïl Fokine en Arlequin dans le ballet *Carnaval* d'après Schumann, Atelier Jaeger, 1914. © DR

DAPHNIS ET CHLOÉ – L'ARGUMENT

Tableau I – Un bois sacré sur les rives de la Méditerranée, avec une grotte dédiée au dieu Pan.

Daphnis, un berger, et Chloé, une nymphe, dansent en l'honneur du dieu Pan avec d'autres garçons et filles. Ils sont depuis toujours amoureux l'un de l'autre mais les autres n'y croient pas. Les filles font les yeux doux à Daphnis et Chloé, un peu jalouse, accepte, de son côté, les attentions du berger Dorcon. Daphnis le menace puis accepte de faire de Chloé l'enjeu d'un duel dansé. Daphnis gagne contre son grossier antagoniste ; Chloé le récompense d'un baiser puis, s'éloigne avec ses amies. C'est alors que la belle Lycénion profite de ce que Daphnis est seul pour le séduire mais soudain, des cris se font entendre. Une bande de pirates envahit l'île et les jeunes filles se réfugient dans la grotte de Pan. Le chef des pirates, Bryaxis, enlève Chloé avant que Daphnis puisse intervenir. Désespéré, Daphnis se désole de l'indifférence du dieu devant la profanation de son temple. Mais voici qu'advient un prodige : les nymphes de pierre s'animent, commencent à danser et emmènent Daphnis devant une image du dieu qui remplit le ciel. Daphnis prie Pan de lui rendre Chloé.

Tableau II – Le repaire des pirates

Bryaxis demande à Chloé de danser pour lui. La jeune fille accepte à condition d'être relâchée. Le pirate refuse en riant et alors qu'il s'empare d'elle, un éclair illumine la mer. Épouvantés, les pirates voient devant eux Pan qui leur ordonne de libérer la jeune fille. Ils s'enfuient vers les collines.



Tableau III – Le bois sacré

Daphnis pleure la perte de Chloé. Le jour point et des bergers annoncent à Daphnis que Chloé a été délivrée par Pan, en souvenir de son propre amour pour la nymphe Syrinx. Les deux amoureux réunis interprètent alors pour la communauté le vieux mythe de Pan, et tout se conclut par une joyeuse danse de bonheur et d'amour.

▲ François-Louis Français (1814-1897), Paysage avec Daphnis et Chloé, 1872. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. ©DR.



▲ Christophe Roméro dans *L'Après-midi d'un faune*, chorégraphie de Thierry Malandain.
© Olivier Houeix

les années 1870, et dont la Belle Époque se fera l'écho jusque dans les années trente. L'hellénisme imprègne alors les arts : des toiles allégoriques de Puvis de Chavannes (sa toile intitulée *Le Bois sacré* n'est pas sans rappeler le lieu où se déroule *Daphnis et Chloé*) jusqu'aux spectacles de la danseuse Isadora Duncan, en passant par les textes de Pierre Louÿs et les robes plissées de madame Grès. Les compositeurs y voient alors une réponse méditerranéenne à l'influence nordique et à Wagner dont ils souhaitent se démarquer en ces temps de nationalisme exacerbé. Mais la Grèce idéalisée de Ravel ne répond pas pour autant à des préoccupations historisantes ; comme il le dit lui-même, le tableau musical si sensuel qu'il nous dresse de cette Grèce rêvée doit davantage à Rameau et à *L'Embarquement pour Cythère* d'Antoine Watteau. Il n'empêche que, très vite, cette partition, d'une grande variété de rythmes et de couleurs, s'impose comme une œuvre majeure de la musique française du XX^e siècle.

Postérité

Le ballet de Fokine, quant à lui, ne parviendra pas à s'imposer car, présenté une semaine après *L'Après-midi d'un faune*, il sera totalement éclipsé par la scandaleuse création de Nijinski, annonciatrice de la nouvelle orientation esthétique des Ballets russes. Repris en 1913, il souffrira de nouveau du tumulte que déclencha la création du *Sacre du printemps*, inscrit au même programme. Il faudra attendre la reprise du ballet à Londres, en 1914, ou celle de l'Opéra de Paris en 1921, pour mesurer combien, selon l'historien de la danse André Schœnkevitich, « cette œuvre magistrale est à la hauteur de la musique qui l'accompagne, de cette musique dont elle est une souveraine et délicate transposition », Ravel exploitant une multitude d'effets sonores d'un raffinement et d'une transparence inouïs. C'est en suivant la voie de cet impressionnisme que Thierry Malandain évoquera l'éducation sentimentale de *Daphnis et Chloé*. Selon lui, « l'œuvre, merveilleusement douce et tendre, n'abandonne rien au plus facile, son absolu étant le beau comme l'Antique. Aussi, puisse le dieu Pan accomplir un miracle ! » ■

Carole Teulet

SUIVRE LA MUSIQUE DANS L'INSTANT

ENTRETIEN AVEC

Thierry Malandain

Le célèbre chorégraphe, directeur du Ballet Biarritz, s'est confié sur Daphnis et Chloé, sa prochaine création pour le Ballet du Capitole ainsi que sur sa relecture du mythique Après-midi d'un faune, créé en 1912 par Nijinski sur le Prélude de Debussy.





▲ Christophe Roméro dans *L'Après-midi d'un faune*, chorégraphie de Thierry Malandain.

© Olivier Houeix

Comment est né le projet de *Daphnis et Chloé* ?

Kader Belarbi m'avait demandé plusieurs fois de créer quelque chose pour le ballet du Capitole, mais à chaque fois je refusais, car chorégrapheur me coûte et, depuis plusieurs années, je m'en sens incapable hors de ma propre compagnie. Dans le cas de *Daphnis et Chloé*, sa proposition m'est arrivée en 2020, durant le premier confinement. Depuis trois semaines, j'étais seul chez moi en convalescence d'une intervention à la hanche. Alors qu'il m'était enfin possible d'aller et venir sans béquilles, j'étais assigné à résidence. N'en pouvant plus de tourner en rond, j'ai accepté ce projet comme une porte de sortie, un horizon.

Resterez-vous très proche de l'œuvre de Longus ou prendrez-vous quelques libertés vis-à-vis de ce roman pastoral ?

Je vais surtout essayer de faire le mieux possible. À la demande de Jean-Albert Cartier, j'ai réglé en 2002 pour Europa Danse le dernier tableau de *Daphnis et Chloé* dans le décor et les costumes de Léon Bakst pour les Ballets russes. Il s'agissait de faire à la manière de Fokine, c'était amusant. L'œuvre entière, c'est une toute autre affaire. La musique de Ravel est extraordinaire, mais très difficile à chorégrapheur ; quant à Longus, il n'est pas non plus facile à traiter. Je ne sais jamais à l'avance ce que je vais faire, et c'est un peu déplaisant pour tout le monde. Le sujet vaguement en tête, je suis la musique dans l'instant, et au fur et à mesure, je vois ce qui se passe.

Ce mythe peut-il rencontrer l'adhésion du public d'aujourd'hui ?

À vrai dire, je pense que c'est surtout la musique de Ravel qui prime, elle submerge tout. Quant à l'histoire, je vais essayer de lui donner corps avec les danseurs.

Daphnis et Chloé sera précédé de votre version de *L'Après-midi d'un faune*. À la différence de la version originale de Nijinski, c'est un faune sans nymphes que vous avez conçu. Pouvez-vous évoquer cette pièce et sa création pour votre compagnie ?

Cette version de *L'Après-midi d'un faune* date de 1995, il s'agit en effet d'un solo, Serge Lifar avait fait la même chose d'après l'original. Mais là, il n'y a pas de référence à la Grèce antique, le rocher n'est plus le tertre imaginé par Léon Bakst, mais une boîte de mouchoirs en papier. Par conséquent, le voile de la nymphe sur lequel Nijinski assouvait son désir, en 1912, est un mouchoir. Ce plaisir charnel, ce geste de « bestialité érotique » qui, à l'époque des Ballets russes, fit scandale, est au cœur du solo qui met en scène un jeune homme en quête d'amour, tout simplement.

Ce programme sera donné avec le Chœur et l'Orchestre national du Capitole. Qu'est-ce qui est le plus difficile : monter un ouvrage à la bande ou avec un orchestre dans la fosse ?

Se produire avec un orchestre en direct est aujourd'hui un luxe très appréciable. La seule difficulté réside, pour les danseurs, dans les micro-variations de tempi qui peuvent se présenter entre les répétitions et le spectacle, et d'une représentation à l'autre. Cela nécessite une adaptation intuitive immédiate.

Depuis deux ans maintenant, la pandémie a mis à mal le spectacle vivant en France et dans le monde. Souhaiteriez-vous vous exprimer sur ce sujet ?

Je m'exprime sur cette épidémie depuis deux ans dans le journal du Ballet que je dirige à Biarritz, car il est difficile de rester muet devant un tel désastre. Ce que je puis dire c'est que, sans les aides de la Ville de Biarritz et du Ministère de la Culture, la Compagnie n'existerait plus aujourd'hui. Pour le reste, ces deux années de folie collective auront été épuisantes et j'espère que nous passerons bientôt à autre chose. ■

Propos recueillis par Carole Teulet

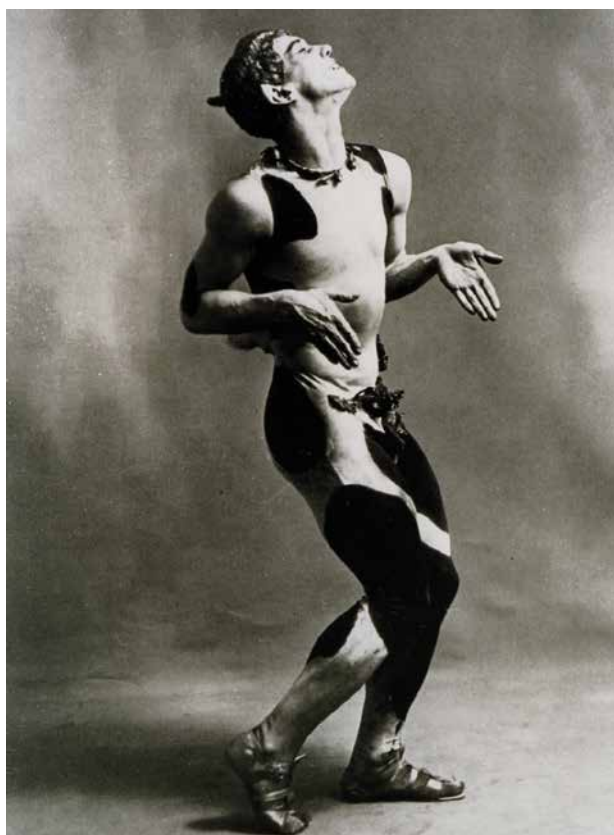
PUISER AUX ORIGINES DE L'ART

ENTRETIEN AVEC

Maxime Pascal

Maxime Pascal, né en 1985 à Carcassonne, distingué par le prix de direction du festival de Salzbourg en 2014, est aujourd'hui l'un des chefs français les plus talentueux de la nouvelle génération. Directeur artistique de l'ensemble « Le Balcon », qui aborde avec inventivité de nombreux répertoires, il est aussi un familier de l'Orchestre national du Capitole, qui l'a convié à diriger Daphnis et Chloé et L'Après-midi d'un faune dans les chorégraphies de Thierry Malandain. Une expérience fondamentale qu'il évoque pour nous.

▲ Maxime Pascal © DR



LE FAUNE PAR QUI LE SCANDALE ARRIVE

Dans le répertoire chorégraphique, peu de pièces – *Le Sacre du printemps* mis à part – furent aussi avant-gardistes et choquantes que *L'Après-midi d'un faune* de et par Vaslav Nijinski. Créé le 29 mai 1912 au Théâtre du Châtelet, le *Faune* fit scandale, notamment parce que son esthétique toute nouvelle déconcertait un public avide de bonds spectaculaires. En effet, les admirateurs de Nijinski s'attendaient à voir le danseur s'envoler dans ces sauts prodigieux dont il avait le secret. Or, il n'en fut rien. Nijinski, qui interprétait le Faune, avait appliqué à son ballet les attitudes qu'il avait relevées dans les bas-reliefs antiques : déplacements glissés, collés au sol, avec le corps de face et la tête de profil, gestes anguleux et ports de mains caractéristiques... Mais surtout, ce qui avait choqué et révolté une partie du public, dont Gaston Calmette, le directeur du *Figaro*, c'était la scène finale où le Faune assouvit son désir sexuel sur le voile volé à l'une des nymphes. Si la pièce eut des détracteurs, elle eut aussi des thuriféraires comme Jean Cocteau ou Auguste Rodin, pour qui Nijinski avait « la beauté de la fresque et de la statuaire antiques ». Dans sa relecture de la pièce, Thierry Malandain retient principalement le désir du faune et l'expression de sa sensualité dans le rêve et le fantasme : « Le plaisir charnel étant au cœur-même de l'œuvre, mon *Faune* évolue dans un monde fantasmagique et sensuel. Sauf qu'il ne s'agit pas d'une créature légendaire, mi-homme, mi-bête, mais d'un jeune homme solitaire épanchant son désir au même souvenir flou de l'amour ».

◀ Nijinski dans *L'Après-midi d'un faune*, photographié par Waléry, 1912 © Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris.

Je crois savoir que vous avez une longue histoire avec l'Orchestre national du Capitole...

Ce sera notre troisième collaboration. La première fois, c'était en 2015 avec la *Symphonie n° 8* de Dvořák. J'étais très ému car l'OnCT a été le tout premier orchestre que j'ai entendu dans ma vie ! À 6 ans, j'ai assisté à leur concert d'été dans ma cité natale de Carcassonne. Je n'oublierai jamais ce moment. L'enfant que j'étais avait été impressionné par la taille de l'orchestre, le nombre de musiciens, la puissance du son. Me retrouver devant eux des années plus tard pour les diriger, c'était comme un rêve !

Aujourd'hui, vous revenez dans un contexte un peu particulier, puisqu'il s'agit d'un ballet. Quelle est la spécificité d'une telle expérience ?

J'ai eu la chance de diriger un certain nombre de ballets, notamment à l'Opéra de Paris avec Benjamin Millepied. Ce fut une découverte incroyable. J'ai énormément appris sur la musique et sur l'art en général. D'abord, le contact avec les danseurs est tout à fait comparable à celui qu'on a avec les chanteurs à l'opéra : il faut créer les meilleures conditions musicales pour que le corps de l'interprète développe sa dynamique propre. On fait l'expérience d'un véritable retour aux origines de l'art musical : le chant, la danse ou le jeu instrumental puisent à une seule source, celle du corps expressif, qui est une affaire de circulation et d'échange d'énergie, sonore et rythmique. Comme chef, je donne et reçois sans cesse des *impulsions*. C'est fascinant.

***Daphnis et Chloé* de Ravel est une « symphonie chorégraphique » : comment comprenez-vous cette expression ?**

Avec cette œuvre, Ravel revient précisément à la source commune de la musique et de la danse. Il y a toute une tradition symphonique, de Rebel à Tchaïkovski, et jusqu'à Stravinsky, qui prend la danse pour modèle, même sans commande de ballet. La référence au geste dansé conditionne profondément l'écriture. Lorsqu'on lui commande un ballet, Ravel dès le départ décide non seulement de le nommer « symphonie » mais d'introduire un chœur – décision radicale de chercher une fusion originelle entre danse, voix et instrument.

N'y a-t-il pas là la recherche d'un idéal antique, d'un retour aux Grecs ?

Absolument, et la trame mythologique de Longus en est l'occasion. Il y a quelque chose de dionysiaque dans cette œuvre, au premier chef par une connexion profonde avec la nature. *Daphnis* est une sorte de grand poème pastoral où les quatre éléments sont très présents. Ravel développe une dimension mystique du rapport à la nature, qui est précisément liée à cette fusion originelle des arts. À la différence de Pelléas et Mélisande qui sont comme hors du monde, *Daphnis et Chloé* sont amoureux l'un de l'autre, mais aussi de la nature où ils évoluent. À une époque où la question écologique est devenue brûlante, l'œuvre de Ravel nous offre une expérience sensorielle très poétique de la nature.

***L'après-midi d'un faune* de Debussy ne possède-t-il pas lui aussi cette dimension ?**

Tout à fait, d'ailleurs le *Prélude* a eu une influence décisive sur Ravel. Au tournant du siècle, Debussy ouvre l'écriture symphonique à cette expérience fusionnelle de retour aux origines de l'art. Debussy ajoute à la dimension dionysiaque une dimension apollinienne, celle du rêve. Ce *Faune* ouvre un monde d'images oniriques, il évolue dans cet entre-deux entre la conscience et le sommeil. Cette musique flotte entre le rêve et la réalité, elle est comme branchée sur l'inconscient.

Que représentent *Daphnis* et le *Faune* dans l'histoire de la musique ?

Le Prélude à l'après-midi d'un faune de Debussy, au même titre que *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov quelques années auparavant, est le prototype de quelque chose qui va émerger, sans que l'on sache encore quoi. Avec *Daphnis*, Ravel tente une première grande synthèse, mais toutes ces œuvres préparent la grande révolution : celle du *Sacre du printemps*, qui est comme potentiellement contenue dans les œuvres qui la précède et qui, en explosant, va bouleverser toute la musique du XX^e siècle. Le *Faune* est comme une cellule ADN qui va développer son programme génétique dans *Daphnis*, puis dans *Le Sacre*.

Propos recueillis par Dorian Astor

DAPHNIS ET CHLOÉ

THIERRY MALANDAIN /
MAURICE RAVEL

26 JUIN, 15H
28, 29 ET 30 JUIN, 20H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 1h30 - Tarifs : de 8 à 63 €

DAPHNIS ET CHLOÉ

CRÉATION MONDIALE

Thierry Malandain *Chorégraphie*
Maurice Ravel *Musique*
Jorge Gallardo *Décors et costumes*
François Menou *Lumières*

PRÉCÉDÉ DE

L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

Création par la Compagnie Temps présent
(Thierry Malandain), le 21 janvier 1995
à l'Esplanade de Saint-Étienne

Thierry Malandain *Chorégraphie*
Claude Debussy *Musique*
Jorge Gallardo *Décors et costumes*
Jean-Claude Asquie *Lumières*

Ballet du Capitole
Chœur du Capitole
Gabriel Bourgoïn *Chef du Chœur*

Orchestre national du Capitole
Maxime Pascal *Direction musicale*

En partenariat avec



Conférence

Richard Flahaut : « Thierry Malandain, de l'académisme à l'académie »

Samedi 4 juin, 16h30

Théâtre du Capitole, grand foyer

Carnet de danse

À partir de 9 ans
Samedi 4 juin, 19h
Théâtre du Capitole, grand foyer

Danse à la Cinémathèque

Il Fauno de Febo Mari, suivi d'une discussion avec Kader Belarbi, directeur de la Danse de l'Opéra national du Capitole

Mardi 14 juin, 20h30

La Cinémathèque de Toulouse
Renseignements et réservations : 05 62 30 30 10
lacinemathequedetoulouse.com

L'accessoire est l'essentiel

Le département des accessoires de l'Opéra national du Capitole, c'est, c'est une immense caverne d'Ali Baba : dans les entrepôts, des statues égyptiennes et des services de porcelaine, des casques et des sabres, des cercueils et des trônes, des coussins et des guéridons... Mais c'est aussi et surtout une équipe d'un grand professionnalisme, qui allie le savoir-faire de l'artisanat et la passion de l'art.

Audrey Juillie, cheffe accessoiriste, et Serge Doumeng, accessoiriste depuis 45 ans (hommage à ce pilier du Théâtre qui prenait sa retraite en décembre dernier !) : deux passionnés qui ont accepté de nous ouvrir les portes de leur trésor et de nous faire partager leur amour du métier.



ENTRETIEN AVEC

Audrey Juillie & Serge Doumeng

Parlez-nous tout d'abord de votre lieu de travail.

Nous disposons de deux sites : Montaudran, qui accueille ce qu'on appelle notre répertoire – les productions qui ont été déclassées, et dont nous ne détruisons presque jamais les accessoires – et Lespinasse : pour les productions en cours et les coproductions que nous entreposons contractuellement. Le volume augmente donc chaque année, et c'est pourquoi nous avons des projets d'agrandissement à Montaudran, où tout sera centralisé. Mais malgré tout, il faudra trier. Certains accessoires sont très volumineux : nous avons par exemple une fausse Rolls Royce, qui vient d'une *Veuve joyeuse* des années 70 ! C'est notre plus gros accessoire. Nous avons aussi un tramway, mais c'est un élément de décor. La différence entre un décor et un accessoire, c'est le maniement : si on peut porter et déplacer un élément à deux, alors c'est un accessoire.

Pourriez-vous détailler votre activité ?

La cheffe de service rencontre le metteur en scène, le décorateur, le costumier, le créateur lumières pour établir la liste des



accessoires, leur style, leur emploi dans la mise en scène, les effets à obtenir. Elle gère le budget, la répartition des achats et des fabrications et. Puis nous commençons la réalisation. Nous sommes des fabricants, mais aussi des chineurs professionnels : nous arpentons les marchés aux puces, les brocantes, les antiquaires. C'est un travail d'équipe où chacun a sa spécialité : Serge, c'est plutôt les tissus ; d'autres, le bois, les métaux, etc. On engage aussi, si besoin, des artisans extérieurs, des ébénistes, des orfèvres, etc. Nous avons parfois des demandes insolites : pour le ballet *Toiles Étoiles*, on nous a demandé neuf petites locomotives bleues. Nous avons fini par trouver des jouets qui correspondaient, mais nous nous sommes rendu compte que, dans la chorégraphie, les danseurs devaient les jeter par terre ! Il fallait donc trouver une solution pour que nos locomotives ne se cassent pas. Finalement, nous avons trouvé des porte-crayons en carton, en forme de locomotive. Nous les avons patinés pour leur donner un effet métal. Personne ne saura que c'étaient des porte-crayons ! Il faut faire preuve d'inventivité : nous adorons bidouiller, transformer, c'est très ludique. Lorsque, dans une production, le chanteur doit casser une chaise chaque soir, nous avons une chaise pré-cassée que l'on peut remonter. Nous gérons les objets, mais aussi les effets spéciaux : la fumée, le feu, les armes, avec les artificiers. Nous sommes aussi très près des chanteurs, car en fin de compte, ce sont eux qui manipulent les objets. Dès le premier jour, sans costumes ni décors, les interprètes répètent déjà avec les accessoires.



Je vous pose une colle : une armure, c'est un accessoire ou un costume ?

Cela dépend ! C'est plutôt considéré comme un costume (dimensions, confort, etc.) mais si elle doit être modifiée, on fait appel à nous. Dans *L'Élixir d'amour*, l'armure était enfilée sur scène : dans ce cas, c'était à nouveau un accessoire ! Nous avons toujours au moins deux accessoiristes dans les coulisses pendant les représentations, coude à coude avec la régie. Tel accessoire doit être prêt à tel moment, à cour ou à jardin, placé sur scène entre deux levers de rideau. Si un accessoire est defectueux, si un chanteur l'oublie quelque part, nous réagissons dans l'urgence. Nous ne quittons jamais le plateau pendant un spectacle, prêts à sauver la situation, le rouleau de scotch à la main ! Nous sommes des travailleurs de l'ombre, et tant mieux. C'est le propre de la magie : ne surtout pas montrer comment c'est fait. Nous gérons l'illusion, c'est encore l'esprit des machineries baroques.

Vous vous occupez d'objets, mais vous êtes des passionnés de spectacle et de musique, n'est-ce pas ?

Audrey Juillie : Pour ma part, j'ai appris à aimer l'opéra et le ballet en faisant ce métier. Au départ, je travaillais dans la publicité, mais j'avais une passion pour les objets, je passais tout mon temps dans les brocantes. Un jour, j'ai assisté à un opéra à l'Opéra Garnier, pour la seule raison que le père d'une amie dirigeait l'orchestre. J'étais placée dans la loge technique, quand soudain un homme est entré, a appuyé sur un bouton et a fait pousser une fleur sur scène. C'était magique. Et ce magicien, c'était l'accessoiriste. Ce fut le déclic, j'ai décidé de faire un stage. C'était au Théâtre du Capitole, en 1996. Je ne suis jamais repartie.

Serge Doumeng : l'Opéra est ma passion de toujours. J'ai une formation de



flûtiste. Quant à mon père, il était... chef accessoiriste au Capitole ! J'ai grandi dans cette atmosphère, et dans ma jeunesse, j'ai fait beaucoup de figuration. Puis j'ai suivi une école de décorateur. Je suis entré comme accessoiriste au Capitole en 1977. J'ai été également accessoiriste de nombreuses années dans les festivals d'été : les Chorégies d'Orange, et surtout

Aix-en-Provence, de 1980 à 1996. Autant vous dire que je n'avais jamais de vacances ! Mais j'ai travaillé auprès des plus grands metteurs en scène, des plus immenses chanteurs. Aujourd'hui, j'ai quarante-cinq ans de carrière. Et *La Flûte enchantée*, en décembre dernier, a été ma dernière production. Il est temps de prendre ma retraite, et je n'ai aucun regret. J'ai des souvenirs absolument inoubliables.

D'une seule voix : Nous avons une passion profonde pour notre métier. Nous n'allons pas « au travail ». – Nous allons *au Théâtre*.

Propos recueillis par Dorian Astor

aïda

Association des mécènes du Théâtre
et de l'Orchestre national du Capitole de Toulouse

Devenez mécène du Théâtre du Capitole !

Depuis 2018, l'Association Aïda soutient et s'engage pour l'Opéra et le Ballet à Toulouse, en soutenant des projets du Théâtre du Capitole.

Associez votre entreprise à de grands projets artistiques qui illustrent les ambitions et la vision du Théâtre du Capitole et favorisent la diffusion de l'art au plus grand nombre.

Pour soutenir le Théâtre du Capitole, vous pouvez également réserver en exclusivité avec Aïda des Billets Passion, billets d'exception avec des avantages exclusifs, pour une sélection de spectacles de la saison artistique ou participer à la Soirée de Gala.

Réservez vos Billets : Contactez-nous !

contact@aïda.asso.fr · 05 61 63 62 63 · www.aïda.asso.fr

Les Billets Passion

Plongez au ♥ de l'Opéra et du Ballet dans des conditions exceptionnelles !

Opéra	150 €
Rusalka	vendredi 4 octobre 2022
Les Noces de Figaro	vendredi 27 janvier 2023
Tristan et Isolde	mardi 7 mars 2023
La Traviata	vendredi 28 avril 2023
Le Viol de Lucrece	vendredi 26 mai 2023
Mefistofele	vendredi 30 juin 2023
Ballet	100 €
Roméo et Juliette	mercredi 2 novembre 2022
Don Quichotte	mardi 27 décembre 2022
Noir et Blanc	jeudi 23 mars 2023

Un billet en catégorie Prestige

Une coupe de champagne à l'entracte

Un don au profit du Théâtre

Une rencontre avec le Directeur Artistique

La Soirée de Gala

La Bohème

Vendredi 2 décembre 2022 à partir de 20h

Un billet en catégorie Prestige

Une coupe de champagne à l'entracte

Un dîner gourmet et gastronomique

La présence inédite des solistes

Prix par personne : 350€

Informations pratiques



Plein tarif	PRESTIGE	CATÉGORIE 1	CATÉGORIE 2	CATÉGORIE 3	CATÉGORIE 4	Visibilité réduite
OPÉRA	113 €	103 €	83 €	52 €	32 €	10 €
DÉCOUVERTE OPÉRA	82 €	75 €	57 €	36 €	25 €	10 €
BALLET	63 €	55 €	40 €	24 €	15 €	8 €

TARIF OPÉRA

LE BARBIER DE SÉVILLE

TARIF DÉCOUVERTE OPÉRA

JENŮFA

TARIF BALLET

DAPHNIS ET CHLOÉ

RÉCITAUX

LAWRENCE BROWNLEE ET LEVY SEKGAPANE	20 €
KARINE DESHAYES	

MIDI DU CAPITOLE

EDWIN FARDINI	5 €
---------------	-----



Tarifs	PRESTIGE	CATÉGORIE 1	CATÉGORIE 2	CATÉGORIE 3	CATÉGORIE 4
CONCERTS DU SOIR / ÉVÉNEMENTS	65 €	48 €	40 €	27 €	18 €

Tarifs	ZONE 1	ZONE 2	- DE 27 ANS
CONCERTS HAPPY HOUR / CONCERTS ZYGEL	22 €	17 €	5 €

Tarifs	ADULTES	- DE 27 ANS
CONCERTS EN FAMILLE	20 €	5 €

PLACE AUX JEUNES!

TARIF ENFANT (- de 16 ans)

Une place enfant à côté de vous dans la catégorie de place de votre choix (dans la limite de 2 enfants par adulte)

- soit **-50 %** sur le plein tarif en réservation immédiate
- soit **10 €** en dernière minute avant le début du spectacle à l'Opéra
- soit **5 €** en dernière minute avant le début du concert à l'Orchestre

TARIF JEUNE (- de 27 ans)

10 € pour les spectacles de l'Opéra national du Capitole

- soit en réservation immédiate en catégorie 4
- soit en dernière minute avant le début du spectacle sur toutes les catégories de place

5 € pour les concerts de l'Orchestre national du Capitole

- soit en réservation immédiate en catégorie 4
- soit en dernière minute avant le début du concert sur toutes les catégories de place

PASS JEUNE (- de 27 ans)

20 € pour 4 spectacles au choix de l'Opéra et de l'Orchestre national du Capitole

Places uniquement en catégorie 4

INFORMATIONS, TARIFS ET RÉSERVATIONS SUR : www.theatreducapitole.fr - www.onct.toulouse.fr

RÉDUCTIONS

Des réductions sont accordées aux :

- abonnés
- demandeurs d'emploi
- personnes en situation de handicap
- enfants (-16 ans)
- jeunes (-27 ans)
- seniors (+65 ans) résidant à Toulouse et titulaires de la carte Mon Toulouse Senior
- titulaires de la carte Toulouse Culture
- groupes / comités d'entreprise

COMMENT RÉSERVER ?

• Sur Internet

www.theatreducapitole.fr
www.onct.toulouse.fr

• Par téléphone au 05 61 63 13 13

du mardi au samedi de 11h à 18h

• Aux guichets

Du Théâtre du Capitole

Du mardi au samedi de 11h à 18h

Le jour du spectacle : 1h avant le début de la représentation

De la Halle aux grains

Le jour du spectacle : 1 heure avant le début du concert

CONTACTS

Relations avec le public

Véronique Pichon Gbalou

Tél. 05 62 27 62 23

veronique.pichon@capitole.toulouse.fr

Groupes – Comités d'entreprise

Christelle Combescot

Tél. 05 62 27 62 25

ce.groupes@capitole.toulouse.fr

Service culturel - Service éducatif

Valérie Mazarguil : 05 61 22 31 32

valerie.mazarguil@capitole.toulouse.fr

Relations presse

Katy Cazalot : 05 62 27 62 08

katy.cazalot@capitole.toulouse.fr

Calendrier

AVRIL

Samedi 2	18h	● L. Hussain HOLMÉS, JAËLL, BONIS, BOULANGER	Halle aux grains
Jeudi 7	20h	● RÉCITAL : L. Brownlee, L. Sekgapane	Théâtre du Capitole
	20h	● C. Mangou JEFF MILLS	Halle aux grains
Lundi 11	14h	● Chanteur à l'opéra : Eléonore Pancrazi	Théâtre du Capitole
Jeudi 14	18h	● Conférence Jenûfa	Théâtre du Capitole
Dimanche 17	10h45	● C. Mangou EVA PAS À PAS	Halle aux grains
Mercredi 20	20h	● Jenûfa	Théâtre du Capitole
Jeudi 21	14h30	● Récital scolaire Chœur de l'Opéra national	Théâtre du Capitole
	20h	● RÉCITAL : Karine Deshayes	Théâtre du Capitole
Vendredi 22	20h	● Jenûfa	Théâtre du Capitole
Samedi 23	20h	● F. Beermann MOZART, BRUCKNER	Halle aux grains
Dimanche 24	15h	● Jenûfa	Théâtre du Capitole
Mardi 26	20h	● Jenûfa	Théâtre du Capitole
Samedi 30	18h	● X. Zhang GLAZUNOV, BEETHOVEN	Halle aux grains

MAI

Vendredi 6	20h	● J. Swensen MAHLER	Halle aux grains
Mardi 10	12h30	● MIDI DU CAPITOLE : Edwin Fardini	Théâtre du Capitole
Jeudi 12	9h>17h	● Journée d'étude Jenûfa	Théâtre du Capitole
Vendredi 13	18h	● Conférence Le Barbier de Séville	Théâtre du Capitole
Samedi 14	18h	● D. Minetti LES CUIVRES FONT LEUR CINÉMA	Halle aux grains
Mardi 17	18h	● Rencontre avec Dorian Astor	Médiath. J. Cabanis
Vendredi 20	20h	● Le Barbier de Séville	Théâtre du Capitole
Samedi 21	16h	● Mon métier à l'opéra Chef d'orchestre	Théâtre du Capitole
	20h	● Le Barbier de Séville	Théâtre du Capitole
Dimanche 22	15h	● Le Barbier de Séville	Théâtre du Capitole
Mardi 24	20h	● Le Barbier de Séville	Théâtre du Capitole
Mercredi 25	20h	● Le Barbier de Séville	Théâtre du Capitole
Jeudi 26	20h	● NN BRITTEN, ELGAR	Halle aux grains
Vendredi 27	20h	● Le Barbier de Séville 🎭	Théâtre du Capitole
Samedi 28	20h	● Le Barbier de Séville	Théâtre du Capitole
Dimanche 29	15h	● Le Barbier de Séville 🎭	Théâtre du Capitole
Mardi 31	20h	● NN VERDI	Halle aux grains

JUIN

Samedi 4	16h30	● Conférence Daphnis et Chloé	Théâtre du Capitole
	18h	● J.-F. Zygel MON RAVEL À MOI	Halle aux grains
	19h	● Carnet de Danse Daphnis et Chloé	Théâtre du Capitole
Vendredi 10	20h	● C. Meister BRAHMS, ZEMLINSKY	Halle aux grains
Mardi 14	20h30	● Danse à la Cinémathèque Daphnis et Chloé	Cinémathèque
Vendredi 17	20h	● M. Emelyanychev SCHUBERT, MUHLY, HAYDN	Halle aux grains
Dimanche 26	15h	● Daphnis et Chloé	Halle aux grains
Mardi 28	20h	● Daphnis et Chloé	Halle aux grains
Mercredi 29	20h	● Daphnis et Chloé	Halle aux grains
Jeudi 30	20h	● Daphnis et Chloé	Halle aux grains

● Opéra ● Ballet ● Récital / Midi du Capitole
● Concert ● Rencontres / Cinéma / Ateliers



TOUTES LES MUSIQUES ET TOUTES LES PRATIQUES SONT À LA BIBLIOTHÈQUE DE TOULOUSE !

ON Y EMPRUNTE

- > des documents (CD et DVD musicaux / partitions / livres / revues / vinyles)
- > des instruments de musique

ON S'Y DIVERTIT

- > jouer de la musique sur place
- > assister à des concerts, des rencontres
- > parcourir des expositions

ON Y EST CONSEILLÉ

- > playlists personnalisées
- > aide à la pratique musicale
- > ressources dédiées en ligne

21 bibliothèques dans Toulouse – **BiblioZik**, un site musical dédié –
www.bibliotheque.toulouse.fr



Aimer Vivre à Toulouse
MAIRIE DE TOULOUSE



OPÉRA
NATIONAL
CAPITOLE
TOULOUSE

SAISON
22
|
23

OPÉRA

RUSALKA

ANTONÍN DVOŘÁK

LA BOHÈME

GIACOMO PUCCINI

LES NOCES DE FIGARO

WOLFGANG AMADÉ MOZART

DAFNE

WOLFGANG MITTERER

TRISTAN ET ISOLDE

RICHARD WAGNER

LA TRAVIATA

GIUSEPPE VERDI

LE VIOL DE LUCRÈCE

BENJAMIN BRITTEN

MEFISTOFELE

ARRIGO BOITO

BALLET

ROMÉO ET JULIETTE

JEAN-CHRISTOPHE MAILLOT

DON QUICHOTTE

KADER BELARBI

PAYSAGES INTÉRIEURS

CAROLYN CARLSON / THIERRY MALANDAIN

NOIR ET BLANC

KADER BELARBI / JIŘÍ KYLIÁN

MICHEL KELEMENIS

RÉCITALS

RAMÓN VARGAS / VIOLETA URMANA

PAVOL BRESLIK / MATTHIAS GOERNE

NINA STEMME / STÉPHANE DEGOUT

MIDIS DU CAPITOLE

CONCERTS

WEEK-END DÉCOUVERTE DVOŘÁK

DAPHNIS ET ALCIMADURE

ORATORIO DE NOËL

LES SACQUEBOUTIERS

CANTIQUES DE BRITTEN

Au cœur de
votre quotidien