

VIVACE!

Hiver ardent

Opéra national du Capitole

LES NOCES DE FIGARO, TRISTAN ET ISOLDE

VOIX D'EXCEPTION EN RÉCITAL:
BRESLIK, GOERNE, STEMME, DEGOUT

BALLET DU CAPITOLE :
PAYSAGES INTÉRIEURS, NOIR ET BLANC

Orchestre national du Capitole

TOULOUSE EN MUSIQUE
UNE VIE PARISIENNE INÉDITE
FANTASIE SELON ZYGEL
CHOSTAKOVITCH SELON SOKHIEV ET TREVINO
ZACHARIAS ET VIENNE



La Vie parisienne

COMME VOUS NE L'AVEZ JAMAIS VÉCUE !

Redécouvrez La Vie parisienne comme si c'était la première fois ! Le Palazzetto Bru Zane et l'Orchestre national du Capitole s'associent pour une version inédite de ce chef-d'œuvre d'Offenbach plein de verve, drôle et attendrissant. Célébrée comme une véritable redécouverte, cette Vie parisienne est incarnée par un plateau de brillants chanteurs, sous la baguette alerte de Romain Dumas. Un concert événement, qui devrait enflammer la Halle aux grains !

◀ Le Bal Mabille, lithographie d'Adrien Provost, 1867. © New York Public Library.

La collaboration entre l'Orchestre national du Capitole de Toulouse et le Palazzetto Bru Zane s'est mise en place dans un contexte difficile, en 2020, au moment où le monde culturel était frappé de plein fouet par la pandémie. Un ambitieux projet d'enregistrement de *La Carmélite* de Reynaldo Hahn, deux fois déplacé, a dû finalement céder la place à un enregistrement plus modeste de *La Princesse jaune* de Saint-Saëns, publié à l'occasion du centenaire de la mort du compositeur en 2021. La détermination des équipes de l'OnCT et du Palazzetto Bru Zane à ne pas baisser les bras pendant cette période troublée s'exprima également lors d'un programme symphonique donné à Toulouse et Paris en juin 2021, autour de la *Symphonie avec orgue* du même Camille Saint-Saëns. C'est ensuite un panorama d'œuvres orchestrales de compositrices françaises (Jaëll, Bonis, Holmès et Nadia Boulanger) qui fut l'occasion, au printemps 2022, de poursuivre le partenariat entre les deux institutions.

2023 verra se concrétiser un nouveau projet, celui de proposer en concert et d'enregistrer *La Vie parisienne* d'Offenbach. Il s'agit d'abord d'un clin d'œil à l'histoire de l'Orchestre puisque c'est avec ce même titre qu'avait été inaugurée, il y a plus de cinquante ans, la remarquable collection discographique de musique française pour le label Erato, sous la baguette de Michel Plasson. À l'époque, Mady Mesplé et Régine Crespin tenaient le haut d'une affiche somptueuse. Pour autant, l'œuvre fut présentée dans sa version la plus écourtée possible, et ne bénéficia pas de conditions d'enregistrement techniquement

et artistiquement optimales. Y revenir en 2023 fait sens, au regard des progrès de la technologie mais aussi de toutes récentes découvertes scientifiques de premier plan.

Car il ne s'agit pas seulement, aujourd'hui, d'ajouter une *Vie parisienne* supplémentaire à une discographie pourtant étonnamment maigre au regard de la notoriété de l'ouvrage. Il est question d'en proposer une version inédite et – musicologiquement – spectaculaire. En effet, on doit à Sébastien Troester, directeur des éditions musicales du Palazzetto Bru Zane, la redécouverte de nombreuses archives musicales concernant la gestation et les premières répétitions de l'ouvrage d'Offenbach, pendant l'été 1866. Cette foisonnante documentation, jamais publiée jusqu'à 2021, a ainsi permis de retrouver entre 30 et 40 % de musique différente de celle de la version connue, qu'il s'agisse de morceaux supprimés, modifiés ou transposés. Certains personnages apparaissent – la servante Bertha par exemple – tandis que d'autres se révèlent dotés originellement d'une tessiture différente ou d'une importance toute autre (Urbain, baryton omniprésent, aujourd'hui rétrogradé en basse et à un rôle d'utilité discrète dans la version « célèbre »). Parmi les pépites surgies de ces archives musicales, il faut mentionner notamment un « trio diplomatique », un « quintette de la séduction », une « chanson de la balayeuse » et des finales d'acte entiers, qui permettent de découvrir ce qu'Offenbach avait d'abord imaginé avant que l'insuffisance de plusieurs artistes ne l'oblige à renoncer à de larges pans de son manuscrit. Il s'agit donc bien là de *La Vie parisienne* dont Offenbach avait rêvé ! Et sans doute, même dans ses plus beaux rêves, il n'a pas cru possible de rassembler les forces musicales que l'OnCT et le Palazzetto Bru Zane regroupent sur scène et autour de leurs micros pour le plus grand bonheur du public toulousain. ■

Alexandre Dratwicky
Directeur artistique du
Palazzetto Bru Zane –
Centre de musique romantique française ▶

◀ Jacques Offenbach par André Gill, dans le journal La Lune du 4 novembre 1866. © DR



▲ Jules Chéret, affiche pour la création de La Vie parisienne en 1866. © DR

LA VIE PARISIENNE

JACQUES OFFENBACH (1819-1880)

JEUDI 12 JANVIER, 20H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs: de 18 à 65 €

Opéra bouffe sur un livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy
Créé le 31 octobre 1866 au Théâtre du Palais-Royal à Paris
Version originale intégrale de 1866 - Version de concert

Romain Dumas Direction musicale

Anne-Catherine Gillet Gabrielle

Artavazd Sargsyan Gardefeu

Marc Mauillon Bobinet

Jérôme Boutillier Le Baron

Sandrine Buendia La Baronne

Véronique Gens Métella

Pierre Derhet Le Brésilien / Gontran / Frick

Philippe Estèphe Urbain / Alfred

Elena Galitskaya Pauline

Carl Ghazarossian Joseph / Alphonse / Prosper

Marie Gautrot Madame de Quimper-Karadec

Louise Pinget Clara

Marie Kalinine Bertha

Caroline Meng Madame de Folle-Verdure

Orchestre national du Capitole

Chœur de l'Opéra national du Capitole

Gabriel Bourgoïn Chef du Chœur



En coproduction avec le Palazzetto Bru Zane Centre de musique romantique française
Enregistrement pour la collection « Opéra français » - Bru Zane Label
Éditions musicales du Palazzetto Bru Zane



© Pascal Albandopulos

LE PRINCE DU DANUBE

RÉCITAL

Pavol Breslik

Le grand ténor slovaque fait ses débuts sur la scène du Capitole dans un récital où lied allemand, mélodies tchèques et slovaques sont à l'honneur.

À l'occasion de cet événement, dont le programme fait écho aux merveilleuses couleurs de la *Rusalka* de Dvořák en ouverture de saison, coup de projecteur sur cet artiste qui déclenche l'enthousiasme du public et de la critique sur les plus grandes scènes internationales.

À le voir en photo, habillé par une grande couturière munichoise dans de prestigieux magazines de mode, on croirait que Pavol Breslik est le nouveau sex-symbol hollywoodien. Mais non, ce jeune quarantenaire slovaque incarne Tamino dans *La Flûte enchantée*, Alfredo dans *La Traviata* ou Lenski dans *Eugène Onéguine*. Depuis que le magazine Opernwelt l'a désigné, en 2005, « Jeune Chanteur de l'année », les projecteurs se sont braqués sur cet artiste devenu l'un des ténors les plus demandés de sa génération. Il n'a pas seulement un physique de jeune premier et d'impressionnants talents d'acteur, il séduit par sa voix solaire, à la fois claire et vaillante, brillante et chaude.

Né dans ce qui à l'époque était encore la Tchécoslovaquie, patrie de grands chanteurs tels qu'Edita Gruberova, Lucia Popp ou Peter Dvorsky, il est bel et bien slovaque, et non tchèque. Il revendique cette école de chant slovaque, plus proche des traditions russe et italienne que l'école tchèque, davantage influencée par l'école allemande. Mais, encore étudiant au Conservatoire slovaque de Banská Bystrica, c'est en République tchèque qu'il remporte le Prix Dvořák en 2000 et au Théâtre national de Prague qu'il fait, dès l'année suivante, des débuts remarquables. Il part ensuite se perfectionner au CNIPAL de Marseille, où il a le souvenir d'un travail intense et extrêmement formateur. Puis il fera ses armes dans l'ensemble du Staatsoper de Berlin. C'est là qu'il se fait remarquer par les plus grands chefs : Kurt Masur, avec qui il chantera souvent, et Daniel Barenboïm qui, lui réclamant un jour par surprise les airs de Tamino et de Nemorino, l'engage aussitôt. Démarre alors une carrière fulgurante dans les plus grandes maisons d'Europe :

Opéra de Vienne, Opéra de Paris, Liceu de Barcelone, Monnaie de Bruxelles, sans oublier les festivals d'Aix-en-Provence et de Salzbourg. Il est bientôt fêté au Metropolitan Opera de New York et à l'Opéra de Sidney. Il est de tous les grands événements de la vie musicale internationale : il est invité pour l'inauguration de l'Elbphilharmonie de Hambourg en 2017, le Bal de L'Opéra de Vienne l'année suivante. En 2021, il est nommé *Kammersänger* par la Bavière.

Mais grandes productions lyriques et concerts de gala n'ont jamais empêché le récital d'occuper une place centrale dans la carrière de Breslik : « En récital, avoue-t-il, il n'est plus question d'un rôle derrière lequel vous pouvez vous cacher mais d'un chanteur qui assume qui il est vraiment. Le récital me donne toujours l'envie de donner ce que j'ai de meilleur. » On se souvient, en 2014 à l'Amphithéâtre Bastille, d'une bouleversante *Belle Meunière* de Schubert, programmée par... Christophe Ghristi, alors directeur de la dramaturgie de l'Opéra national de Paris et responsable de la série Convergences, où il avait eu à cœur de défendre le répertoire du lied et de la mélodie. Breslik de son côté a toujours tenu, parallèlement au lied allemand, à cultiver le répertoire de la mélodie slave, où il est inégalable. C'est pourquoi le 16 janvier, foulant pour la première fois la scène du Capitole, il a choisi non seulement Schubert et Liszt – de ce dernier, il chantera les mélodies sur des poèmes de Victor Hugo dans un français dont on avait déjà constaté la prononciation remarquable dans *Faust* ou *Les Pêcheurs de perles* – mais également les émouvantes *Mélodies tziganes* de Dvořák. Et comme, toujours, il lui importe de distinguer les identités tchèque et slovaque, c'est avec



▲ Pavol Breslik dans *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski (*Lenski*) à l'Opéra de Zurich, 2017. © Monika Rittershaus

MIKULÁŠ SCHNEIDER-TRNAVSKÝ ET L'ÂME SLOVAQUE



Mikuláš Schneider-Trnavský (1881-1958) fut chef d'orchestre, pédagogue, mais surtout l'un des plus importants compositeurs slovaques de la première moitié du XX^e siècle. Ses premiers efforts, influencés par la domination des Habsbourg, se sont concentrés sur le lied de langue allemande, mais il se passionne bientôt pour les mélodies et chansons folkloriques slovaques. La chute de la monarchie austro-hongroise, marquée par l'enthousiasme révolutionnaire de la jeune intelligentsia slovaque, créa une demande en pièces chorales porteuses de messages politiques, demande à laquelle le compositeur répondit avec conviction. Mais au début des années vingt, c'est son travail sur l'unification de la liturgie catholique, commandé par la Société Saint-Wenceslas, qui eut un impact considérable sur son évolution musicale. Pendant quinze ans, il fut chargé de la composition des hymnes religieux et eut à sa disposition de vastes collections issues de toutes les régions de la Slovaquie. Son unique opérette, *Bellarosa*, a été composée tardivement (1941) et reprend des mélodies de sa jeunesse. Mais jusqu'à la fin de sa vie, c'est à la musique sacrée qu'il consacre l'essentiel de sa création. Témoin des grands bouleversements de l'Histoire, Schneider-Trnavský a vécu dans quatre États et sous cinq régimes différents – bien qu'il n'ait presque jamais quitté sa ville natale de Trnava, à 70 km au nord-est de Bratislava. Son amour de la vie, sa foi profonde et ses convictions démocratiques caractérisent sa personnalité aussi bien que sa musique, et font de lui un compositeur non seulement cher au cœur des Slovaques, mais digne d'être découvert au-delà des frontières.

▲ Mikuláš Schneider-Trnavský par Edita Ambušová, 1958. © DR

D.A.

un merveilleux compositeur slovaque de la première moitié du XX^e siècle qu'il souhaitait clore ce récital exceptionnel : Mikuláš Schneider-Trnavský, auquel il avait consacré un très bel enregistrement chez Viva Musica! dès 2014. Gageons que nous découvrirons bientôt au Capitole, effectivement, qui est vraiment Pavol Breslik et ce qu'il peut donner de meilleur.

Dorian Astor
Dramaturge de l'Opéra national du Capitole

► Le pianiste britannique
Malcolm Martineau.
© KK Dundas



LIEDER ET MÉLODIES

Pavol Breslik *Ténor*
Malcolm Martineau *Piano*

LUNDI 16 JANVIER, 20H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Tarif unique : 20 €

ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904)
Mélodies tziganes, op. 55

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)
Lieder

FRANZ LISZT (1811-1886)
Mélodies sur des poèmes de Victor Hugo

MIKULÁŠ SCHNEIDER-TRNAVSKÝ (1881-1958)
Mélodies



▲ Jérôme Gay. © Karl Pouillot

Qu’est-ce que « Génération Opéra » ?
C’est une association créée en 1972 (anciennement Centre français de promotion lyrique), qui se donne deux missions principales. D’une part, la mise en synergie des maisons d’opéra entre elles : nous aidons à développer leur interaction et les conditions favorables aux coproductions. D’autre part, l’insertion professionnelle des jeunes artistes (interprètes, mais aussi metteurs en scène, scénographes, éclairagistes, etc.) : nos dispositifs favorisent leur visibilité, leur détection par les professionnels. Nos structures d’enseignement musical sont excellentes, mais on n’y développe pas la connaissance du réseau et des conditions concrètes de pratique du métier. Nous intervenons en soutien dans cette période de latence, anxiogène pour les jeunes artistes, entre la sortie des conservatoires et le monde professionnel.

C’est donc le rôle du concours Voix Nouvelles ?
Oui, mais je tiens à souligner tout d’abord que ce n’est pas le seul dispositif. Nous avons également une Promotion de douze artistes, à qui nous offrons un certain nombre de moyens pour être visible : vidéos professionnelles, masters classes, aides financières, outils de communication, afin de les propulser sur le marché. Nous accompagnons également une dizaine de concours de chant français dans lesquels nous décernons un prix Génération Opéra. Quant à Voix Nouvelles, créé en 1988, c’est aujourd’hui le plus important concours français de chant. Sa fréquence était irrégulière, mais j’ai souhaité qu’il ait lieu désormais tous les quatre ans. Voix Nouvelles a détecté et distingué des artistes qui font aujourd’hui de très grandes carrières : ne citons que Nathalie Dessay, Stéphane Degout, Karine Deshayes, plus récemment Hélène Carpentier, notre dernière lauréate, parmi beaucoup d’autres ! Concrètement, nos lauréats bénéficient d’une grande tournée nationale qui les fait connaître sur les grandes scènes françaises. Nous avons par ailleurs constaté, pour les finalistes, une explosion de leurs contrats. L’insertion est donc effective.

VOIX NOUVELLES UN CONCOURS JUSTE ET RESPONSABLE

ENTRETIEN AVEC Jérôme Gay

Le 21 janvier se tiendra, sur la scène du Théâtre du Capitole et en public, la finale régionale Occitanie du 5^e Concours Voix Nouvelles. Cet événement, proposé par l’association Génération Opéra, est un moment essentiel de la vie musicale française. Son nouveau président, Jérôme Gay, ancien directeur adjoint et co-directeur artistique de l’Opéra de Toulon Provence Méditerranée, programmateur expérimenté et engagé, nous fait partager les valeurs et le sens d’un concours de chant pas comme les autres.



▲ Les finalistes de la 4^e édition Voix Nouvelles, 2018. © DR

Avec les éliminatoires et les finales régionales, ce concours couvre l’ensemble du territoire ?
Exactement, et je crois que c’est la valeur ajoutée de Voix Nouvelles : c’est un concours qui part du cœur de nos territoires et s’appuie sur le réseau des opéras de France, d’une formidable vitalité. C’est un bénéfice considérable pour les jeunes artistes qui, même s’ils ne passent pas en demi-finale nationale, peuvent déjà se faire connaître dans leur propre région. C’est un concours de proximité, avec une base très large : 400 candidats en sélections régionales. Le maillage du territoire est donc très dense.

Vous avez fixé à ce concours un certain nombre de règles qui traduisent votre engagement. Quelles sont-elles ?
En premier lieu, une stricte parité hommes-femmes dans les jurys. On sait comment va le monde : sans intervention active, on ne changera pas les choses. Nos jurys (300 membres au total) sont donc intégralement paritaires. Et puis, pour la première fois, nous avons imposé aux candidats d’inscrire à leur liste au moins une œuvre d’une compositrice. Jusqu’à présent, parmi les œuvres présentées, il n’y avait jamais de musique de compositrices. Cela devait changer. De ce point de vue-là également, Voix Nouvelles s’engage pour la visibilité. Ma satisfaction, c’est que ces règles ont été parfaitement intégrées, simplement parce qu’elles sont justes.

Quel sens accordez-vous à la tenue de la finale régionale Occitanie sur la scène du Capitole ?
C’est un excellent symbole. Nous avons en France une grande école de chant. Pour la promouvoir, il faut l’engagement des maisons d’opéra. Et je dois dire que l’Opéra national du Capitole prend toute sa part de cette responsabilité : il accorde sa confiance à une jeune génération française émergente qui est absolument formidable.
Propos recueillis par Dorian Astor



**CONCOURS VOIX NOUVELLES
FINALE RÉGIONALE DE LA RÉGION OCCITANIE**

**SAMEDI 21 JANVIER, 17H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Gratuit sur réservation**

*Avec le soutien du Ministère de la Culture et du Centre national de la Musique.
En collaboration avec le concours Voix des Outre-mer et le Théâtre Lyrichorégra 20 à Montréal.
La finale nationale aura lieu à l’Opéra-Comique (Paris), à l’automne 2023.*

SOLEIL NOIR



© Gemelli Factory

Que sait-on de Francesco Rasi ?
On sait qu’il est né en 1574 à Arezzo, qu’il a été l’élève de Caccini et qu’il est entré au service du duc de Mantoue en 1598. Il était une véritable star : tous les compositeurs se l’arrachaient. Il crée les grandes œuvres de Peri, Caccini, Da Gagliano, etc. et Monteverdi lui confie le rôle-titre de *L’Orfeo*, créé en 1607 à Mantoue. En 1610, il est condamné à mort pour le meurtre d’un serviteur de sa belle-mère et tentative de meurtre sur celle-ci ! Mais grâce à l’intervention du duc de Mantoue auprès du grand-duc de Toscane, il fut gracié. L’époque était truffée d’immenses artistes capables d’émouvoir aux larmes leur public et d’être sulfureux, voire maléfiques, dans la vraie vie ! On pense évidemment à Gesualdo, prince, compositeur et… meurtrier. Mais la particularité de Rasi, c’est qu’il fut si bien protégé par ses mécènes qu’il put couler des jours plutôt tranquilles. À la fin de sa vie (il meurt en 1621), il se consacre surtout à la composition.

Comment en êtes-vous venu à vous intéresser à lui ?
Cet intérêt est né du long travail de notre ensemble I Gemelli sur *L’Orfeo*. Voulant cerner la personnalité et le style du créateur du rôle, je me suis aperçu non seulement de son importance comme interprète, mais aussi comme compositeur. Son œuvre est pratiquement inconnue, et nous voulions la réhabiliter. La proximité, voire la gémellité avec l’écriture de Monteverdi est impressionnante : dans son « *Indarno Febo* », les vocalises sont d’une troublante similitude avec celles du fameux « *Possente Spirto* », l’air central d’*Orfeo*. Ce n’est pas du plagiat, mais une communauté profonde.

Quel est le type de vocalité de Rasi ?
La musique écrite pour lui atteste la longueur redoutable de son souffle et sa virtuosité stratosphérique, à une époque où les voix ne sont pas encore très développées. Sa tessiture est assez grave, on le qualifierait aujourd’hui de baryténor. Évidemment, sa qualité principale, celle qui était exigée en priorité en cette époque du premier baroque, c’est son art de la rhétorique et de l’expression : déclamation impeccable, mise en valeur du texte, grande souplesse dynamique.

ENTRETIEN AVEC Emiliano Gonzalez Toro

Le ténor Emiliano Gonzalez Toro a chanté les chefs-d’œuvre des XVII^e et XVIII^e siècles avec les plus grands ensembles et les plus grands chefs. Interprète acclamé de L’Orfeo de Monteverdi, c’est pour partager sa vaste expérience du Seicento italien qu’il crée avec Mathilde Étienne l’ensemble I Gemelli en 2018. Le 21 janvier, Emiliano Gonzalez Toro et la harpiste Marie-Domitille Murez consacrent leur Midi du Capitole à la figure fascinante de Francesco Rasi (1574-1621). Ténor, poète et compositeur, Rasi fut l’un des artistes les plus appréciés de son temps. Parangon de l’humanisme apollinien du premier baroque et pourtant personnalité sombre, voleur et assassin, à l’image de Gesualdo dont il fut sans doute un proche, il incarne l’oxymore nervalien : « le Soleil noir de la Mélancolie ».

D’ailleurs, Caccini comme Peri ont écrit pour lui, alors qu’ils appartiennent à deux écoles très différentes et concurrentes : le premier privilégie la vocalité et la virtuosité, le second défend la primauté du texte déclamé, l’art du *recitar cantando*. Partitions et contemporains en témoignent.

Vous vous sentez proche de sa voix ?
Ce serait présomptueux de le prétendre. Je peux seulement dire que, depuis l’adolescence, la vocalité du premier XVII^e siècle m’a toujours beaucoup interpellé. À l’époque de mes études à Genève, on ne poussait pas les jeunes chanteurs à aborder un répertoire postérieur à Mozart, et on passait beaucoup de temps sur les *Arie antiche*... Un jour on m’a confié une partie dans le *Lamento della Ninfa* de Monteverdi, et je me suis senti chez moi, instinctivement. Depuis une dizaine d’années, j’ai beaucoup approfondi ma conception de cette musique, j’ai analysé l’écriture, le contexte historique, la rhétorique. C’est de ce désir qu’est né notre ensemble I Gemelli, un véritable laboratoire que nous avons fondé avec mon épouse Mathilde Étienne en 2018, au départ pour monter notre propre *Orfeo*, une extraordinaire aventure.

Pour votre Midi du Capitole, vous serez accompagné par la harpiste Marie-Domitille Murez. Parlez-nous d’elle.
J’ai rencontré Marie-Domitille il y a quelques années à Genève, lors de son premier concert sur harpe ancienne. Nous nous sommes ensuite retrouvés sur une production du *Serse* de Cavalli. J’ai adoré son jeu et sa sensibilité, et nous l’avons engagée en 2019 sur un projet autour de la compositrice baroque Chiara Margarita Cozzolani. Son rôle dans le continuo a été exceptionnel. Elle a été également au cœur de *L’Orfeo*. Elle est non seulement une immense technicienne, mais elle a une conscience aiguë du texte et de sa rhétorique. Elle est un pilier essentiel de notre continuo. C’est une immense joie de faire ce programme en duo avec elle.

Propos recueillis par Dorian Astor



▲ La harpiste Marie-Domitille Murez. © Camille DCGS

Emiliano Gonzalez Toro
Ténor
Marie-Domitille Murez
Harpe

**MERCREDI
25 JANVIER, 12H30
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Tarif unique : 5 €**

SOLEIL NOIR
Compositeurs italiens
autour de 1600,
de Caccini à Frescobaldi



AIMEZ-VOUS BARTÓK?



▲ Béla Bartók par Kohn, dessin paru dans The Cincinnati Enquirer, 28 février 1928. © DR

Utopiste, infatigable défenseur d’une solidarité pacifiste entre les peuples, le musicien hongrois est à l’honneur avec le Concerto pour orchestre. Le 21 janvier, son jeune compatriote Gergely Madaras dirige cet ultime chef-d’œuvre, qui incarne les utopies d’une Europe centrale faite d’une mosaïque de cultures et de musiques.

Depuis ses débuts, comme jeune nationaliste hongrois, à sa maturité, le parcours du compositeur est vertigineux. Béla Bartók avait d’abord défendu l’idéal d’une musique populaire « pure ». Ses recherches dans les campagnes hongroises, roumaines, croates, algériennes même, le convainquent du contraire dans les années 1910. En constatant le mélange des cultures et des influences, le musicien prend conscience des limites du nationalisme. Le *Concerto pour orchestre* témoigne de ce revirement presque total : composée alors que les fascismes triomphent en Europe, l’œuvre livre un ultime témoignage de la porosité inextricable des folklores.

« Il est évident que, s’il reste quelque espoir pour la survie de la musique populaire dans un avenir proche ou lointain, [...] l’érection artificielle de murailles de Chine pour séparer les peuples les uns des autres n’augure rien de bon pour son développement. » En 1942, Bartók a quitté depuis deux ans une Hongrie devenue fasciste sous le régime de l’Amiral Horthy. Il est alors aux États-Unis. Figure résolument éthique, intransigeante sur le plan des compromis avec la démocratie, Bartók expose ses craintes de citoyen et de musicien humaniste dans un article au titre éminemment politique : « La pureté raciale en musique ». L’exil se révèle difficile pour le compositeur en retrait de la vie musicale américaine et quasiment sans ressources. Pour lui venir en aide, le chef du Boston Symphonic Orchestra, Serge Koussevitsky, lui commande un *Concerto pour orchestre*, créé le 1^{er} décembre 1944. Œuvre de synthèse d’un musicien au crépuscule de sa vie, le *Concerto pour orchestre* est un chant de protestation contre les « murailles » érigées au XX^e siècle. Bartók y mélange et transcende les nombreux folklores qu’il avait pu découvrir.

Le *Concerto pour orchestre* révèle aussi le dernier style (par la suite qualifié de « folklore imaginaire ») de Bartók, substituant aux thèmes folkloriques des inventions nées de sa culture et de son imagination. « Le compositeur n’utilise pas de mélodie populaire authentique mais en invente lui-même une imitation. » Une telle démarche permet de concilier l’esprit de la culture populaire et sa propre esthétique, si moderne soit-elle. Dans le cas du *Concerto pour orchestre*, les références à la musique populaire sont innombrables : hommage au *verbunkos*, cette danse de recrutement militaire alternant mouvements vifs et déplorations, rythmes slovaques, airs d’inspiration serbe, mélodies inspirées par la Transylvanie... Toute l’Europe se révèle dans la pièce !

Ce chant d’amour à sa terre natale révèle la souffrance d’un musicien qui, le premier, avait pointé les dangers d’un nationalisme aussi bien politique que musical. ■

Charlotte Ginot-Slacic

► Ernő Dohnányi vers 1925. Library of Congress, Washington. © DR

DOHNÁNYI EN QUELQUES MINUTES...

Ernő Dohnányi (1877-1960) fut le compatriote et le grand ami de Bartók. Pianiste virtuose, chef d’orchestre, compositeur, mais aussi impresario et enseignant, il se démène, pendant la Première Guerre mondiale, pour sauver la musique dans son pays : « Dohnányi était la vie musicale de la Hongrie », se rappelle Bartók. Durant la Deuxième Guerre, catholique philosémite et antifasciste, il s’attire les foudres du gouvernement hongrois pro-hitlérien et se voit finalement suspendu en 1943. Par une cruelle ironie, il sera accusé après 1945 d’être un sympathisant fasciste. Quoique blanchi par la justice, il ne retrouvera plus sa célébrité d’avant-guerre. Il poursuit ses tournées de concerts et devient compositeur en

résidence à la Florida State University à Tallahassee. Il termine paisiblement ses jours à New York. Son œuvre musicale, d’abord influencée par Schumann et Brahms, trouve bientôt les accents d’une modernité proprement hongroise, dans un subtil mélange de traditions savantes et populaires. Composées en 1933, les *Minutes symphoniques* – une quinzaine tout au plus, durant lesquelles se succèdent... cinq « mouvements de caractère », véritable symphonie en accéléré ! – séduisent par leur humour, leur inventivité et une irrésistible énergie – qualités idéalement adaptées à la baguette du jeune chef hongrois Gergely Madaras. ■

D.A.



PROKOFIEV PAR MULLOVA: « DU GRAND VIOLON... ET QUE ÇA CHANTE ! »

Le *Concerto pour violon n° 2* date de 1935. À cette époque, après de longues années d’exil, Prokofiev est près de voir aboutir ses démarches de retour en Russie, quittée en 1918 et désormais stalinienne. Le compositeur, qui a suscité de nombreuses polémiques – est-il de « style bourgeois » ? – ne sera admis résident permanent à Moscou que l’année suivante. En attendant, il voyage et passe beaucoup de temps à Paris. C’est là qu’il décide d’écrire un concerto pour le célèbre violoniste français Robert Soëns : « Et comment le voulez-vous, ce concerto ?, demanda le Russe. – Du grand violon, répondit le Français, et que ça chante ! ». De fait, Prokofiev opte pour une forme classique et ce qu’il nomme une « nouvelle simplicité », tout en offrant à la partie soliste les envolées les plus étourdissantes. Le premier mouvement est créé à Paris, le deuxième à Voronej, l’œuvre intégrale à Madrid en 1936. L’Europe s’émerveille, l’Union soviétique aussi... C’est un artiste déchiré qui rentre en URSS, un homme aussi patriote qu’insoumis.

Faire chanter du grand violon ? Viktoria Mullova est parmi les rares interprètes capables d’exaucer ce vœu. La violoniste d’origine russe, résolument libre et exceptionnellement douée, est une véritable légende. Élève de David Oïstrakh, lauréate du concours Tchaïkovski, Mullova est reconnue mondialement pour son impressionnante polyvalence et son intégrité musicale. L’entendre à Toulouse dans le *Concerto n° 2* de Prokofiev, qui l’accompagne depuis l’enfance et qu’elle a enregistré par deux fois, est une expérience magique et un événement rare. ■

D.A.



▲ Viktoria Mullova © Max Pucciariello



▲ Gergely Madaras © Benjamin Ealovega

Né à Budapest en 1984, Gergely Madaras a d’abord étudié la musique folklorique hongroise, avant de se consacrer à la flûte, au violon, à la composition et la direction d’orchestre. Il a été chef principal de l’Orchestre symphonique Savaria (Szombathely, Hongrie, 2014-2020) et directeur musical de l’Orchestre Dijon Bourgogne (2013-2019). Aujourd’hui, Gergely Madaras est internationalement reconnu, tant dans le domaine symphonique que lyrique. Il s’attache à défendre la musique hongroise, et notamment contemporaine, collaborant étroitement avec György Kurtág et Péter Eötvös. Le 21 janvier, avec Prokofiev et les Hongrois Bartók et Dohnányi, il retrouve des géants du XX^e siècle, pour notre plus grand bonheur. ■

Gergely Madaras Direction
Viktoria Mullova Violon
Orchestre national du Capitole



SAMEDI 21 JANVIER, 20H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : de 18 à 65 €

ERNŐ DOHNÁNYI (1877-1960)
Symphonic Minutes, op. 36

SERGUEÏ PROKOFIEV (1891-1953)
Concerto pour violon n° 2

BÉLA BARTÓK (1881-1945)
Concerto pour orchestre, SZ. 116

Les Noces de Figaro

FOLLE JOURNÉE AU CAPITOLE

Au grand dam de son épouse la Comtesse, le Comte Almaviva espère séduire Susanne, elle qui prépare son mariage avec Figaro ! Une folle journée s'annonce, pleine d'intrigues et de rebondissements, d'émotions et de sensualité. Mozart et son librettiste Da Ponte subliment la pièce de Beaumarchais et créent ensemble un opéra à la fois très drôle et d'une grande acuité sur les tourments humains. Maîtres de cérémonie de ces Noces de Figaro au Capitole, le metteur en scène Marco Arturo Marelli et le chef d'orchestre Hervé Niquet partagent la volonté de se mettre au service de ce miracle de théâtre et de musique.

DÉSORDRE ÉROTIQUE ET POLITIQUE

ENTRETIEN AVEC ———

Marco Arturo Marelli

Au fil d'une carrière qui l'a mené sur les plus grandes scènes lyriques du monde, le suisse Marco Arturo Marelli a mis en scène de nombreux chefs-d'œuvre du répertoire, de Verdi à Wagner en passant par Strauss et Mozart. C'est au Capitole qu'il avait posé ses valises en 2008 pour Les Noces de Figaro, dans une production qui conserve aujourd'hui toute sa force et qu'il nous présente avec une passion toujours intacte.



▲ Marco Arturo Marelli © Karl Forster

Après *Le Barbier de Séville* de Rossini en mai 2022, le public du Capitole retrouve avec *Les Noces de Figaro* le deuxième volet de la trilogie de Beaumarchais. Mais l'opéra de Mozart précède de 30 ans celui de Rossini... Selon vous, le public doit-il garder à l'esprit les personnages qu'il a rencontrés chez Rossini en abordant *Les Noces* ?

Je pense que ce n'est pas vraiment nécessaire. L'opéra buffa de Rossini est très éloigné de la force subversive et de la finesse psychologique qui caractérisent l'œuvre de Mozart. Chez Beaumarchais déjà, *Le Mariage de Figaro* avait un caractère politique bien plus marqué que *Le Barbier* : la censure de l'époque avait d'ailleurs bien vu la différence !

Dans vos mises en scène, il vous arrive de transposer l'action d'un opéra à l'époque contemporaine. Pour *Les Noces de Figaro*, qu'est-ce qui vous a amené à garder une « ambiance d'époque », à travers les costumes et accessoires notamment ?

Il y a des œuvres pour lesquelles le contexte historique n'est pas aussi important que pour *Les Noces de Figaro*, il est alors plus aisé de négliger cet aspect. Mais cet opéra est à mon avis très ancré dans son époque, le Siècle des Lumières ! L'œuvre précède de peu la Révolution française et cela n'a pas de sens pour moi de la transposer à l'époque moderne simplement parce que c'est à la mode. Dans la production, vous verrez d'ailleurs qu'une petite apparition du drapeau tricolore ne plaît pas du tout au Comte !

◀ Jean-Antoine Watteau,
Les deux cousines, 1716.
© Bridgeman Images.

▼ Les Noces de Figaro,
Théâtre du Capitole, 2016.
© David Herrero



Le Comte est en effet un personnage assuré de ses privilèges, du moins au début de l'œuvre, et notamment face aux femmes. Comment abordez-vous les fascinants personnages féminins de cet opéra ?

La prédominance, et la supériorité dirais-je, des femmes dans cette œuvre repose sur leur sagesse subtile, leur intelligence, c'est la seule façon pour elles de contourner ces hommes un peu obtus et de leur être supérieures. À cela s'ajoute la valse-hésitation érotique, une femme qui joue un jeune homme adolescent avec ses besoins érotiques et qui se transforme ensuite en paysanne. C'est absolument intemporel !

Cet opéra nous parle des rapports entre les sexes, mais aussi entre différents échelons de la société : le Comte et ses serviteurs forment-ils deux classes distinctes selon vous ?

Certes, l'œuvre de Beaumarchais traite aussi de la manière d'agir des différentes classes sociales, mais Mozart parvient à aller bien au-delà, il a la capacité unique de mettre en scène des personnes individuelles, vivantes, en chair et en os, et d'atteindre leurs zones spirituelles et psychologiques, qui sont communes à l'humanité.

Enfin, pensez-vous que votre mise en scène connaîtra beaucoup d'évolutions par rapport à sa création de 2008 ? La distribution, complètement différente, amènera peut-être des pistes nouvelles...

Il s'agit ici de la reprise d'une production existante, donc dans un décor et avec des costumes existants. L'espace laissé à une nouvelle interprétation est donc plutôt restreint. Mais en même temps, à chaque reprise avec une nouvelle distribution, la mise en scène change, évidemment ! Chaque artiste essaie de mettre en œuvre mes idées de sa propre manière, c'est ce qui rend mon travail passionnant ! Et travailler avec Karine Deshayes dans le rôle de la Comtesse, alors qu'elle était à l'époque Chérubin dans cette même production, sera particulièrement intéressant.

...

Le personnage de Chérubin est justement un personnage à part dans cet opéra, comment voyez-vous ce jeune page interprété par une mezzo-soprano ?

Dès l’ouverture, qui palpite en arrière-plan, s’ouvre le thème central de l’opéra : l’éros, la tension érotique entre les personnages. Tout est centré sur le personnage de Chérubin, il est le centre érotique secret, le porte-parole de l’expression décomplexée de toutes les passions. Il intervient au moment le plus inopportun, non seulement pour contrecarrer les plans du Comte, mais aussi pour perturber toutes les femmes et tous les hommes de la pièce par son caractère impétueux, un personnage unique en son genre...

Vous signez également, comme souvent dans vos mises en scène, la scénographie du spectacle. Comment aviez-vous imaginé le dispositif scénique ?

Je voulais créer un espace unitaire fermé, mais qui puisse se transformer pour les différentes scènes, puis se dissoudre lentement pour le dernier acte dans le jardin, dans une sorte de labyrinthe déroutant. C’est pourquoi la forme ronde des éléments a été choisie dès le début : dans un espace rond, il est beaucoup plus difficile de déterminer la position des différents personnages que dans un espace rectangulaire, où la distance par rapport aux murs est toujours beaucoup plus prévisible. Cela correspond à la structure complexe de l’œuvre, où chaque personnage doit d’abord trouver sa propre place, puis l’affirmer. Cependant, il s’agit aussi d’une « pièce à portes » réaliste, avec de nombreuses entrées et sorties.

Parlez-nous de ces grandes toiles et de ce qui y figure...

Selon les auteurs, l’œuvre se déroule dans un château près de Séville et traite du bouleversement des structures sociales, une lutte pour l’autodétermination. Pour illustrer cette situation, la fresque baroque fanée sur les murs montre un autre combat mythologique, celui des dieux grecs contre les géants préhistoriques. La lutte de ces géants contre les nouveaux dieux était une métaphore de la révolte du désordre chaotique, indiscipliné et illégal contre le droit, l’ordre et la loi, un changement d’époque comme celui de la Révolution française. Un processus qui se répète encore et encore... ■

Propos recueillis par Jules Bigey

LE CHERCHEUR GOURMAND

ENTRETIEN AVEC ——— Hervé Niquet

Fondateur et directeur musical du Concert Spirituel, grand spécialiste de musique française, Hervé Niquet aborde le métier de musicien comme un chercheur, préférant revenir aux sources pour dépasser les conventions et les usages. Le public de Platée – donné en mars 2022 au Capitole – se souvient de ce chef à part, qui prenait le temps de raconter au public la vie du compositeur Rameau à l’occasion d’un changement de décor. Il fera avec Les Noces de Figaro un double début : avec l’œuvre elle-même, mais aussi avec l’Orchestre national du Capitole. Au milieu d’une journée justement dédiée à l’étude de la partition des Noces, il prend le temps de nous transmettre son enthousiasme et son appétit communicatifs.



▲ Hervé Niquet © François Berthier / Château de Versailles

Vous consacrez la plus grande part de votre travail à l’ensemble que vous avez fondé, le Concert Spirituel. Comment choisissez-vous les projets dans lesquels vous dirigez d’autres orchestres et chœurs en tant que chef invité ?

Prenons *Les Noces de Figaro* : plusieurs fois par le passé, les conditions ne me semblaient pas réunies pour diriger cet ouvrage, même si évidemment, il m’attirait. Mais quand Christophe Ghrissi me l’a proposé, c’était différent : une distribution de premier ordre, l’Orchestre national du Capitole en fosse, une mise en scène qui a fait ses preuves, Toulouse qui est une ville que je connais bien pour y avoir vécu... ajoutez la confiance que je place en Christophe Ghrissi, et il devenait évident de dire oui ! C’est donc toujours un faisceau d’éléments qui me mène à certains projets en dehors du Concert Spirituel.

Vous mentionniez l’Orchestre du Capitole, ce sera votre première rencontre avec lui en tant que chef invité. Qu’attendez-vous de cette rencontre à venir ?

Le meilleur, naturellement ! Pour moi, l’Orchestre du Capitole, c’était la flopée de disques de répertoire français enregistrés avec Michel Plasson et dont je me suis nourri. Moi qui étais gourmand de musique française, quel plaisir ils m’ont donné ! Je les ai depuis entendus souvent dans différents répertoires, et je suis bluffé par leur capacité à épouser une cause, leur manière de se jeter dans une partition.

L’Orchestre du Capitole ne joue pas sur instruments d’époque et n’est pas – à la différence du Concert Spirituel – un orchestre tourné vers le baroque... cela va-t-il avoir un impact sur votre approche de cette œuvre ?

Je pense avoir passé l’âge de l’intégrisme. L’Orchestre du Capitole est une phalange intelligente, au sens où elle s’ouvre au répertoire qu’on lui propose. Quand je suis face à une œuvre, j’applique tout ce que je sais de 40 ans de recherches, ce sera la même chose pour Mozart. En outre, je me documente beaucoup sur la disposition historique de la fosse d’orchestre. Je pense que ce travail intéressera les musiciens et leur permettra de créer un autre lien avec le plateau.

Vous avez déjà dirigé des œuvres de Mozart mais ce compositeur ne semble pas avoir eu jusqu’ici une place importante dans votre carrière. Y a-t-il tout de même quelque chose qui vous plaît ou vous attire particulièrement chez lui ?

J’ai d’abord tenu Mozart loin de moi pendant longtemps parce qu’à la campagne, là où j’ai grandi, il était l’un des rares compositeurs dont on entendait le nom. Il s’est donc figé comme une figure un peu hors d’atteinte. Ça m’a toujours fait peur. Et il faut dire qu’au cours de ma vie, j’ai eu beaucoup d’autres choses à prospecter, d’autres appétits : le grand motet français notamment ! Mais pour moi qui suis gourmand, il faut reconnaître

que Mozart est une grande gourmandise ! Il a le don de la sensualité immédiate, de la volupté d’une mélodie ou d’un thème. Il crée une addiction chez l’auditeur. C’est ce qui m’impressionne chez lui.

Vous connaissez bien les opéras de l’époque qui précède Mozart. Voyez-vous avec lui et avec un opéra comme *Les Noces* une nouvelle page de l’histoire lyrique qui s’écrit ?

Oui : on en a fini avec les histoires de fesses des dieux ! Plus besoin de ces prétextes, on est enfin décomplexé face au théâtre, et on le doit aussi à Beaumarchais. Mozart va déclencher énormément de choses chez les autres compositeurs. Quant à l’association de Mozart au librettiste Da Ponte, elle a ouvert un monde du naturel théâtral...

Dans *Platée*, vous participiez de plain-pied à la mise en scène... cette fois-ci, quel est votre rôle ?

Pour ces *Noces*, la mise en scène existe déjà, je me mets donc à son service et à celui de l’œuvre. Mon travail consiste alors à souligner : en étant très attentif à l’écriture mozartienne, en réfléchissant au tempo souhaité à chaque scène... Le chef est celui qui a une vision globale de l’œuvre de la première à la dernière note. Mon rôle est, en lien avec le metteur en scène, de gérer l’énergie de tout le monde, des chanteurs au chœur en passant par l’orchestre. Après tout, je ne suis qu’un superviseur ! ■

Propos recueillis par Jules Bigey



▲ Portrait inachevé de Mozart au piano par son beau-frère Albert Lange. © DR



▲ La grande Karine Deshayes fait ses débuts dans le rôle de la Comtesse Almaviva. © Aymeric Giraudel

LES NOCES DE FIGARO

WOLFGANG AMADÉ MOZART (1756-1791)

20, 24, 27 ET 31 JANVIER, 20H
22 ET 29 JANVIER, 15H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 3h - Tarifs : de 10 à 113 €

Opera buffa en quatre actes
Livret de Lorenzo da Ponte, d’après Beaumarchais
Créé le 1^{er} mai 1786 au Burgtheater de Vienne

Hervé Niquet Direction musicale
Marco Arturo Marelli Mise en scène et scénographie
Dagmar Niefind Costumes
Friedrich Eggert Lumières

Michael Nagy Le Comte Almaviva
Karine Deshayes La Comtesse Almaviva
Anais Constans Susanna
Julien Véronèse Figaro
Éléonore Pancrazi Cherubino
Ingrid Perruche Marcellina
Frédéric Caton Bartolo
Emiliano Gonzalez Toro Basilio
Caroline Jestaedt Barbarina
Pierre-Emmanuel Roubet Don Curzio

Orchestre national du Capitole
Chœur de l’Opéra national du Capitole
Gabriel Bourgoïn Chef du Chœur

Coproduction Opéra national du Capitole / Opéra de Lausanne

Conférence
Dorian Astor
Dramaturge de l’Opéra national du Capitole
« Folle journée à Vienne »

Jeudi 19 janvier, 18h
Grand foyer du Théâtre du Capitole



▲ Jean-François Zygel. © Franck Juery/Naïve

LA FANTASIE SELON ZYGEL

ENTRETIEN AVEC Jean-François Zygel

Le célèbre pianiste improvisateur Jean-François Zygel a depuis longtemps fait de la Ville Rose sa ville de cœur. Cette année encore, il nous propose avec l’Orchestre national du Capitole une série de concerts-fantaisie : après « Mon ami Schubert » le 29 octobre, et avant « Mon Mozart à moi » le 29 avril, il concoctera deux programmes sur des thèmes inspirants avec « Les compositeurs se mettent au vert » le 28 janvier, et « Monstrueusement vôtre » le 11 mars.

Vous vous produisez avec l’Orchestre national du Capitole de Toulouse régulièrement depuis une quinzaine d’années maintenant. Qu’est-ce qui vous attache à cet orchestre particulièrement ?
Vous savez, c’est déjà difficile de dire pourquoi on aime quelqu’un... alors vous pensez, un orchestre ! (*rires*) Mais je pourrais vous parler de l’incroyable cohésion des cordes, de la virtuosité et de la musicalité des bois, de la puissance comme de la rondeur des cuivres, de la souplesse et de la précision des claviers, harpes et percussions. Et puis, au-delà des qualités de chaque instrumentiste et de chaque groupe instrumental, il y a un plaisir de faire de la musique, une patience et un professionnalisme qui font de chacune de mes rencontres avec l’Orchestre une joie, un émerveillement.

Avez-vous un lieu fétiche à Toulouse, une tradition pour chacune de vos venues ?
Une ville c’est une histoire singulière, une géographie, une superposition d’époques, d’énergies et de traditions. Je n’imagine pas Toulouse sans Saint-Sernin et la place du Capitole, sans la cathédrale Saint-Étienne, les Augustins ou la Cinémathèque, sans le Théâtre de la Cité ou les Jacobins. C’est tout cela qui fait Toulouse... sans oublier ses cafés et ses restaurants ! Et puis, il y a au-delà de chacun des éléments que je viens de citer

une « vibration toulousaine », une vibration que je ressens dès que j’entre dans la ville.
En quoi consistent exactement ces « concerts-fantaisie » que vous proposez régulièrement à la Halle aux grains en compagnie de l’Orchestre ?
C’est un mélange de répertoire, d’improvisations et de commentaires, une « recette » qui est devenue en quelque sorte ma marque de fabrique, et dont je prends toujours un grand plaisir à imaginer les ingrédients pour chacun de mes concerts avec l’Orchestre du Capitole. Donc tout y est possible, du symphonique à la petite formation, de l’instrumental au vocal, du plus connu au moins connu, des œuvres écrites aux paraphrases improvisées... Dans « concert-fantaisie » il y a « fantaisie », et la fantaisie, qu’est-ce donc si ce n’est tout ce que permet l’imagination, la plus précieuse de nos facultés ?

Vous venez d’enregistrer avec l’Orchestre « Mon ami Schubert »...
Une vraie « schubertiade » ! Avec pour la première fois dans ma série de concerts-fantaisie le Chœur du Capitole, et aussi le plaisir de retrouver la voix merveilleusement expressive d’Isabelle Druet, le charisme magnétique du baryton Jérôme Boutillier, l’élégance du pianiste Florian Noack et la musicalité consommée du chef Joseph Bastian. Figurez-vous que nous avons

démonté tous les sièges du parterre pour installer à la Halle aux grains un décor de café viennois !
L’improvisation est au cœur de votre activité de concertiste. Qu’est-ce qu’elle vous apporte ?
L’improvisation est pour moi une source inépuisable de création, d’expérimentation, d’invention de formes, de couleurs instrumentales et harmoniques, de polyphonies nouvelles. Je peux imaginer toutes les privations, mais pas de ne plus pouvoir improviser ! D’ailleurs, sur la centaine de concerts que je donne chaque saison en France et à l’étranger, je dirais que 90 % de ces concerts sont exclusivement consacrés à l’improvisation, que ce soit en solo ou à plusieurs.
Vos propres compositions viennent parfois se glisser dans vos programmes. Allez-vous en proposer pour les prochains concerts ?
C’est effectivement ce qui fait la particularité de ces concerts-fantaisie, une sorte de dialogue entre le répertoire, l’improvisation et la composition. C’est ainsi que pour le concert intitulé « Un Français à New York » était présente l’une de mes compositions symphoniques, *La Ville*, et pour le programme « Voyage en Espagne » j’avais proposé *Malagueñas* pour figurer l’Andalousie dans le concert. Alors promis,

il y aura cette année une création de mon cru, mais j’hésite encore entre les monstres et la nature...
Avec « Les compositeurs se mettent au vert », vous allez en effet consacrer votre prochain concert à la nature. En cette période d’inquiétude sur le climat, croyez-vous au pouvoir citoyen, militant, de concerts sur ce thème ?
On dit parfois que les artistes sont un peu comme des éponges, que pour des raisons de carrière et de communication, ils adoptent volontiers les idées à la mode... Mais il faut rester modeste : le fait de faire entendre le *Lever de soleil* de Grieg ou la *Pastorale* de Beethoven, d’improviser sur le vent ou de composer sur les girafes du Niger, cela ne va pas changer le cours des événements ! L’esthétique et le social sont des champs séparés. Si l’on abolit toute séparation entre les deux, on risque d’attacher plus d’importance à la vertu d’un concert qu’à sa valeur artistique.

Propos recueillis par Mathilde Serraille

BABA YAGA

Le conte en musique se décline sous toutes ses formes ! Russes, orientaux ou contemporains, les récits cruels et féériques ont toujours enthousiasmé les compositeurs. Baba Yaga, la terrible sorcière des contes populaires russes, est à Toulouse pour enchanter les enfants et leurs parents.



© Hayao Miyazaki / GiovannaDLbr

La Baba Yaga est une figure importante des contes populaires russes et de la culture slave. Elle est ogresse et monstrueuse, éprouve ses héros, et dans certains cas les aide. Destructrice ou bienveillante, elle incarne le passage lié aux rites initiatiques. Son lien avec la mort est puissant, serait-elle la gardienne du royaume des morts ? Le conte qui met en scène la petite Maïna aux prises avec Baba Yaga a été choisi parmi les divers contes populaires où apparaît la sorcière, il a été librement réécrit et adapté pour être exprimé en musique. Le concert commencera par une ouverture : « Baba Yaga, La Cabane sur des pattes de poule », tiré des *Tableaux d’une exposition* de Moussorgski. Puis, nous plongerons dans le conte, raconté en mots et en musique, en contrepoint des *Danses concertantes* d’Igor Stravinski. Il s’agit d’une musique très caractérisée, quasi descriptive, qui dépeint à merveille toutes les péripéties que vit Maïna. ■

BABA YAGA *À partir de 6 ans*
Conte musical participatif
d’après un texte de Maëlle Mietton
Christophe Mangou *Direction et présentation*
Maëlle Mietton *Récitante*

DIMANCHE 19 FÉVRIER, 10H45
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : 5€ (moins de 27 ans) et 20€

À partir des œuvres de
MODESTE MOUSSORGSKI (1839-1881)
IGOR STRAVINSKI (1882-1971)

LES CONCERTS
ZYGEL

LES COMPOSITEURS SE METTENT AU VERT
Jean-François Zygel *Piano*
Catherine Larsen-Maguire *Direction*
Orchestre national du Capitole

SAMEDI 28 JANVIER, 18H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : de 17 à 22 €

LES CONCERTS
ZYGEL

MONSTRUEUSEMENT VÔTRE
Jean-François Zygel *Piano*
Lucie Leguay *Direction*
Orchestre national du Capitole

SAMEDI 11 MARS, 18H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : de 17 à 22 €

CONCERT
EN FAMILLE



▲ Ravel fumant au piano © Lebrecht Music Arts / Bridgeman Images

En 1928, Maurice Ravel a découvert les États-Unis où il se produit comme chef d’orchestre et comme concertiste. À New York, le compositeur français rencontre George Gershwin qui contribue fortement à la genèse du *Concerto en sol majeur*. Composé en 1931, ce dernier est exactement contemporain du *Concerto pour la main gauche*, l’autre chef-d’œuvre pour piano et orchestre de Ravel. Ce qui n’est pas un mince paradoxe, tant Ravel composa peu, et uniquement des chefs-d’œuvre! Mais le musicien a décidé d’explorer l’ensemble des horizons offerts par le dialogue entre le clavier et l’orchestre. De fait, à eux deux, les concertos de Ravel rassemblent l’éventail des possibilités concertantes en ce début de XX^e siècle. «Entreprendre deux concertos simultanément, explique le compositeur, était une expérience intéressante. Celui dans lequel je me produirai en tant qu’interprète est un concerto dans le sens le plus exact du terme, je veux dire qu’il est écrit exactement dans le même esprit que ceux de Mozart et de Saint-Saëns. À mon avis la musique d’un concerto

peut être gaie et brillante et il n’est pas nécessaire qu’elle prétende à la profondeur ou qu’elle vise à des effets dramatiques. [...] Le *Concerto pour la main gauche* seule est de caractère assez différent et en un seul mouvement, avec beaucoup d’effets de jazz, et l’écriture n’en est pas aussi simple. Dans une œuvre de ce genre, l’essentiel est de donner non pas l’impression d’un tissu sonore léger mais celle d’une partie écrite pour les deux mains. Aussi ai-je eu recours à un style beaucoup plus proche de celui, volontiers imposant, qu’affecte le concerto traditionnel’. » Au *Concerto en sol majeur* la grâce classique, donc. À celui pour la main gauche la tradition héroïque issue du romantisme. Classicisme mozartien, virtuosité brillante à la manière des concertos pour piano de Saint-Saëns, inflexions jazz de Gershwin... Chacune de ces trois influences se déploie dans l’œuvre. De Mozart, Ravel hérite un orchestre réduit, le dialogue omniprésent

1. Ravel cité par Alfred Cortot dans *La musique française de piano*, 1932.

entre le soliste et les pupitres de vents. À Saint-Saëns, il emprunte une virtuosité éblouissante, si difficile que le compositeur, affecté par des soucis de santé, dut renoncer à créer sa pièce et en confier la partie soliste à Marguerite Long. L’esprit de Gershwin, enfin, plane sur les mélodies « blues » du premier mouvement. Là où le *Concerto pour la main gauche* explorait une veine tragique, celui en sol majeur refuse tout assombrissement. Jubilante, l’œuvre associe une virtuosité digitale à une légèreté expressive où se laissent deviner les audaces rythmiques propres au musicien français. Pièce phare du répertoire pour piano, le concerto est aussi l’un des chefs-d’œuvre de l’orchestre: Ravel déploie un effectif vaste – notamment par la part consacrée aux percussions, très sollicitées! –, qu’il emploie avec minutie. En cela, le *Concerto pour piano et orchestre en sol majeur* reflète aussi l’orchestre «à la française»: transparent et aérien mais dont les emportements peuvent s’avérer d’une puissance rythmique effrénée. ■

Charlotte Ginot-Slacik

ROBERT TREVINO, HUMILITÉ ET AUDACE

Comme Leonard Bernstein avant lui, le trentenaire américain Robert Trevino se montre particulièrement exigeant et enflammé sur scène, mais aussi conscient qu’il est important de toucher le public par d’autres voies que celle du concert pur. Vous retrouverez cette personnalité attachante le 4 février, autour de Ravel et Chostakovitch.



◀ Robert Trevino © Håkan Röjder

Enfant, Robert Trevino éprouve son premier choc musical grâce à quelques notes du *Requiem* de Mozart faisant irruption dans le pick-up de son père, au hasard d’un changement de fréquence de radio. Peu après, il découvre *Pierre et le loup* à l’école, puis tombe sur un concert dirigé par Seiji Ozawa à la télévision. Par chance, son école offre un programme d’éducation musicale pointu, et il rencontre un professeur qui lui donne des leçons gratuitement quand il comprend le peu de moyens de sa famille. Une passion allumée par un peu de hasard et de chance, dont la pédagogie et la générosité de mentors soufflent les braises. Voilà qui explique peut-être la personnalité humble et ouverte de Robert Trevino, toujours prêt à partager son enthousiasme pour la musique, à la baguette comme hors de scène.

Chef assistant à Cincinnati de 2011 à 2015, il prépare des conférences sur les œuvres données en concert: leur qualité ne tarde pas à les transformer en rendez-vous à part entière pour les spectateurs. En tant que chef d’orchestre, au lieu de dicter en premier lieu sa vision d’une pièce, il préfère être d’abord attentif à la proposition musicale de l’orchestre, porteur d’une tradition et d’une personnalité qui lui sont propres. La fortune sourit aux audacieux, et il en a, de l’audace: il remplace plusieurs grands au pied levé, n’hésitant pas à se rendre en dernière minute au Bolchoï pour diriger *Don Carlo* de Verdi, ou à Londres pour remplacer Daniel Harding à la tête du LSO dans la *Symphonie n° 3* de Mahler (sa première!). Là où il aurait pu se brûler les ailes, il convainc au contraire par son talent un public potentiellement

sceptique *a priori*. Aujourd’hui directeur musical du National Basque Orchestra, chef principal invité de l’Orchestre symphonique national de la RAI et conseiller artistique de l’Orchestre symphonique de Malmö, il grave de nombreux enregistrements grâce auxquels il communique «empathie, amour, passion et force» au public qui le suit de plus en plus nombreux. ■

Mathilde Serraille



▲ Le jeune pianiste israélien Tom Borrow a été élu «BBC New Generation Artist» en 2021. À vingt-deux ans, il est acclamé dans le monde entier et unanimement célébré par la presse internationale. © Michael Pavia

« L’ANNÉE 1905 » DE CHOSTAKOVITCH

Le 9 janvier 1905 à Saint-Petersbourg, l’armée impériale tire sur les ouvriers et habitants de la capitale manifestant sur la place du Palais d’Hiver pour une amélioration de leurs conditions de vie et de travail. La répression fait des centaines de morts et de blessés. Ce « Dimanche rouge » marque le début de la révolution russe de 1905. Cinquante-deux ans plus tard, Chostakovitch présente au public moscovite la *Symphonie n° 11 en sol mineur*, en souvenir de « L’année 1905 ». Natan Rakhnine dirige l’Orchestre symphonique d’URSS. Le compositeur a deux ans de retard sur le cinquantenaire, mais problèmes familiaux et ennuis politiques avaient tari son inspiration. Celle-ci, réveillée par l’insurrection de Budapest en 1956, donne aux sombres accents de sa symphonie un arrière-goût de critique du régime. Fondée sur des thèmes populaires et citant neuf chants révolutionnaires, la *Symphonie n° 11* est un triomphe comparable seulement à celui de la *Symphonie Leningrad* seize ans plus tôt; il vaut à Chostakovitch l’attribution du prix Lénine, qui marque la réhabilitation officielle d’un compositeur demeuré longtemps dans le collimateur de Staline. Avec la puissance évocatrice d’une musique potentiellement cinématographique, la *Symphonie n° 11* déploie un monde d’images sonores décrivant l’inéluctable montée de la contestation, la violence de la répression, puis la déchirante lamentation d’une « mémoire éternelle ». Le finale se clôt sur un toccin entêtant.



D.A.

▲ Wojciech Kossak, Le Dimanche rouge de 1905, vers 1913. © DR

Robert Trevino Direction
Tom Borrow Piano
Orchestre national du Capitole

SAMEDI 4 FÉVRIER, 20H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs: de 18 à 65 €

MAURICE RAVEL (1875-1937)
Concerto pour piano en sol majeur
DMITRI CHOSTAKOVITCH (1906-1975)
Symphonie n° 11 « L’année 1905 » en sol mineur, op. 103



Opéra national du Capitole

LES SACQUEBOUTIERS ET LA FLAMME ESPAGNOLE

El Fuego

Le célèbre ensemble toulousain de cuivres anciens, fidèle à l'Opéra national du Capitole, revient le 28 janvier avec El Fuego, un hommage flamboyant au patrimoine musical de la Renaissance espagnole, autour de l'œuvre méconnue de Mateo Flecha : chansons, romances et villancicos composent cette soirée pleine de feu !



Le XVI^e siècle espagnol a vu naître un genre polyphonique initialement lié au thème religieux du mystère de Noël, l'*ensalada*. Le terme, utilisé dans les pays hispaniques entre 1520 et 1650 environ, désigne un ensemble de pièces variées, présentées par différents personnages et chanteurs dans leur langue respective (castillan, catalan, gascon, portugais, basque). Mateo Flecha, né à Prades vers 1481 et mort à Poblet en 1553, actif de 1522 à 1525 à la Cathédrale de Lérida, est le premier compositeur à avoir conféré à l'*ensalada* une unité narrative reliant entre elles les différentes séquences. Cette forme mêlant voix et instruments s'est popularisée et a donné naissance à une multitude de pièces colorées, chansons, romances et villancicos qui composent ce programme particulièrement animé. ■

LES SACQUEBOUTIERS EL FUEGO

Patrimoine musical de la Renaissance espagnole

SAMEDI 28 JANVIER, 20H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Tarif unique : 30 €

Quiteria Munoz Soprano
David Sagastume Alto
Victor Sordo Ténor
Javier Jimenéz-Cuevas Basse

Jean-Pierre Canihac Cornet à bouquin
Philippe Canguilhem Chalemie
Daniel Lassalle Sacqueboute
Enrike Solinis Guitare
Laurent Le Chenad Doulciane
Florent Tisseyre Percussions
Yasuko Uyama-Bouvard Orgue positif

UN CHANT D'AMOUR ELGAR ET CHAUSSON

Le lyrisme et la passion se mêlent en un brûlant dialogue : le Français Ernest Chausson et l'Anglais Edward Elgar offrent à l'orchestre deux œuvres incandescentes composées à l'orée du XX^e siècle.

Le Poème pour violon et orchestre, composé par Chausson en 1896, s'inspire d'une nouvelle de Tourgueniev, *Le Chant de l'amour triomphant*, récit fantastique et hoffmannesque où une mélodie de violon est capable de susciter l'envoûtement. Le grand compositeur français relève merveilleusement le défi romanesque, avec des lignes et des couleurs proprement envoûtantes. Même puissance magique de la *Symphonie n° 1* d'Elgar, que l'immense chef d'orchestre Hans Richter, qui dirigea la création en 1908, considérait comme « la plus grandes symphonie des temps modernes ». Un programme somptueux confié à la baguette de Wilson Ng, qui revient après avoir dirigé pour la première fois l'Orchestre national du Capitole en mars 2022. Révélé par le prestigieux concours Svetlanov en 2018, ce jeune chef originaire de Hong-Kong s'est formé notamment en France. Ce pionnier d'une nouvelle génération de chefs d'orchestre est actuellement le chef associé de l'Orchestre philharmonique de Séoul, nommé à l'âge de 28 ans comme le plus jeune chef de l'histoire de l'orchestre. Il est également le directeur artistique de l'orchestre Gustav Mahler de Hong Kong. Nouvelle génération également que celle du tout jeune violoniste Luka Faulisi, formé au CRR à Paris, où il est né, puis à Maastricht (Pays-Bas) et Biella (Italie). À vingt ans, après avoir séduit la Cité de la Musique à Paris, le KKL de Lucerne ou le Kolarac Hall de Belgrade, ce virtuose exceptionnel fera des débuts très attendus au Capitole. ■



▲ De gauche à droite : Wilson Ng © Jino Park / Luka Faulisi © Moricette Schlosser

Wilson Ng Direction
Luka Faulisi Violon
Orchestre national du Capitole

LES GRANDS
CONCERTS
SYMPHONIQUES

JEUDI 9 FÉVRIER, 20H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : de 18 à 65 €

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)
Danse (Tarentelle styrienne), orchestration Maurice Ravel

ERNEST CHAUSSON (1855-1899)
Poème pour violon et orchestre, op. 25

EDWARD ELGAR (1857-1934)
Symphonie n° 1 en la bémol majeur, op. 55

DE LA MÉLODIE À L'OPÉRA



▲ Gabrielle Philiponet © Ribaltaluce Studio

Comment avez-vous conçu le programme de votre Midi du Capitole ?

C'est une sorte de voyage de la mélodie vers l'opéra. Chaque fois, nous donnerons des mélodies, puis un air d'opéra comme leur prolongement, afin qu'on entende des parallèles, une inspiration commune. Pour moi, opéra et mélodie ne sont pas si éloignés l'un de l'autre. Ainsi, les mélodies de Tosti mèneront à un air de Verdi, celles de Massenet à l'air « Adieu, notre petite table » de *Manon* ; des mélodies de Chopin ouvriront sur l'Air des bijoux du *Faust* de Gounod, des lieder de Strauss sur l'un de ses opéras, etc.

Votre carrière semble surtout consacrée à l'opéra...

Parfois, c'est la vie qui choisit pour vous : jusqu'ici, j'ai chanté beaucoup d'opéra et, malheureusement, trop peu de mélodies. Au début de ma carrière, grâce au prix que j'ai remporté au Concours Reine Elisabeth, j'ai pu faire une tournée de récitals de presque deux ans. Mais ensuite, on ne m'a plus demandé que de l'opéra. J'ai été estampillée « chanteuse d'opéra » et je n'ai plus eu beaucoup d'occasions de faire de la mélodie. Je le regrette et voudrais que cela change un peu aujourd'hui.

Comment abordez-vous l'un et l'autre répertoire ?

Justement, je crois que l'approche n'est pas fondamentalement différente et ne doit pas l'être. Quand je fais de l'opéra, j'essaie toujours d'avoir la même diction, la même attention au texte que celles que l'on réserve généralement à la mélodie. De même, je

ENTRETIEN AVEC

Gabrielle Philiponet

Née à Albi, lauréate du prestigieux Concours Reine Elisabeth, Gabrielle Philiponet est reconnue comme l'une des sopranos lyriques françaises les plus en vue de sa génération. À l'aise dans un vaste répertoire, du baroque au contemporain, elle s'est révélée ambassadrice de l'opéra français, en abordant partout non seulement les plus grands rôles, mais des raretés qu'elle contribue à faire redécouvrir. Son Midi du Capitole aux côtés de la pianiste Varduhi Yeritsyan, le 2 mars, dévoile toutes les facettes d'une magnifique artiste.

veux pouvoir chanter *piano* ou *pianissimo* à l'opéra. À l'inverse, dans la mélodie, il ne faut jamais brider cet engagement physique et émotionnel que l'on trouve à l'opéra ; il faut toujours chanter avec toute sa voix, tout son corps ! Il faut être généreuse et extravertie dans la mélodie comme il faut être nuancée et intimiste à l'opéra.

Dans votre récital, il y aura des compositeurs français, italiens et allemands. Où vont vos préférences ?

Depuis toujours je suis amoureuse du répertoire italien : Verdi, Puccini. C'est ce que j'ai chanté le plus au début de ma carrière. Aujourd'hui, je suis heureuse de pouvoir défendre davantage le répertoire français. En octobre, au festival de Wexford en Irlande, j'ai chanté *Lalla-Roukh*, un opéra-comique oublié de Félicien David, qui avait pourtant été un immense succès à sa création salle Favart en 1862. J'étais la seule Française du plateau, et j'ai pu insister auprès des collègues et du chef, qui était américain, sur cette délicatesse de la langue, cette recherche de couleurs très particulières au style français. Le répertoire allemand est malheureusement ce que j'ai le moins chanté sur scène. Mais c'est grâce aux opéras de Strauss que j'ai voulu devenir chanteuse !

Parlez-nous de votre collaboration avec la pianiste Varduhi Yeritsyan...

C'est une collaboration naissante très enthousiasmante ! Varduhi est une merveilleuse artiste. Dès notre rencontre, ce fut un véritable coup de foudre musical et amical, comme une

évidence. Nous nous sommes pour ainsi dire « reconnues » l'une l'autre. C'était autour de la création de Bruno Mantovani, *Amours*, au Théâtre du Capitole justement, en novembre 2021. Et je sens que nous ferons un long chemin ensemble ! ■

Propos recueillis par Dorian Astor



▲ Varduhi Yeritsyan. © Armen Catanasian

Gabrielle Philiponet Soprano
Varduhi Yeritsyan Piano

JEUDI 2 MARS, 12H30
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Tarif unique : 5 €

LIEDER, MÉLODIES
ET AIRS D'OPÉRA

Paysages intérieurs

CARLSON /
MALANDAIN

Deux poètes du geste, que Kader Belarbi a souhaité rassembler : entre rêve et intériorité, les deux grands chorégraphes que sont Carolyn Carlson et Thierry Malandain nous font ressentir une danse de ce qui est caché, et qui se dévoile. L'émotion affleure naturellement dans l'atmosphère enveloppante de la musique incantatoire de Philip Glass, des tableaux sonores de Nicolas de Zorzi et des mélodies mélancoliques de Frédéric Chopin. Les paysages intérieurs exhalent ainsi de mystérieux parfums de poésie dansée. Carlson / Malandain, comme un souffle d'âme !

Natalia de Froberg et Ramiro Gómez Samón dans Nocturnes de Thierry Malandain, Ballet de l'Opéra national du Capitole.
©David Herrero



NOCTURNES

ENTRETIEN AVEC

Thierry Malandain

Pourquoi avoir souhaité chorégrapier les Nocturnes de Chopin ?

« En Art, tout est affaire d'âme », disait Eugène Delacroix et, sans doute, parce que celle de Frédéric Chopin se fait entendre dans tous les cours de danse, je n'ai pas eu beaucoup d'effort à faire pour choisir les Nocturnes. Il m'a seulement fallu attendre la maturité qui permet de s'affranchir du qu'en-dira-t-on, car, parmi les clichés dominant la pensée contemporaine, Chopin apparaît comme un peu ringard, alors que ses états d'âmes sont intemporels et qu'il nous parle bien souvent de l'infini.

Qui dit Chopin, dit mélancolie. Est-ce un ballet mélancolique ?

Passion, douleur, solitude, nostalgie, obsession de la mort, Chopin résume la pensée romantique. J'ai tenté de rapprocher

ses sentiments des représentations picturales des Danses macabres, en vogue à la fin du Moyen-Âge, mais, en effet, Nocturnes est un ballet mélancolique, une sorte de fresque sur les vestiges de l'amour.

Comment créez-vous une chorégraphie ? Suivez-vous toujours le même processus ou diffère-t-il en fonction des œuvres ?

Il y a des ballets qui nécessitent un long travail de recherches préparatoires, d'autres

qui ne donnent forme qu'à des sensations du moment. Guy de Pourtalès dit de Chopin : « Ce souffreteux lucide ne s'est regardé que dans un seul miroir : l'ébène de son piano ». Pour Nocturnes, « l'âme sous le bras », je n'ai eu besoin que d'écouter la musique pour que la danse se manifeste. ■

Propos recueillis par Carole Teulet



▲ Benjamin Meslier, Amaury Barreras Lapinet et Eneko Amorós Zaragoza dans Nocturnes, Ballet du Capitole. ©David Herrero

THIERRY MALANDAIN, CHORÉGRAPHE ET ACADÉMICIEN

Auteur de plus de 80 chorégraphies, Thierry Malandain continue de créer un répertoire cohérent, profondément lié au Ballet et où la priorité est donnée au corps dansant, à sa puissance, sa virtuosité, son humanité et sa sensualité. Sa recherche du sens et de l'esthétique guide un style intemporel et sobre. Celui-ci peut être grave tout autant qu'impertinent et il puise sa richesse autant dans les racines que dans une vision renouvelée de la danse académique.

« Ma culture est celle du ballet classique, aime-t-il à dire, et sans complexe, j'y demeure attaché. Car si je reconnais volontiers que ses codes artistiques



et sociaux sont d'une autre époque, je pense aussi que cette matière héritée de quatre siècles d'histoire donne au danseur des ressources inestimables. Alors je m'amuse avec elle, devenant

classique pour les uns, contemporain pour les autres, en quête simplement d'une danse que j'aime. Une danse qui ne laisserait pas seulement la trace du plaisir, mais qui renouerait avec l'essence du sacré comme une réponse à la difficulté d'être. » Rappelons que suite à l'ouverture d'une section dédiée à l'art chorégraphique, Thierry Malandain a été nommé à l'Académie des Beaux-Arts, aux côtés de Carolyn Carlson, Blanca Li et Angelin Preljocaj. Le 24 avril 2022, ils ont été les quatre premiers chorégraphes élus sur cette 9^e section artistique que compte l'Académie, qui encourage la création artistique, veille à la défense du patrimoine culturel français et soutient la création. Pour mémoire, le dernier chorégraphe à avoir siégé à l'Académie des Beaux-Arts fut Maurice Béjart, de 1994 à 2007.

IF TO LEAVE IS TO REMEMBER

« C'est une pièce que j'ai créée en 2006 à Munich sur le *Quatuor Mishima* de Philip Glass. C'est un ballet très dynamique, qui bouge bien, sur le thème de la séparation. C'est très étrange car Philip Taylor, qui m'a demandé cette pièce pour le Ballet du Gärtnerplatztheater qu'il dirigeait alors, y terminait son mandat de directeur. Je ne le savais pas. C'était sa dernière année et moi, j'arrive avec une pièce sur la séparation. Étonnant, non? Pour ce faire, les gestes des danseurs partagent, séparent l'air. La pièce de Glass est un hommage à l'écrivain japonais Yukio Mishima qui s'est suicidé par *seppuku*, nom du suicide rituel au Japon. Sa séparation s'est faite au couteau. Chez l'homme, tout n'est que séparation : la coupure du cordon ombilical ; quitter sa famille, sa maison, son pays ; le départ des enfants... Tout le monde est confronté à la séparation. Spécialement aujourd'hui, avec l'expérience de la pandémie, où l'on n'a plus le temps de dire au-revoir aux personnes que l'on connaît, car la grande séparation est là : la Mort frappe à la porte. C'est la séparation la plus cruelle qui soit. » ■

Carolyn Carlson



▲ Philippe Solano et Ramiro Gómez Samón dans *If To Leave Is To Remember* de Carolyn Carlson, Ballet de l'Opéra national du Capitole. ©David Herrero

CAROLYN CARLSON, ARTISTE NOMADE ET POÈTE

Née en Californie, Carolyn Carlson se définit avant tout comme une nomade. De la baie de San Francisco à l'Université d'Utah, de la compagnie d'Alwin Nikolais (New York) à celle d'Anne Béranger en France, de l'Opéra de Paris à La Fenice de Venise, du Ballet Cullberg (Stockholm) à Roubaix, Carolyn Carlson est une infatigable voyageuse, toujours en quête de développer et faire partager son univers poétique. Héritière des conceptions du mouvement, de la composition et de la pédagogie d'Alwin Nikolais, elle arrive en France en 1971. L'année suivante, avec *Rituel pour un rêve mort*, elle signe un manifeste poétique qui définit une approche de son travail qu'elle n'a pas démentie depuis : une danse tournée vers la philosophie et la spiritualité. Au terme « chorégraphie », Carolyn Carlson préfère celui de « poésie visuelle » pour



© Jean-Louis Fernandez

désigner son travail : donner naissance à des œuvres témoins de sa pensée poétique, et à une forme d'art complet au sein de laquelle le mouvement occupe une place privilégiée. Depuis quatre décennies, son influence

et son succès sont considérables dans de nombreux pays européens. Elle a joué un rôle clef dans l'éclosion des danses contemporaines françaises et italiennes avec le GRTOP à l'Opéra de Paris et le Teatrodanza à La Fenice. Elle a créé plus d'une centaine de pièces, dont un grand nombre constituent des pages majeures de l'histoire de la danse. En 2006, son œuvre a été couronnée par le premier Lion d'Or jamais attribué à un chorégraphe par la Biennale de Venise. Elle est aussi commandeur des Arts et Lettres, et officier de la Légion d'honneur. En 1999, elle fonde l'Atelier de Paris-Carolyn Carlson à la Cartoucherie de Vincennes et, de 2004 à 2013, dirige le Centre Chorégraphique National Roubaix Nord-Pas-de-Calais. Depuis 2014, elle est la directrice artistique de sa compagnie basée à Roubaix, la Carolyn Carlson Company. En 2019, elle obtient la nationalité française et est élue, l'année suivante, membre de l'Académie des Beaux-Arts section chorégraphie.



▲ *Wind Women* de Carolyn Carlson par le Ballet de l'Opéra national du Capitole. De gauche à droite : Juliette Itou, Saki Isonaga, Penelope Scarian et Natalia de Frobergville. ©David Herrero

WIND WOMEN

« Pour commencer, il y a eu une pièce pour une danseuse soliste, *Wind Woman*, qui s'est transformée en pièce pour plusieurs danseuses, *Wind Women*. Pour le Ballet du Capitole, je l'ai élargie à douze danseuses. La thématique, c'est le vent. « *How many roads must a man walk down...* » (Combien de routes un homme doit-il parcourir...), *Blowing In The Wind*, Bob Dylan. Le vent, comme la danse, est ma philosophie. Le vent est éphémère. Le rideau s'ouvre : vous voyez le mouvement. Le rideau se ferme : c'est fini. La danse est, elle aussi, un art de l'instant, un art de l'éphémère. C'est d'ailleurs sûrement pour cela que j'ai besoin de laisser une trace avec mes calligraphies. Le solo de *Wind Woman* est une déclaration mystique sur l'impermanence. Qu'est-ce que le vent sinon une inspiration et une expiration ? C'est un mouvement continu. Nous sommes des gens

de vent. J'ai toujours eu cette question en moi : qui nous fait respirer ? Qui fait que nous respirons ? Quel miracle ! En méditation, nous avons conscience de ce vent, de ce souffle car nous ne cessons de respirer. La danse n'est que souffle. Les danseurs, classiques ou contemporains, comprennent parfaitement cette notion de respiration. Cette pièce étant donc sur le vent et sur notre souffle, j'ai demandé au compositeur, Nicolas de Zorzi, s'il pouvait y insérer des respirations. Il était pour moi la personne parfaite pour composer cette musique, à la fois instrumentale et électronique. Le public qui assiste à *Wind Women* entre dans une sorte de vision mystique. C'est vraiment une pièce au sceau Carlson. Je voudrais achever sur un poème zen : « Je capture le vent dans un sac en papier et je l'emporte chez moi. » ■ Carolyn Carlson

Ballet

PAYSAGES INTÉRIEURS CARLSON / MALANDAIN

ENTRÉE AU RÉPERTOIRE

10 FÉVRIER, 21H
11 FÉVRIER, 18H30
12 FÉVRIER, 15H30
THÉÂTRE DELA CITÉ Durée : 1h10

Tarifs : de 15 à 25 €
Billetterie Théâtre de la Cité - 05 34 45 05 05
www.theatre-cite.com

If To Leave Is To Remember

Création par le Ballet Theatre de Munich, au Gärtnerplatztheater, novembre 2006
Carolyn Carlson Chorégraphie et costumes
Philip Glass Musique (*Quatuor n° 3 Mishima*)
Guillaume Bonneau Lumières
Production déléguée Carolyn Carlson Company

Wind Women

Création au Teatro Massimo de Palerme, le 20 septembre 2018
Carolyn Carlson Chorégraphie
Nicolas de Zorzi Musique originale
Chrystel Zingiro Costumes
Guillaume Bonneau Lumières
Production Carolyn Carlson Company

Nocturnes

Création par le Malandain Ballet Biarritz au Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, le 8 novembre 2014
Thierry Malandain Chorégraphie
Frédéric Chopin Musique
Jorge Gallardo Costumes
Jean-Claude Asquié Lumières

Spectacle présenté en partenariat avec le Théâtre de la Cité – CDN Toulouse-Occitanie, La Place de la Danse – CDCN Toulouse/Occitanie et Odysud-Blagnac.

La Carolyn Carlson Company est subventionnée par le Ministère de la Culture (DGCA - délégation danse).

Conférence

Carole Teulet
Dramaturge du Ballet de l'Opéra national du Capitole
Lundi 16 janvier à 18h30
ISDAT, 5 quai de la Daurade

Danse à la Cinémathèque

Mardi 31 janvier à 21h
Renseignements et réservations :
www.lacinemathequedetoulouse.com

Osons danser À partir de 10 ans

Journées d'ateliers chorégraphiques animés par Dominique Cordemans, chargée du secteur Sensibilisation au Malandain Ballet Biarritz.
En partenariat avec l'Université Toulouse III - Paul Sabatier
Samedi 21 et dimanche 22 janvier à 10h
Université Toulouse III - Paul Sabatier : 05 61 55 66 11

Rencontre

Regards croisés avec Carolyn Carlson, Thierry Malandain et Kader Belarbi. Rencontre animée par Hélène de Talhouët et Richard Flahaut

Lundi 6 février à 18h
Théâtre de la Cité

Carnet de danse À partir de 9 ans
Mardi 7 février à 19h30

Théâtre de la Cité

Masterclass À partir de 10 ans

de Carolyn Carlson
Samedi 11 février à 12h
Théâtre de la Cité

Dafne

OPÉRA MADRIGAL
Wolfgang Mitterer d'après Heinrich Schütz
Geoffroy Jourdain / Aurélien Bory

« Dans sa fuite,
le temps nous emporte ;
Ce qu'offre *Dafne*
est éternel »
(Martin Opitz)



Opéra

PERTE ET MÉTAMORPHOSE



▲ Geoffroy Jourdain © Samuel Berthet



▲ Aurélien Bory © L'Alsace - Hervé Kielwasser



▲ Wolfgang Mitterer © vog.photo.

ENTRETIEN CROISÉ AVEC ——— Geoffroy Jourdain, Aurélien Bory et Wolfgang Mitterer

La couronne de lauriers distingue le poète victorieux, mais elle représente également un trophée de chasse ou un emblème mortuaire. Elle commémore le souvenir d'une passion fatale : celle qui lança Apollon sur les pas de la nymphe Daphné, laquelle, pour échapper à ses assauts, fut métamorphosée en arbre.

*La course du dieu cherchant en vain, sous l'emprise de Cupidon, à rejoindre l'objet de son désir, est à l'image de toute quête artistique. En 1627, Heinrich Schütz, le « Monteverdi allemand », composait ce qui devait être le premier opéra de langue allemande : *Dafne*, d'après Les Métamorphoses d'Ovide, sur un livret du poète baroque Martin Opitz.*

*L'un des nombreux incendies qui ont ravagé la ville de Dresde nous a privés à jamais de la partition de Schütz, mais le livret, publié à part, a été conservé. Imaginer une nouvelle *Dafne* est le rêve qui a réuni le compositeur Wolfgang Mitterer, le directeur musical des *Cris de Paris* Geoffroy Jourdain et le metteur en scène Aurélien Bory.*

Cet opéra-madrigal pour douze voix et électronique, donné en création mondiale à l'Athénée Théâtre Louis Juvet à l'automne dernier, arrive au théâtre Garonne les 15, 16 et 17 février, dans le cadre de la saison de l'Opéra national du Capitole.

◀ *Dafne*, Athénée Théâtre Louis Juvet, 2022. © Aglaé Bory

...

... DAFNE



Ci-contre
et en page de droite :
◀ Dafne, Athénée Théâtre
Louis Jouvét, 2022.
© Aglaé Bory

Vous avez travaillé ensemble à l’adaptation du livret d’Opitz et à la dramaturgie. Quelle a été la nature de la participation de chacun dans cette construction commune ?

Geoffroy Jourdain – Pour ma part, il y a d’abord une quête, modeste certes, mais qui donne un éclairage à l’ensemble de notre démarche : partir à la recherche de ce livret. Adolescent, l’un de mes tout premiers cours d’histoire de la musique était consacré à Heinrich Schütz. Il y avait été question de la disparition de la quasi-totalité de son œuvre profane : tout ce qui n’avait pas fait l’objet d’une édition de son vivant avait brûlé. C’était quelque chose de choquant que je n’arrivais pas à me représenter. Un ballet, *Euridice*, et un opéra, *Dafne*, étaient définitivement des « fantômes », comme on le dit des emplacements vides dans les bibliothèques lorsqu’un ouvrage a été emprunté. J’ai eu le temps d’apprendre ensuite que l’histoire de la musique écrite est faite de ces manques, de ces disparitions, et que ces absences constituent aussi notre patrimoine, de façon immatérielle. Ces absences nourrissent et stimulent notre imagination, de la même manière que nous sommes capables de reconstituer mentalement, chacun à notre façon, les manques d’une fresque abîmée par le temps. Bref, mon rapport au livret, une fois récupéré, a été influencé par le désir d’enquêter sur une mémoire enfouie, altérée ; comme lorsque l’on cherche (vainement ?) à reconstituer une chaîne de souvenirs, cela nous conduit dans des espaces inattendus et insoupçonnés. Avec ce questionnement permanent en filigrane : qu’aurait été l’histoire de l’opéra allemand si sa première occurrence avait été conservée, constituant ainsi une référence, un point de départ ?

Aurélien Bory – Le livret est la seule trace qui nous reste de l’opéra de Schütz. L’idée que nous avons partagée était de le transformer le moins possible. Mais il a été écrit dans le contexte particulier des noces du prince de Saxe, avec, dans le prologue notamment mais aussi à plusieurs endroits du livret, des références à cet événement. Il y avait notamment un acte au milieu entre Vénus et Cupidon qui célèbre l’amour, assez faible du point de vue dramatique. Ce sont toutes ces références aux noces que nous avons enlevées, pour retrouver plus intact le livret basé sur *Les Métamorphoses* d’Ovide.

Wolfgang Mitterer – Lorsque Geoffroy Jourdain, en 2019, m’a proposé de composer un nouvel opéra sur le livret d’Opitz, il m’a également fourni des pièces vocales polyphoniques de Schütz, qui ont fini par former à peu près la moitié du matériau musical. Après la préparation du livret par Geoffroy et Aurélien, ma première phase de travail a consisté à choisir et adapter ces pièces pour qu’elles fonctionnent sur le nouveau texte. Une fois le chant remodelé, j’ai développé l’accompagnement électroacoustique et retravaillé le tissu polyphonique des voix en fonction de cela. Geoffroy m’a parfois guidé dans l’écriture en attirant mon attention sur les qualités spécifiques de chacun des douze membres de son ensemble, ce qui m’a permis également d’introduire des instruments que maîtrisaient les chanteurs : flûte, basson, cor, guitare, percussions.

Quels sont les thèmes les plus importants de *Dafne* ? Comment les avez-vous développés formellement ?

G.J. – La perte, donc. Il me semble que toute perte induit la nécessité de sa sublimation, et donc de générer de la nouveauté. La perte d’un

être, par exemple, conduit nécessairement à une transformation, une métamorphose. La perte, et la métamorphose. En premier lieu, la métamorphose de la musique de Schütz bien sûr. Il me semblait évident que la musique de Schütz servirait d’ancrage à celle de Wolfgang. Et parallèlement, la métamorphose du discours direct, à la première personne, en un discours collectif et polyphonique. Comme si le « je » et le « tu » étaient pris en charge par « il », « elle », « nous ». Mise à distance peut-être, mais en même temps appropriation complète du discours, du sens du mythe, par les interprètes. Ils connaissent l’histoire deux fois millénaire et la délivrent sans avoir à l’incarner. S’ils incarnent quelque chose, c’est la prise en charge du palimpseste des lectures multiples du mythe.

A.B. – La métamorphose, celle de *Dafne*, qui est aussi celle de cet opéra, d’une musique ancienne qui se transforme dans la composition de Wolfgang. L’idée de métamorphose a aussi inspiré la scénographie : la scène tournante a été inventée au théâtre pour changer les décors, c’est-à-dire pour métamorphoser l’espace. On a pensé que la métamorphose était finalement le principe même de toute création : les mêmes choses, autrement.

W.M. – Oui, la métamorphose. L’ancien et le nouveau s’interpénètrent et se transforment mutuellement, sur un arrière-plan électroacoustique. C’est aussi la manière dont le monde des dieux interfère avec celui des hommes : « Qu’advient-il du ciel si désormais presque tous les dieux descendent sur terre ? ». Les dieux apportent la guerre et la dévastation. La métamorphose de *Dafne* en laurier et du monde en forêt est une belle image pour un nouveau départ, le silence et la paix.

Créateurs d’une œuvre contemporaine, vous avez travaillé sur un matériau profondément ancré dans l’esthétique baroque. Qu’est-ce qu’une telle démarche dit de votre désir d’artiste d’aujourd’hui, comment s’adresse-t-elle à notre époque ?

G.J. – D’une façon générale, le passage de l’esthétique de la Renaissance à celle que l’on appelle baroque, correspond à un changement radical de la pensée en Europe. L’émergence du « je », de l’individu, de sa puissance tout autant que de sa fragilité. Un nouveau rapport au cosmos, à l’ordre du monde, à Dieu. Comme toutes les périodes de crépuscule, ce passage donne naissance à des esthétiques radicales, à des avant-gardes fascinantes. C’est pourquoi j’ai toujours été attiré par cette époque de jonction, de déséquilibre sublime, et qu’avec *Les Cris de Paris* je fréquente tout autant son répertoire musical que celui de la création contemporaine. L’art baroque, c’est aussi l’espace dans lequel prend sa source la notion de *représentation*, le fantasme d’un art total – je pense aux intermèdes de *La Pellegrina*, aux Masques anglais, au *Pastor Fido* de Guarini où la musique, le théâtre, la danse, le chant et les machineries avaient vocation à cohabiter, je pense aux oratoires romains ou aux façades de Borromini... Je me sens très proche de ces utopies artistiques, elles me permettent de m’affranchir des codes du concert, qui ont tendance à corseter la musique, les interprètes et le public.

A.B. – Notre démarche consiste à s’appuyer sur de l’ancien et proposer une écriture nouvelle. L’époque baroque est véritablement un appui, avec bien sûr la naissance de l’opéra, mais aussi pour la scénographie. La

première scène tournante a été inventée en 1617 par Tommaso de Francini au Palais du Louvre, soit une invention contemporaine de la période de la création de la *Dafne* de Schütz. Il y a une coïncidence – qui m’inspire beaucoup – entre cette invention pour la scène et les décors, et la création de l’opéra. Pour moi, il ne s’agit pas de reprendre une forme mais plutôt de s’inspirer de sa mécanique, et d’en proposer aujourd’hui une transposition qui s’inscrit dans une lecture contemporaine. Notre *Dafne* propose en quelque sorte un écho à celle de Schütz. La musique de Wolfgang intègre de nombreux extraits de l’histoire de la musique. L’ensemble des douze chanteuses et chanteurs des *Cris de Paris* porte chaque rôle à plusieurs. Ce que le mythe de Daphné nous raconte aujourd’hui résonne aussi par cette façon collective de créer et porter cette œuvre.

W.M. – Le baroque a été marqué par les conflits et la guerre, et traversé par de très puissantes transformations qui ont finalement débouché, dans de nombreux pays, sur le Siècle des Lumières. J’ai tenté de tisser des réseaux de structures et d’émotions et de créer de l’unité à partir de langages musicaux radicalement différents. L’ancien toujours nourrit le nouveau. Ce n’est que dans ce nouage du passé et du présent que peut émerger l’avenir. Faire fusionner les dualismes de l’époque baroque, les dissoudre et les surmonter pour s’élever à un nouveau niveau de communication.

Propos recueillis par Dorian Astor



Opéra

DAFNE

WOLFGANG MITTERER
NOUVELLE PRODUCTION

**MERCREDI 15
ET JEUDI 16 FÉVRIER, 20H
VENDREDI 17 FÉVRIER, 20H30**
THÉÂTRE GARONNE

*Plein tarif : 30 € - Tarifs réduits : de 16 à 26 €
Tarif abonnés Capitole & adhérents Garonne : 22€
Billetterie théâtre Garonne : 05 62 48 54 77
www.theatregaronne.com*

Opéra pour douze chanteurs et électronique
D’après Heinrich Schütz
D’après un livret de Martin Opitz (1627)

Wolfgang Mitterer *Conception, composition*
Geoffroy Jourdain *Conception, direction musicale*
Aurélien Bory *Conception, mise en scène
et scénographie*

Pierre Dequivre *Décors*
Alain Blanchot *Costumes*
Arno Veyrat *Lumières*

LES CRIS DE PARIS Adèle Carlier, Anne-Emmanuelle Davy, Michiko Takahashi, Amandine Trenc	
	<i>Sopranos</i>
Jeanne Dumat Floriane Hassler Clotilde Cantau	
	<i>Mezzo-sopranos</i>

Safir Behloul
Constantin Goubet *Ténors*

Mathieu Dubroca *Barytons*

Virgile Ancely
Renaud Brès *Barytons-basses*

Production Les Cris de Paris – Geoffroy Jourdain avec la Compagnie 111 – Aurélien Bory.
Coproduction Opéra de Reims, Opéra national du Capitole de Toulouse, Athénée Théâtre Louis-Jouvét – Paris, Atelier Lyrique de Tourcoing, Points communs – Nouvelle scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d’Oise, La Muse en circuit – Centre National de Création musicale, Opéra de Dijon, théâtre Garonne – scène européenne – Toulouse.

La création de *Dafne* bénéficie des soutiens du Fonds de Création Lyrique, de l’aide exceptionnelle aux équipes théâtrales indépendantes - DGCA/DRAC Occitanie, de l’aide à l’écriture d’œuvres musicales originales – Ministère de la Culture/DRAC Île-de-France, de l’aide à la création de la Mairie de Toulouse.

Conférence-Rencontre
Wolfgang Mitterer, Geoffroy Jourdain,
Aurélien Bory

Introduction et modération : **Dorian Astor**

Mardi 14 février, 18h
Grand foyer du Théâtre du Capitole
Entrée libre dans la limite des places disponibles

L'OGRE ET LE SAGE

RÉCITAL

Matthias Goerne

Le baryton allemand est l'un des artistes les plus marquants de notre temps. Son immense carrière, qui, en France, lui a valu d'être nommé tout récemment chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres, est le témoignage d'une intelligence rare et d'une discipline d'airain. À l'opéra, il choisit avec soin les rôles qui correspondent à sa personnalité profonde et son engagement sans compromis : au Capitole, il fut notamment Amfortas dans Parsifal ; il revient en roi Marke dans Tristan et Isolde – deux souverains atteints d'une blessure infinie. Dans le lied, il est inégalable : on se souvient de sa Belle Meunière de Schubert aux côtés du magnifique pianiste Alexander Schmalcz en 2021 et on les attend tous deux, le 24 février prochain, dans un programme somptueusement crépusculaire : Wagner, Pfitzner et Strauss. Matthias Goerne, un chanteur hors normes dont le portrait ne peut être qu'un exercice d'admiration.

Un géant entre en scène. La stature est imposante, la barbe grisonne désormais, le sourire est charmeur. Mais il semble tourné vers l'intérieur, comme ce regard bleu acier, qui plonge loin au-delà de la présence immédiate. Matthias Goerne a quelque chose de l'ogre des contes de fée, le corps puissant mû comme par un insatiable appétit, mais aussi quelque chose du sage oriental, reposant en lui-même et comme initié à d'impénétrables mystères. Et il se met à chanter, à la fois vorace et visionnaire. La respiration est athlétique, puise profondément dans le corps, machine où l'énergie circule en une sorte de danse lente, un balancement qui épouse les vagues du phrasé, tel un chef d'orchestre de soi-même ; les mots sont mâchés, savourés, la voix est cuivrée, mais d'un cuivre en fusion,

liquide et ardent. Aucune dureté dans ce métal, mais aucune langueur non plus : la ligne est impitoyablement tendue vers son propre déploiement, formant des arcs de plus en plus amples, de phrases en phrases, de strophes en strophes, de lieder en lieder, jusqu'à embrasser le temps du récital entier. À la fois narrateur et personnage, distant et empathique, impassible et violent. L'ogre et le sage, mais aussi le héros et l'enfant : la voix s'étire, élastique, entre ces pôles, tantôt épaisse et charnue, tantôt sur le fil de la voix mixte, jamais déconnectée du corps et pourtant aérienne, juvénile. *Le Roi des Aulnes* de Schubert pourrait être son emblème : le père, l'enfant, l'ogre et le narrateur en un seul artiste.

Ce *Eralkönig* dont le père de Matthias, historien de l'art, germaniste, dramaturge

comme son épouse, rapportait pour ses recherches le manuscrit original le soir à la maison, à deux pas de celle de Goethe. Dieter Görne deviendra intendant du Théâtre national de Dresde. Matthias est né à Weimar, en 1967, et a grandi dans l'aura de cette ville de la littérature allemande par excellence. L'enfant bénéficie du meilleur d'une Allemagne de l'Est pourtant asphyxiée par son système politique : il baigne dans l'atmosphère protégée et muséale d'une capitale culturelle où le théâtre, la peinture et la musique de chambre forment son quotidien. Le petit garçon écoute en boucle deux disques : *Fidelio* par Ernst Haefliger et *Le Voyage d'hiver* par Peter Anders : deux ténors à la voix claire et qui, malgré la prononciation un rien affectée d'un allemand d'un autre temps, frappent Matthias par leur

authenticité radicale, l'absence d'artifice – un mélange, dira-t-il, de raison et de sentiment, de neutralité et d'empathie. Cette même polarité qu'on trouvera chez l'artiste adulte et qui, en réalité, définit la marque singulière de la grande école allemande du chant. C'est ce que Matthias Goerne, plus tard, apprendra de son maître Hans-Joachim Beyer au Conservatoire de Leipzig (où d'abord on ne voulut pas de lui, trouvant sa voix « trop limitée »), puis auprès de Dietrich Fischer-Dieskau et Elisabeth Schwarzkopf. Le premier, se souvient-il, était respectueux mais distant ; la seconde, dure et extrême : un sage et une ogresse, qui ont fait de lui un artiste d'une terrible exigence.

Mais pour l'heure, l'enfant suit ses parents à Chemnitz (Karl-Marx-Stadt) et entre dans le chœur d'enfants du Théâtre de la ville. Cinq jours par semaine, le petit choriste costumé observe, perplexe, la machinerie poussiéreuse et les conventions surannées d'un vieil opéra de province. Il aime chanter, mais quelque chose le convainc que l'art lyrique est anachronique, obsolète. Toujours aujourd'hui, il n'est pas certain que l'opéra ait encore un sens pour notre temps, et n'accepte que les rôles qu'il sent directement connectés à ce que nous sommes devenus. Dès les débuts de sa carrière, il savait qu'il ne chanterait jamais *Le Barbier de Séville* : l'histoire du XIX^e

et du XX^e siècle a radicalisé l'homme et les arts, la pure comédie et la virtuosité gratuite n'y ont plus leur place. Goerne, conséquent, revendique une ligne sévère, qui l'éloigne même de Mozart, malgré un Papageno de légende en 1997 au festival de Salzbourg. À l'opéra, il chantera de préférence Wagner et Strauss, Hindemith et Berg – il place *Wozzeck* au-dessus de tout – mais très vite, il a su qu'il chanterait pour chanter le lied. Loin du système de troupe et de l'économie de l'opéra, c'était risqué. Pourtant, avant même la fin de ses études, il a multiplié les concerts et récitals avec un succès auquel peu pouvaient prétendre. La Chute du Mur lui ouvrit les portes d'une carrière internationale où, toujours, le lied a occupé la place d'honneur.

Et d'abord, Schubert, que Goerne place aux côtés de Bach pour la perfection et l'universalité ; Schubert dont il a chanté *Le Voyage d'hiver* des centaines de fois, toujours à nouveau surpris qu'une œuvre puisse avoir tant de force et bouleverser, partout dans le monde, tous ceux qui l'entendent. Schumann, dont il ressent la panique profonde au sein des pages les plus calmes et entend le cri dans les plus belles mélodies. Wolf, qui requiert l'intelligence la plus acérée, et Brahms dont il chérit particulièrement – qui s'en étonnera – les *Quatre Chants sérieux*. Mahler et son ironie du désespoir. Strauss, dont l'irrésistible et crépusculaire beauté surmonte, Goerne ne l'oublie pas, un narcissisme forcené de l'expression, aveugle à ses compromissions politiques. Si Goerne a une passion pour Berg et pour la Seconde École de Vienne, c'est pour les raisons strictement inverses : la conscience du scandale de l'Histoire.

Tant qu'il y aura des humains, il y aura des *Wozzeck*, criminels et victimes, délirants et opprimés.

Goerne, en véritable musicien, a une passion pour les pianistes, et un art de choisir ses partenaires qui confine au sixième sens. Chaque répertoire le conduit à rechercher un artiste différent, au plus près de la sensibilité instrumentale du compositeur qu'il chante. Pas question de fixer un duo une fois pour toutes, *prima la musica...* Quand on lui demande sa plus marquante expérience avec un chef d'orchestre, Goerne, qui a chanté avec les plus grands, cite volontiers Seiji Ozawa : une expression dévorante, générée par la perfection d'un geste quasi rituel, ancré dans sa culture japonaise – L'ogre et le sage. À quoi Goerne ajoute, toujours radical : si j'avais su ce que la musique allait signifier pour moi, j'aurais bifurqué tout de suite vers la direction d'orchestre. On ne badine pas avec l'amour de la musique.

Dorian Astor
Dramaturge de l'Opéra national
du Capitole



▲ Le pianiste allemand Alexander Schmalcz.
© Caroline de Bon

En page de gauche :

◀ Matthias Goerne © Marie Stagat

Ci-contre :

◀ Matthias Goerne dans *Parsifal* de Wagner (*Amfortas*), mise en scène Aurélien Bory, Opéra national du Capitole, 2020. © Mirco Magliocca

Matthias Goerne Baryton
Alexander Schmalcz Piano

VENREDI 24 FÉVRIER, 20H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Tarif unique : 20 €

HANS PFITZNER (1869-1949)
Lieder

RICHARD WAGNER (1813-1883)
Wesendonck-Lieder

RICHARD STRAUSS (1864-1949)
Lieder



Tristan et Isolde

« Comme je n'ai, dans mon existence, jamais connu le vrai bonheur de l'amour, je veux encore élever au plus beau de tous les rêves un monument où, depuis le commencement jusqu'à la fin, cet amour s'accomplira cette fois vraiment jusqu'à saturation. »

C'est par ces mots que Wagner annonçait à Liszt le projet d'un drame musical sur le mythe de Tristan et Iseut. Un monument en effet : *Tristan und Isolde* est l'hymne le plus sublime, le plus fou, le plus radical qui ait jamais été élevé à l'amour jusque dans la mort. Le Capitole programme l'opéra des opéras et confie la résurrection de la légendaire production de Nicolas Joel (2007) à la distribution qui avait triomphé il y a trois ans dans *Parsifal*. Le grand chef allemand Frank Beermann, ainsi que Sophie Koch et Nikolai Schukoff, qui font des débuts attendus dans les rôles-titres, révèlent l'extraordinaire défi que représente le chef-d'œuvre de Wagner.

TRISTAN OU L'AMOUR FOU

ENTRETIEN AVEC
Frank Beermann

On connaît bien désormais, au Capitole, la splendide direction du chef d'orchestre allemand. Après Parsifal, La Flûte enchantée et Rusalka, Frank Beermann revient pour un Tristan et Isolde d'exception. Impatient de replonger dans cette partition qu'il place au-dessus de tout, il nous fait partager son amour fou pour le chef-d'œuvre de Wagner.



▲ Frank Beermann © Nikolai Schukoff



Spontanément, on a envie d'affirmer que *Tristan et Isolde* est un opéra tout à fait à part et incomparable à quoi que ce soit d'autre... Est-ce aussi votre sentiment de chef d'orchestre ?

Mille fois oui, sans hésitation. Dans le domaine lyrique, c'est tout simplement la plus belle partition d'orchestre qui soit. Sa richesse polyphonique et expressive est infinie. Wagner a tout laissé en plan pour se plonger dans ce nouveau projet, dont il savait lui-même que ce serait du jamais vu, du jamais entendu. *Tristan* ne prolonge rien, il naît *ex nihilo*. Ici, le péché, la damnation, la rédemption ne l'intéressent pas, rien d'abstrait, juste l'amour. *Tristan* est intime de bout en bout, l'émotion de l'homme Wagner est omniprésente.

Comment gère-t-on l'exaltation, l'intensité de cet ouvrage ?

L'investissement émotionnel exigé par cette œuvre est très difficile à soutenir, tous les chefs le disent : on n'en ressort pas indemne. Cette production sera mon quatrième *Tristan*. Je me souviens encore de ma première fois : cinq minutes avant le début de la représentation, je ne savais absolument pas comment – et si – j'y arriverais. C'est l'Everest... Il faut de l'expérience, j'ai appris à distribuer l'énergie sur la longueur et à contrôler l'émotion. Aujourd'hui, à la perspective de diriger *Tristan*, je ressens avant tout une joie intense : plonger dans cette musique suscite une véritable ivresse.

Comment abordez-vous le mythe de Tristan et Iseut ?

C'est la manière la plus pure de raconter l'amour absolu. Chacun peut s'identifier à cette irrépressible passion. Le philtre n'est qu'une métaphore du coup de foudre, pas besoin de sorcellerie pour éprouver cette intensité qui balaie tout sur son passage. Ce que, vous autres Français, appelez l'*amour fou*. Cet opéra ne parle de rien d'autre, et c'est pourquoi il parle à chacun.

Serait-il exagéré de dire qu'il se passe presque davantage à l'orchestre que sur la scène, pour ainsi dire comme si c'était dans la fosse que tout était raconté ?

Ce n'est pas faux. Bien sûr, sur la scène nous est racontée une histoire extraordinaire, et il y a des moments d'une grande intensité dramatique. D'autre part, le chant est merveilleux de bout en bout, en réalité très lyrique,

presque « italien ». Mais il me semble en effet que c'est l'orchestre qui cristallise l'émotion, qui prend en charge l'affectivité comme telle, comme un inconscient audible de ces personnages.

Comment assurez-vous l'équilibre entre la fosse et le plateau ?

La partition est très bien faite : si on respecte ce qui est écrit, l'équilibre advient tout naturellement. Le plus important est de faire entendre l'extraordinaire polyphonie symphonique tout en donnant la priorité aux chanteurs, créer pour eux un espace acoustique adéquat et préserver leur liberté. D'ailleurs, cette liberté, cette souplesse agogique (c'est-à-dire les irrégularités expressives du tempo), tout cela est donné dans la partition. Ce n'est pas du tout une musique « carrée » : dans certains passages, la mesure change tout le temps, on se croirait parfois chez Stravinski !

En 2020, vous avez dirigé *Parsifal* au Capitole avec la même équipe de chanteurs : Sophie Koch, Nikolai Schukoff, Matthias Goerne, Jean-Yves Pruvot. Quel lien faites-vous entre les deux productions ?

C'est pendant *Parsifal* qu'est née l'idée de *Tristan*. En écoutant ces extraordinaires interprètes de *Parsifal*, Christophe Ghristi et moi-même avons rêvé d'eux dans *Tristan*. Sa décision de monter l'un puis l'autre avec le même *cast*, c'est la vision d'un grand directeur artistique, et assurément un événement pour Toulouse. Je suis très heureux et très fier d'en faire partie. ■

► Ci-contre et en page de gauche : Tristan et Isolde, mise en scène Nicolas Joel, Janice Baird (*Isolde*), Alan Woodrow (*Tristan*), Théâtre du Capitole, 2007. © Patrice Nin



▼ John Duncan, Tristan and Isolde, 1912. Museum and Galleries Edinburgh, City Art Center. © DR.



L'HISTOIRE

Le chevalier Tristan, accompagné de son fidèle Kurwenal, a été chargé par son oncle, le roi Marke de Cornouailles, de ramener d'Irlande sa future épouse, la princesse Isolde. Sur le bateau, celle-ci confie à sa suivante Brangäne un terrible secret : Tristan est l'assassin de son fiancé Morold. Elle avait jadis soigné la blessure de l'inconnu ; le reconnaissant à son épée, elle allait se venger quand le regard ardemment amoureux de Tristan l'avait retenue. Aujourd'hui, humiliée d'être traitée par lui comme un butin de guerre, elle entend lui administrer un philtre de mort et mourir avec lui, afin de laver sa honte et sa secrète passion. Brangäne, pour sauver sa maîtresse, substitue au philtre de mort un philtre d'amour. Alors l'amour de Tristan et Isolde devient irrépressible. Espionnés par le chevalier Melot, les amants sont pris en flagrant délit par le roi, meurtri par la trahison de son cher neveu. Tristan désespéré se jette sur l'épée de Melot. Grièvement blessé, il est ramené par Kurwenal en son château de Karéol. Les deux hommes scrutent l'horizon marin dans l'attente d'Isolde, seule capable de le soigner. Elle arrive trop tard : Tristan meurt dans ses bras. Surgissent alors Marke et sa suite. Kurwenal, croyant à une attaque, tue Melot mais perd lui-même la vie. Fatal malentendu : le roi, ayant appris la culpabilité du philtre et l'innocence des amants, venait leur accorder son pardon. Mais Isolde, dans une dernière extase, s'effondre sur la dépouille de son bien-aimé.



▲ Sophie Koch © Vincent Pontet

Isolde n’est pas votre première prise de rôle wagnérienne au Capitole. Votre Kundry a marqué les esprits. Quel souvenir en gardez-vous ? *Parsifal* est une œuvre qui m’a habitée toute ma vie, aussi y étais-je presque préparée avant de me préparer... Plus jeune, je ne savais pas du tout si ma voix me permettrait un jour de chanter Kundry. Mais plus le temps passait, plus je m’en rapprochais. Réaliser ce rêve fut une immense joie, redoublée par le fait qu’il en a engendré un autre : devenir Isolde. Je le dois à Christophe Ghristi : personne d’autre, je crois, n’aurait osé me le proposer.

Rêviez-vous d’Isolde comme vous aviez rêvé de Kundry ? Pour une mezzo-soprano aiguë, Kundry fait partie des rôles à l’horizon de la maturité. Mais pour une voix intermédiaire comme la mienne, aborder Isolde, c’est déjà plus rare. Mon modèle reste Waltraud Meier, qui a une typologie vocale semblable à la mienne. Lorsque Barenboïm lui a proposé Isolde, elle non plus n’osait pas y croire ! J’ai beaucoup appris de son interprétation, elle m’aide à comprendre ce que je peux faire avec mes propres moyens. L’écriture est tendue pour une mezzo, tout en étant difficile pour les sopranos, car le bas médium est très sollicité.

DEVENIR ISOLDE

ENTRETIEN AVEC

Sophie Koch

Elle est l’une de nos plus grandes cantatrices françaises. Mezzo aux aigus opulents, elle a abordé ces dernières années de grands rôles de soprano ; musicienne accomplie, elle aime relever les défis artistiques, et c’est au Capitole qu’elle a souvent triomphé des prises de rôle les plus redoutables : inoubliable Kundry dans Parsifal en 2020 et Marie dans Wozzeck en 2021, Sophie Koch s’apprête aujourd’hui à incarner Isolde, le rôle d’une vie.

Pénétrons dans l’atelier de l’interprète : vous vous apprêtez à débiter l’apprentissage du rôle, vous ouvrez la partition... Que se passe-t-il ? On a peur. C’est un rôle mythique, il faut déjà tenter d’oublier toutes les interprètes légendaires ! Il faut imaginer le rôle écrit pour vous, et trouver l’approche qui corresponde à vos propres moyens. Rien n’est plus dangereux que de vouloir outrepasser ses limites. Le secret est l’anticipation. Le rôle, très long, est difficile à apprendre : tout se ressemble et rien n’est pareil, sur le plan musical aussi bien que poétique. Le texte est redoutable, avec ses variations infinies, et on a vite fait de prendre un mot pour un autre... Le diable est dans les détails !

Il y a les difficultés de détail, mais également le défi de l’immense arc tendu du début à la fin : comment gère-t-on une telle ampleur ? C’est athlétique... Comme disait Birgit Nilsson, il faut avoir de bonnes chaussures ! (*rires*) Mais le corps intègre peu à peu les difficultés. C’est un lent travail par cercles concentriques. Pour toute interprète d’Isolde, et pour une prise de rôle en particulier, la clé est de rester sereine. Le défi des défis, c’est de passer au-delà de l’épreuve vocale, pour incarner quelque chose d’immense. Chaque sentiment est extrême, et il faut ménager beaucoup d’intériorité. Chanter Isolde de manière



trop dramatique est un écueil, le lyrisme est primordial. Ce n’est pas seulement de la passion, c’est aussi une vision.

Quelle est votre approche psychologique d’une femme comme Isolde ? Au début, déchirée entre son mépris et son attirance pour Tristan, elle est très ambivalente. Son évolution se fait sur un temps très long, cela demande une concentration émotionnelle toute particulière. D’autant plus que Wagner, malgré sa proximité, accorde une place centrale au non-dit. Comment trouver en soi des sentiments si puissants ? Une telle passion est incompréhensible, indicible, et pourtant Wagner la comprend et la dit. Or je crois que nous avons tous cette passion en nous-mêmes, si nous acceptons d’y donner accès. Se consumer d’amour, cela existe. Chacun a connu l’un de ces vieux couples qui ont été fusionnels toute leur vie : un jour l’un des deux meurt et l’autre ne lui survit pas. Il y a là une manifestation mystérieuse mais tangible de la mort d’amour. Le *Liebestod* est en nous. ■



▲ Nikolai Schukoff © DR

SCULPTER TRISTAN

ENTRETIEN AVEC

Nikolai Schukoff

Le ténor autrichien séduit par sa belle prestance et la chaleur éclatante de son timbre. Acclamé dans un vaste répertoire, Nikolai Schukoff est également l’un des plus beaux Parsifal de notre temps, comme nous avons pu le constater sur la scène du Capitole en 2020. Malgré sa familiarité avec Wagner, il fait ses débuts dans Tristan, un rôle pas comme les autres.

Quelle place Wagner occupe-t-il dans votre carrière ? Quand j’étais enfant, mes parents écoutaient beaucoup de musique symphonique, mais jamais d’opéra, et surtout pas Wagner ! Je l’ai découvert étudiant, à plus de vingt ans. Mon premier rôle wagnérien a été Walther dans *Tannhäuser*. Bien plus tard, alors que j’étais en répétition au Théâtre du Châtelet, son directeur Jean-Pierre Brossmann a souhaité m’auditionner. J’ai présenté mon répertoire de l’époque (Mozart, Donizetti) mais le lendemain, j’ai reçu dans ma loge la partition de la grande scène de Siegfried !... Je ne comprenais pas ce qu’il me voulait (*rires*) J’ai donc refait une audition avec ce rôle, puis encore une autre. Finalement, Brossmann m’a engagé pour *Siegfried* et *Le Crépuscule des dieux* dans la Tétralogie montée par Bob Wilson ! Alors les doutes ont commencé, les miens et ceux de mon entourage... Je n’avais que trente-cinq ans ! J’étais très nerveux à la première, mais les dernières représentations ont été un succès. Puis j’ai remplacé Plácido Domingo dans *Parsifal* à Munich. Depuis, je n’ai plus cessé de chanter Wagner. La fortune sourit aux audacieux !

Mais, au Capitole, ce sera votre premier Tristan. Est-ce un rôle à part ? Si on parle d’audace, en voilà une, même après plus de vingt-huit ans de carrière ! Tristan est un énorme défi. D’abord c’est un rôle qui porte une grande tradition, il faut être à la hauteur. Ensuite, il est extrêmement long ; la tessiture, assez centrale, demande de la puissance dans le médium et une gestion très rigoureuse des moments d’exaltation, notamment dans le duo du deuxième acte et l’agonie du troisième, ponctuée d’accès de délire et de profonds abattements. Il faut alimenter l’émotion mais aussi s’en méfier, car on peut s’y brûler. C’est aussi une écriture qui exige beaucoup de couleurs et de travail sur le texte.

Justement, vous qui êtes Autrichien et chantez Wagner dans votre langue natale, quelle est votre approche du poème ? Même pour un germanophone, l’allemand de Wagner n’est pas une langue natale ! Beaucoup de passages sont incompréhensibles à la première

lecture : le langage est archaïsant, truffé de mots anciens et de constructions grammaticales obscures imitant la poésie allemande médiévale. Il faut passer beaucoup de temps sur le livret car Wagner était conscient du moindre effet stylistique et de sa portée pour la musique : les assonances et allitérations, foisonnantes, sont déjà de l’ordre de l’interprétation musicale. C’est une langue infiniment plastique : la poésie de Wagner n’est pas une peinture, c’est de la sculpture.

Parlez-nous de vos retrouvailles avec l’équipe de Parsifal... C’est un grand bonheur ! Retrouver Frank Beermann à la direction est un privilège : c’est un très grand chef, qui incarne le meilleur de la tradition des *Kapellmeister*, au service exclusif de la musique, avec une sagesse intérieure et une bienveillance infinie pour les chanteurs. Je suis également très heureux de retrouver la magnifique Sophie Koch pour de nouveaux débuts dans un rôle : Kundry dans *Parsifal*, Marie dans *Wozzeck* (où je chantais le Tambour-major), maintenant Isolde. Mais nous avons aussi chanté ensemble Sigmund et Sieglinde dans *La Walkyrie* à Marseille. Quant à Matthias Goerne et Pierre-Yves Pruvot, jadis Amfortas et Klingsor, ils seront forcément formidables : le Marke le plus noble et le plus douloureux, le Kurwenal le plus chevaleresque qui soient. J’espère, ou plutôt je suis sûr que ce sera un événement. De toute façon, cet opéra est en soi un événement sans pareil. Comme chanteur, j’ai l’habitude de l’émotion à l’opéra ; mais je me souviens aussi d’avoir été spectateur de *Tristan* – eh bien je ne pouvais plus m’arrêter de pleurer. C’est une œuvre qui vous emporte irrésistiblement. ■

Propos des trois entretiens recueillis par Dorian Astor

TRISTAN ET ISOLDE

RICHARD WAGNER (1813-1883)

26 FÉVRIER ET 4 MARS, 15H
1^{ER} ET 7 MARS, 18H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 5h10 avec entractes
Tarifs : de 10 à 113 €

Action (*Handlung*) en trois actes
Livret du compositeur
Créé le 10 juin 1865 au Königliches Hof- und Nationaltheater de Munich

Frank Beermann Direction musicale
Nicolas Joel Mise en scène
Émilie Delbée Collaboration artistique
Andreas Reinhardt Décors et costumes
Vinicio Cheli Lumières

Sophie Koch Isolde
Nikolai Schukoff Tristan
Matthias Goerne Roi Marke
Anaïk Morel Brangäne
Pierre-Yves Pruvot Kurwenal
Damien Gastl Melot
Valentin Thill Le Jeune Matelot / Le Berger
Matthieu Toulouse Le Pilote

Orchestre national du Capitole
Chœur de l’Opéra national du Capitole
Gabriel Bourgoïn Chef du Chœur

Journée d’étude
Jeudi 2 février, de 9h à 17h
En collaboration avec l’IRPALL
Grand foyer du Théâtre du Capitole

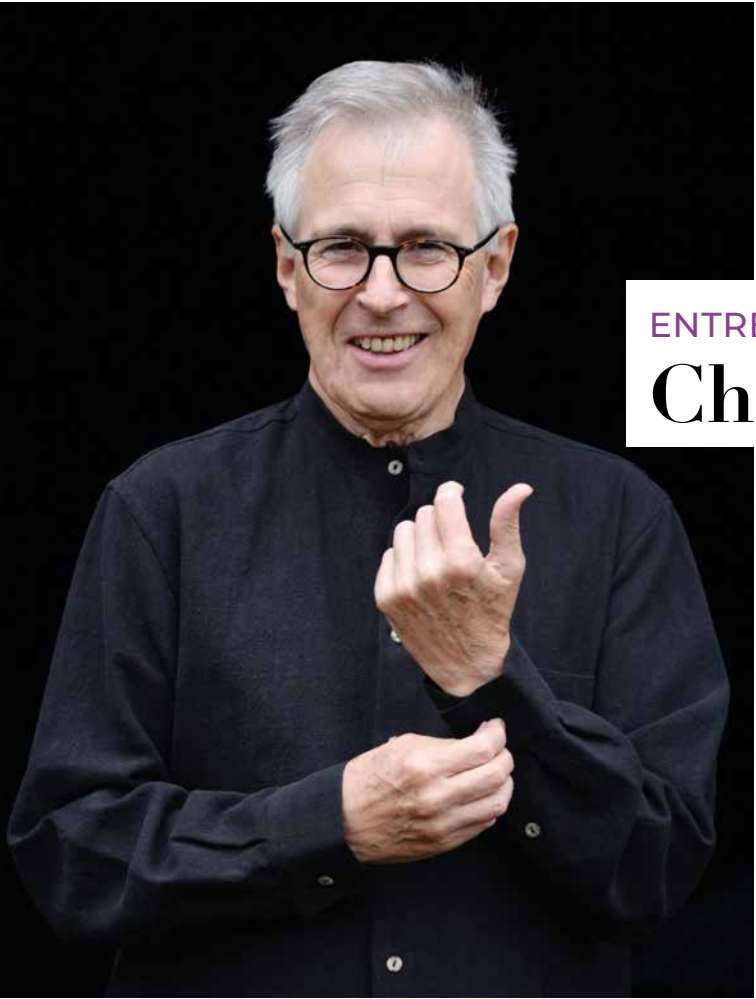
Conférence
Dorian Astor, dramaturge de l’Opéra national du Capitole
« L’effroyable et suave infinitude »
Jeudi 16 février, 18h
Grand foyer du Théâtre du Capitole

IRRÉPRESSIBLE GENÈSE DE TRISTAN



▲ Portrait de Wagner par Cäsar Willich, vers 1862. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig. © DR

C’est en 1854, durant son exil politique à Zurich, que Wagner formule pour la première fois le projet d’un *Tristan et Isolde*. Mais il a depuis longtemps étudié assidûment toutes les versions disponibles – celtiques, françaises et allemandes – du fameux mythe médiéval, et notamment le célèbre roman en vers de Gottfried von Straßburg (vers 1210). À cette époque, Wagner est bouleversé par sa lecture de Schopenhauer, qui développe une métaphysique tragique du désir, et par sa passion éphémère mais violente pour Mathilde, l’épouse de son protecteur Otto Wesendonck. Il est mûr pour exprimer les liens troubles d’Éros et de Thanatos. En 1857, en pleine composition de *Siegfried*, il interrompt brusquement le titanique projet du *Ring* pour se consacrer à *Tristan*. Achievé en 1859, l’ouvrage ne sera créé qu’en 1865, à Munich, grâce au nouveau mécène de Wagner, le roi Louis II de Bavière.



▲ Christian Zacharias © Constanze Zacharias

ESCALE À VIENNE

ENTRETIEN AVEC
Christian Zacharias

Immense musicien, esprit ouvert sur le monde, collectionneur, le chef et pianiste Christian Zacharias ressemble un peu à la ville de Vienne, au carrefour de nombreuses civilisations et à la croisée de tous les arts. Il nous propose un voyage musical pour cette capitale de la musique le 3 mars prochain, avec un programme dédié à trois grands Viennois, Schoenberg, Beethoven et Schubert.

Le public connaît votre passion pour Beethoven et Schubert, que vous avez beaucoup joués et enregistrés. Il est en revanche moins attendu de trouver Schoenberg au programme d'un de vos concerts. Quel est votre rapport à ce compositeur ?

En réalité, j'ai joué beaucoup d'œuvres de Schoenberg au piano ! Si je me perds un peu dans son style dodécaphonique, très radical, qui me touche moins, je me sens très proche de ses œuvres de jeunesse. Je dirige par exemple souvent *La Nuit transfigurée*, que j'adore, et j'aime aussi beaucoup son *Quatuor à cordes*. Les arts plastiques me passionnent, et je dois admettre qu'à une période de ma vie, Schoenberg m'impressionnait plus encore en tant que peintre qu'en tant que compositeur. Il a réalisé des toiles expressionnistes admirables, très fortes.

Pourquoi avoir choisi sa *Symphonie de chambre n°2* ?

C'est un véritable chef-d'œuvre. Je la préfère à sa première *Symphonie de chambre*, très osée, et vraiment dans un esprit de chambre.

La *Symphonie de chambre n°2* ressemble plus à une « vraie » symphonie ; elle s'insère parfaitement dans ce programme. Schoenberg a commencé la composition de cette pièce pendant sa jeunesse, avant de la laisser de côté pour se consacrer au style dodécaphonique et sériel, avec lequel il va influencer toute la musique du XX^e siècle. Il l'a reprise plus tard, alors qu'il avait dû émigrer aux États-Unis, et lui a alors ajouté un deuxième mouvement. C'est un Schoenberg très inattendu, avec une danse presque joyeuse, mais la catastrophe revient, inéluctablement. Les événements de la Seconde Guerre mondiale ont largement influencé le finale tragique, bouleversant.

Vous jouez et dirigez Beethoven et Schubert fidèlement, depuis de nombreuses années. En quoi vous semblent-ils toujours neufs ?

En effet, j'ai joué presque toutes les sonates pour piano seul de Schubert et Beethoven, et tous les concertos, trios, sonates pour violon et piano de Beethoven... Ces deux compositeurs m'ont vraiment emmené

dans de nombreux voyages. Maintenant, je les joue moins au piano, car je me consacre plus intensément à la direction d'orchestre, grâce à laquelle j'explore leur répertoire symphonique. Je me voue également à leur œuvre en donnant des conférences à leur sujet, par exemple « Pourquoi Schubert sonne-t-il comme Schubert ? ». En les préparant, je dois entrer un peu dans leur système, ce qui est absolument fascinant. Comment est-ce que cela fonctionne ? Comment est-ce que cette pensée se développe ? En quelque sorte, ce travail me profite en premier lieu, et il se trouve qu'ensuite, je le partage.

Vous avez choisi deux œuvres de jeunesse dans ce programme, avec le *Concerto pour piano n°2* de Beethoven (en réalité le premier qu'il ait composé), et la *Symphonie n°2* de Schubert. Quelle est la place de ces pièces de jeunesse dans leur œuvre ?

Ce jeune Beethoven a encore en lui quelque chose que le « grand » Beethoven perdra : une innocence, un charme... Attention, il



▲ De gauche à droite : Arnold Schoenberg, Autoportrait bleu, 1910. © Arnold Schönberg Center, Wien – Portrait de Beethoven vers 1804-1805, par Joseph Mähler © Wien Museum Online Sammlung – Portrait de Schubert par Wilhelm August Rieder, 1875 (d'après une aquarelle de 1825). © Wien Museum Online Sammlung

n'en est pas Mozart ou Haydn pour autant : il s'agit déjà bel et bien de Beethoven, avec toute l'énergie que nous lui connaissons, mais il montre aussi une certaine tendresse, presque une amabilité. Dès le concerto qui suit (et que nous connaissons comme *Concerto pour piano n°1*), il commence à beaucoup travailler sur le motif, à insister sur celui-ci, alors que dans ce *Concerto n°2*, nous nous trouvons encore dans l'invention pure, et dans un moment très heureux. C'est une des œuvres que je préfère, dans tout le répertoire. Dans la *Symphonie n°2* de Schubert, l'influence de Rossini et de l'Italie est absolument saisissante : mélodie, chant, énergie... C'est un Schubert de lumière, solaire, sans aucune trace de mélancolie ou de dépression. Nous sommes loin de l'esprit de ses derniers lieder, comme le *Winterreise*. Schubert a composé plusieurs symphonies dans cet esprit, puis viennent les grands chefs-d'œuvre, comme l'*Inachevée* et la *Grande*. Là, c'est un Schubert absolument immense, et aussi beaucoup plus dur.

Ce programme unit la Première École de Vienne (Mozart, Haydn, Beethoven) et la Seconde (Schoenberg, Berg, Webern). Outre Vienne, bien sûr, y a-t-il une connexion entre ces deux écoles ?

C'est Brahms qui fait le lien : il était largement influencé par ses aînés viennois, et dans le même temps, a été salué par Schoenberg, qui l'a qualifié de « Brahms le progressiste » dans un article. Le travail du motif réalisé

par Brahms dans ses symphonies forçait l'admiration de Schoenberg.

Vous êtes allemand, mais vivez en Grande-Bretagne, et vous produisez dans de nombreux autres pays. Vous reconnaissez-vous dans la figure du *Wanderer* (promeneur, vagabond) chère à Schubert ?

Je suis né en Inde, où ma famille a passé vingt ans alors que le pays était encore anglais. Mon père s'y était installé car il voulait découvrir le monde. Nous sommes revenus en Allemagne, à Karlsruhe, quand j'étais tout enfant. Je m'y suis imprégné de la musique et de la philosophie allemandes, qui me construisent. Aujourd'hui, je vis en Angleterre, et comme mon père, j'ai ce goût du voyage et de la découverte. Grâce à la musique, je m'apprête à diriger ce concert à Toulouse, et je suis également appelé à Porto, Saragosse, Heidelberg, Bucarest... À certains moments, oui, j'ai la sensation d'être un *Wanderer*, mais je me sens en réalité européen, au plus beau sens du mot. Ma vraie patrie, ce sont les arts, les courants de pensée qui font notre culture européenne.

Si vous deviez vous-même fonder une école, à quoi ressemblerait-elle ?

Pour moi, ce serait une école de vie, qui comprendrait bien sûr la musique, mais aussi la peinture, la sculpture... sans oublier le jardinage et la cuisine. Pour jardiner, il faut savoir jouer avec le temps : il se trouve que

c'est l'une des qualités les plus importantes pour moi en musique ! Je trouve souvent les musiciens trop limités dans leur horizon, trop soucieux de la perfection, dont la quête peut devenir une prison. J'aime l'ouverture vers les autres champs d'occupation artistique. ■

Propos recueillis par Mathilde Serraille

Christian Zacharias
Direction et piano
Orchestre national du Capitole

VENREDI 3 MARS, 20H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : de 18 à 65 €

ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951)
Symphonie de chambre n° 2, op. 38

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)
Concerto pour piano n° 2 en si bémol majeur, op. 19

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)
Symphonie n° 2 en si bémol majeur, D. 125

LES GRANDS CONCERTS SYMPHONIQUES

RADIO CLASSIQUE

Concert diffusé prochainement sur Radio Classique avec le soutien de l'association Aïda

RÉCITAL

Nina Stemme

IMMENSE ET INTIME

Nina Stemme est une star absolue : wagnérienne de légende, elle transcende tous les rôles qu'elle aborde, déchaînant l'enthousiasme des publics du monde entier. Le 5 mars, au Capitole, avec son compatriote le pianiste Magnus Svensson, la soprano suédoise a choisi de nous faire découvrir trois grands compositeurs de son pays, Gösta Nystroem, Sigurd von Koch et Wilhelm Stenhammar. Un passionnant programme scandinave, mais pas seulement : Nina Stemme évoquera aussi les rêves d'Isolde avec les Wesendonck-Lieder de Wagner et le monde désenchanté de Kurt Weill.

Le risque était grand, pour Nina Stemme, de faire carrière par défaut. L'absence de grands sopranos wagnériens, depuis le milieu des années soixante-dix, avait rouvert Brünnhilde et Isolde aux « incarnations » de voix expressives mais imparfaites – ce n'était pas la première fois, si l'on en croit les vieilles cires de certains chanteurs engagés par Mahler à Vienne. On acclama Gwyneth Jones, Hildegard Behrens, et jusqu'à l'Isolde de Waltraud Meier, d'une tension héroïque et toujours sensible, dans le spectacle bouleversant de Chéreau à la Scala avec Barenboim. Mais quand parut Stemme, suédoise comme Birgit Nilsson, scandinave comme Kirsten Flagstad, chacun céda à cette irrésistible nostalgie, cette tentation du *Vertigo* qui sommeille en chaque amateur d'opéra comme chez James Stewart dans le film d'Hitchcock : revêtir des atours de l'idole disparue l'artiste vivante, quitte à l'étouffer. Enfin, la plénitude et la lumière du timbre ! Enfin, les grands espaces d'un souffle soutenu à l'infini mais modelé, nuancé par le phrasé, les dynamiques – avant de se consacrer au chant, elle avait étudié le piano et l'alto.

Loin s'en faut, cependant, que Nina Stemme se réduise à l'archétype séduisant mais un rien caricatural de la « Voix du Nord ». Émission saine et libre, certes, mais chant profondément réfléchi, intériorisé. Celle qui hésita entre l'économie et la musique à l'université exerce sur les partitions un fin esprit analytique. Au théâtre, elle fuit l'expressionnisme, et trouve des affinités avec les metteurs en scène qui explorent le clair-obscur des âmes. Ce qui fait aussi le prix, et parfois l'étrangeté, de

ses apparitions dans le répertoire italien, Puccini surtout, qu'elle débarrasse des excès sentimentaux encouragés par de fausses traditions, pour renouer avec la vérité du texte, la subtilité de la ligne musicale. On ne sera pas surpris, non plus, de la retrouver régulièrement au service de la musique contemporaine, que fuient nombre de collègues de sa notoriété, avec à son actif plusieurs créations d'opéras suédois.

Les compositeurs de son pays natal, fort peu connus à l'étranger, figureront d'ailleurs en bonne place du récital qu'elle offre au public toulousain. Wilhelm Stenhammar et Sigurd Von Koch, tous deux proches des néoromantiques allemands, Gösta Nystroem, plus attiré par le symbolisme français, offrent un terrain de jeu idéal à celle que ses triomphes sur les plus vastes scènes lyriques du monde n'ont jamais détournée de son amour pour la mélodie. Avec pour emblème ces *Wesendonck-Lieder* de Wagner, où l'immensité de *Tristan* semble se concentrer dans l'intimité d'un Schumann, et dont Nina Stemme est peut-être, tout simplement, l'interprète majeure depuis que les micros nous transmettent la mémoire du chant. Et comme cette artiste toujours impeccablement digne et maîtresse d'elle-même ne dédaigne pas non plus un humour délicat et le second degré, un bouquet de Kurt Weill dévoilera cet esprit berlinois où la salle de concert n'est jamais loin du cabaret, et qui porte un regard sarcastique et inquiet sur la marche du monde. ■

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



▲ Le pianiste suédois Magnus Svensson. © Peter Knutson

Nina Stemme Soprano
Magnus Svensson Piano

DIMANCHE 5 MARS, 16H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Tarif unique : 20 €

GÖSTA NYSTROEM (1890-1966)
Mélodies de la mer

SIGURD VON KOCH (1879-1919)
La Flûte mystérieuse

WILHELM STENHAMMAR (1871-1927)
Mélodies

RICHARD WAGNER (1813-1883)
Wesendonck-Lieder

KURT WEILL (1900-1950)
Chansons

En page de gauche :
◀ *Nina Stemme* © Neda Navaee

Ci-contre :
◀ *Nina Stemme dans Le Crépuscule des dieux de Wagner (Brünnhilde) au Royal Opera House de Londres en 2018.* © Bill Cooper

Ô Toulouse

L'Orchestre national et l'Opéra national du Capitole sont au cœur de la vie artistique toulousaine. Riche d'une longue tradition musicale ancrée dans le territoire, la maison Capitole ne se contente pas d'un glorieux passé mais s'ouvre au présent et envisage l'avenir en synergie avec la vitalité culturelle de la Métropole et de la région. Car la musique est partout à Toulouse, non seulement à la Halle aux grains et au Théâtre, mais au Conservatoire et à la Maîtrise, dans le cœur des enfants du pays qui font de grandes carrières et même dans celui des joueurs du Stade Toulousain qui lient amitié avec l'Orchestre ! Témoins de cette richesse, de grandes personnalités ont accepté de revenir sur leur attachement au Capitole et à leur ville.

◀ *Fresque d'Henri Martin au Capitole : le Pont Neuf et l'église de la Dalbade.*
Photo : Patrice Cartier.
© Gusman / Bridgeman Images

TROIS PROPHÈTES EN LEUR PAÏS

Un concerto pour guitare à l'affiche d'un programme classique représente déjà une rareté, une pièce en première mondiale, également ; quant à un concerto 100% occitan, c'est absolument exceptionnel ! Tous toulousains, le compositeur Benjamin Attahir, le chef d'orchestre Pierre Bleuse et le guitariste Thibaut Garcia uniront leurs talents pour la création du Concerto pour guitare, le 17 mars prochain. Voilà une œuvre pour laquelle le jeu de mains sera définitivement un jeu de Toulousains.



◀ *Le compositeur Benjamin Attahir*
© Rui Camilo



◀ *Le guitariste Thibaut Garcia*
© Marc Borggreve



▼ *Le chef d'orchestre Pierre Bleuse*
© Marine Pierrot Detry

... TROIS PROPHÈTES EN LEUR PAÏS

Parlez-nous du Conservatoire de Toulouse, où vous avez suivi vos études musicales.

Benjamin Attahir : J’ai intégré les classes à horaires aménagés dès l’enfance, et chanté dans la Maîtrise de l’Opéra. À l’adolescence, j’ai commencé à écrire un peu de musique. Quand ma sœur s’en est rendu compte, elle a montré mon travail à Guy Sarla, professeur d’écriture au Conservatoire. J’ai continué mon parcours en violon et en écriture à Toulouse, jusqu’à la terminale où je suis parti à Paris. Le Conservatoire de Toulouse offre une formation « à l’ancienne », avec une vraie volonté de maintenir un haut niveau. Cet enseignement porte ses fruits, au vu du nombre d’étudiants qui poursuivent ensuite leur parcours au Conservatoire de Paris.

Pierre Bleuse : Je suis assez fier de dire que mon père, en tant que directeur du Conservatoire de Toulouse, y a accompli un travail remarquable. L’établissement reste à ce jour l’un des meilleurs en France. Des personnalités musicales de haut vol sont venues y enseigner quand j’y étudiais le violon, et nous étions impliqués dans des projets ambitieux : très tôt, nous jouions en petite formation, puis abordions des chefs-d’œuvre comme les *Métamorphoses* de Strauss. Il existait aussi des collaborations avec l’Orchestre du Capitole. La vie bouillonne à Toulouse, grâce à sa population étudiante et ses nombreuses structures culturelles, et le Conservatoire bénéficie de cet incroyable dynamisme.

Thibaut Garcia : Originaire de Saint-Orens-de-Gameville, je me rendais à Toulouse pour mes classes à horaires aménagés, qui se déroulaient dans un cadre sain et bienveillant à préserver absolument. Aujourd’hui, j’ai gardé contact avec des professeurs pour lesquels j’ai énormément de respect, et le quartier de la Daurade représente toujours pour moi le cœur de la ville. On n’oublie pas le Conservatoire de Toulouse. Quand je rencontre des musiciens toulousains, nous ne pouvons pas nous empêcher de chercher des liens entre nous. Il y a toujours au moins un professeur en commun. Cela donne souvent une impression de destins croisés.

Quels sont vos souvenirs, quelle est votre histoire avec l’Orchestre du Capitole ?

B. A. : Ma sœur et moi nous rendions très souvent au concert. Nous avons profité des plateaux vocaux extraordinaires que

Michel Plasson faisait venir, ou de moments d’exception comme Maxim Vengerov donnant le *Poème* de Chausson et *Tzigane* de Ravel avec l’Orchestre. En règle générale, j’étais plus sensible aux pièces concertantes qu’aux symphonies. Je réalise d’ailleurs que j’ai écrit beaucoup de concertos ! Avant ce *Concerto pour guitare*, j’en ai composé un autre pour l’Orchestre du Capitole : *Nur*, créé en 2014 par Olivier Stankiewicz au hautbois, sous la direction de Tugan Sokhiev.

P. B. : C’est avec l’Orchestre du Capitole que j’ai fait mes tout débuts en tant que chef, avec un programme autour de *Peer Gynt* ; c’est encore avec lui que j’ai dirigé ma première *Valse* de Ravel. Quel luxe d’avoir un tel orchestre pour commencer ! Et comment oublier cet appel reçu alors que je me trouvais à Vienne, pour me demander de remplacer Josep Pons au pied levé, avec une répétition le soir-même ? J’admire Michel Plasson, qui a offert des moments musicaux magiques au public toulousain. Il a fait des choix de répertoires très forts et donné une véritable identité à l’Orchestre. Tugan Sokhiev a réussi à lui insuffler quelque chose d’autre avec sa culture russe.

T. G. : Comme ma famille habitait un peu à l’extérieur de Toulouse, je n’avais pas tant d’occasions d’aller écouter l’Orchestre, et je le vivais comme un événement à chaque fois. Je garde des souvenirs très vivaces de concerts de présentations d’instruments, car petit, les instruments m’intéressaient plus que le répertoire en lui-même. Grande étape d’une vie de guitariste, j’ai joué (et enregistré) le *Concerto d’Aranjuez* pour la première fois avec l’Orchestre du Capitole. C’était incroyable de se produire dans un lieu comme la Halle aux grains, avec cet orchestre fabuleux où je reconnaissais parmi les musiciens les parents de copains du Conservatoire.

Comment percevez-vous ce concert auprès de musiciens toulousains, pour le public toulousain ?

B. A. : Évidemment, ce concert est assez singulier ! Thibaut Garcia et moi souhaitions travailler ensemble depuis plusieurs années, il marque aussi notre première collaboration. Le moment promet d’être d’autant plus spécial que ma rencontre avec Pierre Bleuse a été très forte, humainement et musicalement. Il comprend intimement la partition, et a des intuitions très claires sur

la façon de faire sonner les choses. Et comme j’ai un rapport direct avec les musiciens de l’Orchestre... Tout se passera naturellement.

P. B. : Bien que né en région parisienne, je me sens pleinement toulousain. J’y suis arrivé lorsque j’avais douze ans : ce sont des années qui comptent ! Nous nous sentons vite proches entre musiciens toulousains. Nous avons une sensibilité commune – et je ne parle pas que de notre amour inévitable pour Nougaro ! J’ai déjà expérimenté cela avec Benjamin Attahir, comme avec Thibaut Garcia. Je suis très heureux de cette aventure, qui mêle le plaisir de retrouver l’Orchestre du Capitole à celui de diriger un beau programme, bien construit, avec ces deux pièces de Franck encadrant la création de Benjamin Attahir. Cela donne vraiment l’impression de se retrouver à la maison !

T. G. : Mes liens avec la ville et son public sont toujours forts, car je suis programmateur artistique du festival Toulouse Guitare. Nous organisons des concerts dans des lieux que j’adore, comme la Chapelle des Carmélites. Je ressens bien sûr beaucoup de bonheur à l’idée de retrouver l’Orchestre pour ce concert résolument placé sous le signe de la nouveauté : je connais Pierre Bleuse personnellement, mais vais jouer pour la première fois sous sa direction. Quant à la pièce de Benjamin Attahir, c’est le premier concerto écrit pour moi ! ■

Pierre Bleuse *Direction*

Thibaut Garcia *Guitare*

Orchestre national du Capitole

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

CÉSAR FRANCK (1822-1890)
Le Chasseur maudit, poème symphonique, FWV 44

BENJAMIN ATTAHIR (1989)
Concerto pour guitare (création mondiale)

CÉSAR FRANCK
Symphonie en ré mineur, FWV 48



Concert diffusé en direct sur France Musique

MARK OPSTAD ET LA MAÎTRISE DE TOULOUSE, DES JEUNES DÉJÀ DANS LA COUR DES GRANDS

Mark Opstad a fondé la Maîtrise de Toulouse en 2006, au sein du Conservatoire de Toulouse. Il a suffi de quelques années sous sa direction pour que cet ensemble asseye sa réputation dans le monde entier. Le 26 mars, la Maîtrise de Toulouse se produira à la Halle aux grains avec l’Orchestre national du Capitole pour un concert en famille mêlant pièces a cappella et œuvres avec orchestre symphonique. Un moment rare.



© N. Lourdaux

Pouvez-vous nous décrire la Maîtrise de Toulouse ?

Une carte de France des maîtrises parue en 2003 a montré qu’il n’y en avait aucune dans le grand quart sud-ouest. Il existait déjà des classes à horaires aménagés pour les instrumentistes et les danseurs au Conservatoire Xavier Darasse de Toulouse : la Maîtrise est venue s’y greffer, comblant ainsi ce vide. En plus des collégiens, nous comptons des chanteurs plus âgés, anciens maîtrisiens ou venus de l’extérieur, y compris des voix masculines, car la Maîtrise est un chœur mixte. Nous revenons d’une tournée en Espagne. Ces voyages contribuent à faire de la Maîtrise une grande famille, avec un esprit de groupe puissant malgré la différence d’âge importante entre les maîtrisiens, qui ont de 10 à 25 ans. Nous recherchons constamment l’excellence musicale, et de nombreux maîtrisiens feront carrière dans le chant. Mais la Maîtrise est aussi une véritable expérience de vie et un apprentissage des valeurs humaines.

Vous avez obtenu le Prix Bettencourt pour le chant choral en 2017, et vos enregistrements sont salués partout dans le monde. Comment avez-vous réussi à mener la Maîtrise au plus haut niveau ?

Entendons-nous sur le terme de maîtrise : nous parlons d’un chœur avec une réelle formation liée au milieu scolaire. Le travail

musical est quotidien, et les maîtrisiens, en plus du chant et du chœur, bénéficient d’un enseignement poussé en formation musicale et en solfège. Nous donnons énormément de concerts, avec des pièces parfois très complexes. Devoir assimiler tant de musique très rapidement aide à atteindre et maintenir un haut niveau. J’apporte aussi à la Maîtrise ma manière de travailler, influencée par la tradition britannique dont je suis issu. La culture chorale s’est perdue un temps en France après la Révolution, suite à la fermeture des maîtrises ecclésiastiques, alors qu’elle est restée prégnante dans les pays anglo-saxons. Je rappelle d’ailleurs que nous ne sommes plus dans un cadre religieux, mais dans un Conservatoire, donc un établissement laïc. Cette formation est ouverte absolument à tous, et nous comptons une grande mixité d’élèves. Grâce à notre classe à horaires aménagés accessible dès le primaire hors du centre-ville, nous faisons venir à nous des enfants de milieux très différents.

Quel est le lien entre la Maîtrise et l’Orchestre national du Capitole ?

Notre histoire commune est assez récente, puisque notre premier concert ensemble date de 2019, avec *Le Front de l’aube* d’Édith Canat de Chizy. Une deuxième collaboration prévue en 2020 a malheureusement dû être annulée en raison de la pandémie. Nous voyons donc arriver ce concert de mars avec

impatience et excitation. Se produire avec un orchestre symphonique est une expérience très particulière pour de jeunes chanteurs, et d’autant plus appréciable qu’il existe peu d’œuvres évidentes pour cet effectif. Avec *La Piste des chants*, que nous chanterons en mars, Thierry Escaich contribue donc au renouvellement de notre répertoire. ■

Propos recueillis par Mathilde Serraille



LA VOIX DES ANGES

DIMANCHE 26 MARS, 10H45
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : 5€ (moins de 27 ans) et 20€

PREMIÈRE PARTIE

Mark Opstad *Direction*

La Maîtrise de Toulouse
(Conservatoire de Toulouse)

ŒUVRES DE KODÁLY, LIGETI...

SECONDE PARTIE

Raphaël Oleg *Direction*

Orchestre national du Capitole
La Maîtrise de Toulouse
(Conservatoire de Toulouse)

FRANCIS POULENC (1899-1963)
Litanies à la Vierge noire

THIERRY ESCAICH (1965)
La Piste des chants

ACCORDS PLAQUÉS

ENTRETIEN AVEC
Didier Lacroix



© Stade Toulousain



« *Jouer nous fera toujours grandir* » : telle est la devise du Stade Toulousain, qui pourrait aussi s'appliquer à l'Orchestre national du Capitole de Toulouse. Là n'est pas le seul point commun entre ces deux institutions qui font la fierté et la renommée de notre région à l'international. Didier Lacroix, président du Stade Toulousain et lui-même ancien joueur, nous en dit plus sur la proximité inattendue entre ces deux étoiles de la galaxie toulousaine.

Quels points communs voyez-vous entre les joueurs du Stade Toulousain et les musiciens du Capitole de Toulouse ?

En premier lieu (et je le dis en toute humilité pour le Stade Toulousain), tous sont les acteurs de deux véritables joyaux ! Plus concrètement, bien que courir sur un terrain et jouer de la musique paraissent des activités très différentes, elles impliquent les mêmes notions de travail, d'excellence, et d'objectifs à atteindre. Joueurs comme musiciens travaillent dur depuis leur plus tendre enfance, et sont soumis à une sélection très rude. Ils doivent aussi apprendre à nourrir leur personne morale tout en disparaissant derrière un collectif et une institution. Enfin, nous vivons en représentation. Cela implique de l'adrénaline et du stress, mais c'est aussi grisant. Notre travail sur le terrain, ou sur scène, a pour but le plaisir et le bonheur du public, dont nous voulons transformer le quotidien.

Qu'est-ce que les musiciens de l'Orchestre du Capitole peuvent apprendre aux joueurs du Stade Toulousain ?

Face au phénomène de starification qui touche certains joueurs, l'égoïsme guette ; il faut faire preuve d'une grande vigilance. Rencontrer des musiciens de talent rappelle que nous ne sommes pas

seuls à nous entraîner, à travailler et à être passionnés par ce que nous faisons. L'orchestre nous montre aussi qu'il y a certes la personnalité et la signature d'un musicien soliste, véritable star dans son domaine, mais aussi les qualités du collectif, celles du chef d'orchestre, et celles des managers. Ces mises en perspective sont importantes pour la construction et le parcours des joueurs.

Avez-vous des projets en tête pour unir ces deux institutions ?

Comme le Stade et l'Orchestre sont respectivement fans l'un de l'autre, ils se lient très bien d'entrée de jeu. Une anecdote le prouve : les musiciens qui le souhaitent



© Stade Toulousain

ont été invités à assister à une séance photo de l'équipe à la Halle aux grains. À notre grande surprise, ils sont spontanément venus se faire photographier avec les sportifs à l'issue de la session officielle. C'était un moment aussi agréable que cocasse ! Nous voulons créer un temps de partage qui génère de la curiosité. Pour cela, il faut réussir à rompre la timidité, réelle, même si beaucoup ont de fortes personnalités. C'est nécessaire pour que tous se parlent, se rencontrent vraiment et que leur relation chemine. Nous avons eu l'idée de commencer par un événement Top Chef, incluant ainsi un troisième thème, celui de la cuisine. Des chefs locaux ont animé des équipes qui se sont mélangées naturellement pour préparer un menu. Cette soirée a été une vraie réussite, un acte fondateur. Nous envisageons maintenant de convier des joueurs à des répétitions de l'Orchestre, et inversement, des musiciens à un entraînement, en mêlant des moments passifs d'observation à des moments actifs de discussion et d'échange. Et nous avons l'idée d'un grand événement... Mais patience, il est encore trop tôt pour pouvoir vous en dévoiler davantage ! ■

Propos recueillis par Mathilde Serraille

SOUVENIRS, SOUVENIRS

ENTRETIEN AVEC
Marc Voinchet

Le concert du 17 mars, qui réunira trois talentueux Toulousains – le compositeur Benjamin Attahir, le chef d'orchestre Pierre Bleuse et le guitariste Thibaud Garcia – sera diffusé en direct sur France Musique. Depuis des années, cette radio accompagne les grands événements musicaux de l'Orchestre comme de l'Opéra. Directeur de France Musique depuis 2015, Marc Voinchet est toulousain lui aussi. Il y a même fait ses débuts à Radio France Toulouse. Surtout, c'est dans sa ville natale que sont nées sa passion pour la musique et la conscience que la vitalité artistique d'un territoire doit être préservée et la création contemporaine, accompagnée. Il a accepté de nous confier le souvenir de ses premières émotions musicales.



© Christophe Abramowitz

Que devez-vous à Toulouse, la ville où vous êtes né ?

C'est simple, je lui dois d'avoir découvert ce qui a fait la passion de ma vie : la musique et les arts. Je naviguais constamment entre la Cinémathèque, le Théâtre du Capitole et la Halle aux grains. Je me souviens, adolescent, des programmations de Michel Plasson, notamment les grands concerts contemporains du dimanche matin, où l'on donnait les nouvelles œuvres de Boulez ou de Dutilleux – des noms que j'entendais... à la radio ! Il y avait également le festival Piano aux Jacobins, où venaient les plus grands pianistes ! J'avais assisté, caché derrière un pilier, aux répétitions de Vlado Perlemuter, le dernier élève vivant de Ravel, c'était incroyable ! Il m'avait d'ailleurs grondé : vous croyez que je ne vous vois pas ? ! (rires) Tout cet environnement a profondément constitué ma culture. Je me souviens aussi d'un événement organisé en 1985 par l'organiste et compositeur Xavier Darasse, qui célébrait le tricentenaire de trois naissances : rien moins que Bach, Scarlatti, Haendel. Leur musique était partout dans les rues et j'étais déjà émerveillé par le matériel d'enregistrement des équipes de France Musique qui couvraient ce festival... Un peu plus tard, je devenais moi-même reporter, j'envoyais mes reportages à Paris depuis Toulouse. Ces années toulousaines ont été déterminantes.

Quel est votre plus grand souvenir avec l'Orchestre national du Capitole ?

Sans aucun doute, la grande tournée de 1990 en Amérique latine, que j'ai eu la chance de couvrir à Buenos Aires, Montevideo, São Paulo, Rio de Janeiro et Caracas. J'ai découvert la vie quotidienne des musiciens d'orchestre, je les suivais partout ! Je me souviens qu'au Teatro Colón de Buenos Aires, Michel Plasson avait eu l'idée de génie de rendre hommage à Carlos Gardel, immense chanteur-compositeur toulousain émigré en Argentine. Au son de ses tangos, le public argentin applaudissait à tout rompre, je n'oublierai jamais cette ferveur.

Quels sont vos liens avec Toulouse aujourd'hui ?

J'y reviens régulièrement, bien sûr. Mes parents vivent dans les environs et j'y ai de grands amis. Je suis ému de voir se perpétuer cette vie musicale intense, et de pouvoir suivre une jeune génération toulousaine dont je suis très fier, si vous me permettez d'être chauvin une seconde. C'est pourquoi réunir, comme vous le faites, Benjamin Attahir, Pierre Bleuse et Thibaut Garcia me paraît vraiment important. Vous savez, je me souviens de ma première rencontre avec Thibaut Garcia, juste après sa Victoire de la musique. Il vient vers moi et me dit : « Vous avez le bonjour de José ». José, chauffeur de bus à Toulouse, mon ami

d'enfance ! Un homme délicieux, pétri de culture, qui, voyant tous les jours un jeune guitariste monter dans son bus, a engagé la conversation ! J'étais très touché.

Ce concert du 17 mars sera diffusé en direct sur votre antenne. Pourquoi ce choix ?

D'abord, je tiens à préciser que ce n'est pas en tant que Toulousain que j'ai souhaité que nous diffusions ce concert ! (rires) Accompagner la création contemporaine française est au cœur de notre mission et de notre métier. Je fais tout pour préserver cet aspect de notre cahier des charges. Certains diront que nous n'en faisons pas assez, mais je vous assure que nous faisons tout notre possible avec les moyens que nous avons, dans un contexte difficile. Si nous pouvions tout enregistrer ou tout diffuser, être partout à la fois, nous le ferions avec bonheur ! Mais c'est malheureusement impossible. Toutefois je crois que nous ne dérogeons pas à ce qui est l'une des dimensions les plus nécessaires de notre rôle : couvrir au plus près ce qui se passe sur notre territoire, et pas seulement à Paris, témoigner de la création française là où elle a lieu, et créer les archives de demain. L'histoire de la musique se régénère régulièrement, et nous accompagnons cette vitalité, c'est primordial et j'en suis très fier. ■

LA MUSIQUE ET LES MOTS

RÉCITAL

Stéphane Degout

Stéphane Degout est l'un de nos plus grands chanteurs français d'aujourd'hui, portant très haut la tradition d'un phrasé impeccable, d'un art accompli de la déclamation et d'un timbre d'une extrême noblesse. La prise de rôle de ce formidable acteur dans le Wozzeck de Berg la saison dernière au Capitole est apparue à tous comme un événement majeur.

Souverain également dans le répertoire exigeant du lied et de la mélodie, le baryton, aux côtés du pianiste Tanguy de Williencourt, a choisi un programme franco-allemand d'un merveilleux équilibre.

Comment avez-vous conçu le programme de votre récital au Capitole ? Un programme de récital est la chose la plus facile à faire, et aussi la plus difficile ! D'abord des envies, des lignes dans un répertoire que j'ai envie d'aborder, de nouvelles choses, des mélodies que je chante depuis longtemps et que j'ai envie de retrouver quelques années plus tard. Ces choix répondent aussi à des demandes particulières des théâtres dans lesquels nous allons donner ce programme. C'est toujours excitant d'écouter, de réfléchir, de lire, de se demander ce qui irait bien ensemble, dans quel ordre,

quelles langues, etc. Pour ce programme au Capitole, Schubert vient naturellement dans la continuité de programmes que je viens de chanter (*Mein Traum* avec Pygmalion et Raphaël Pichon) et d'un autre programme de récital que je donnerai avec Alain Planès, *Le Chant du cygne*, avec d'autres lieder pour étoffer le programme. J'ai très peu chanté Schubert, sentant qu'il fallait une sorte de maturité pour l'aborder. Les *Mirages* de Fauré, un petit cycle que j'aime beaucoup et que je voulais chanter depuis longtemps ; et d'autres anciens compagnons, Ravel, Debussy et Berg, en écho au *Wozzeck* de l'an passé au Capitole.

Le lied allemand et la mélodie française requièrent-ils des approches distinctes ? Quelles sont leurs exigences spécifiques ?

J'ai peur, en répondant à cette question, d'enfoncer des portes ouvertes... Je dirais que tout doit se chanter de la même façon, techniquement en tout cas ; la langue d'abord, et la poésie ensuite et la musique enfin, vont guider l'interprétation. Les questions de style, de tradition, comment chantaient les anciens ou chantent encore mes collègues, cela m'importe assez peu finalement. Il s'agit toujours d'essayer d'être simple, voire neutre, pour laisser la musique et les mots s'installer, l'auditeur devant également faire son propre travail d'interprétation.

Comment vivez-vous votre double carrière de chanteur d'opéra et de récitaliste, deux expériences sans doute très différentes ?

Deux expériences, deux aspects de ma carrière qui se complètent totalement, et

ce, depuis le début même de mes études. Je n'ai jamais pu penser l'un sans l'autre. On trouve beaucoup d'écho entre ces deux répertoires. Il serait assez réducteur de les enfermer dans leurs caractéristiques propres ; tant de mélodies demandent des moyens opératiques et tant d'airs d'opéra requièrent des couleurs et des *pianissimi* propres au récital avec piano ! Pour ma part, j'essaie de créer un lien entre ces deux exercices dans mes saisons : l'an dernier, pour aborder le rôle de Wozzeck, j'ai constitué un programme autour de Berg et de l'année 1925. La variété des œuvres était immense, mais j'avais besoin d'en passer par là. Pour les années qui viennent, certaines prises de rôle vont aussi amener des œuvres nouvelles au récital. L'un éclaire l'autre.

Vous êtes de plus en plus engagé dans l'enseignement et la transmission. Pourriez-vous nous parler de cette expérience et de l'importance que vous y attachez ?

Ce n'est pas arrivé par hasard. 2018 marquait plusieurs anniversaires : les 20 ans de l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence, où j'ai fait mes débuts, les 70 ans du festival, les 20 ans de ma carrière. C'est assez naturellement qu'Émilie Delorme, alors directrice de l'Académie, m'a demandé de passer de l'autre côté et de venir enseigner cet été-là. C'était tout aussi naturel de concentrer mon travail sur la mélodie française, dont je ne me suis jamais éloigné. Puis le même été, Royaumont, où j'ai très souvent étudié tout au long de ces vingt années de carrière, m'appelait naturellement. C'était aussi une façon de prendre le relais de Ruben Lifschitz, mon mentor, décédé en 2016. Je me suis rendu

compte que cet exercice, d'abord fastidieux et même fatigant parfois, m'obligeait à me recentrer sur ce répertoire que je ne connaissais que du côté du chanteur : devoir en parler, devoir guider quelqu'un qui passe par les mêmes difficultés que j'ai connues, est vite devenu passionnant. Je n'ai jamais considéré que j'enseignais quelque chose, mais plutôt que ces séances de travail étaient un échange, sur une difficulté, sur une façon de comprendre un texte, de le chanter, un imaginaire. C'est très riche. ■

Propos recueillis par Dorian Astor



▲ Le pianiste Tanguy de Williencourt
© Jean-Baptiste Millot

Stéphane Degout *Baryton*
Tanguy de Williencourt *Piano*

LUNDI 20 MARS, 20H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Tarif unique : 20 €

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)
Lieder

GABRIEL FAURÉ (1845-1924)
Mirages

ALBAN BERG (1885-1935)
Vier Gesänge

MAURICE RAVEL (1875-1937)
Deux Mélodies hébraïques

GABRIEL FAURÉ
Poème d'un jour

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)
Trois Chansons de France
Le Promenoir des deux amants

En page de gauche :

◀ Stéphane Degout © Jean-Baptiste Millot

Ci-contre :

◀ Stéphane Degout dans le rôle-titre de Wozzeck d'Alban Berg, mise en scène Michel Fau, Opéra national du Capitole, 2021. © Mirco Magliocca



Noir et blanc

« CORPS ET GRAPHIES »

*R*approcher l'acte du peintre de celui du danseur et du chorégraphe est naturel à Kader Belarbi, qui a toujours été fasciné par la peinture. Le peintre n'est-il pas aussi un « corps et graphe » à sa manière ? L'apparition du mouvement s'organise du chaos à l'ordre entre le jaillissement du trait, la composition, les couleurs, la lumière, l'inachevé et les tensions des énergies, tout autour. La peinture comme la danse révèlent le mouvement dans le déploiement d'un rythme temporel et spatial. Le trait de la main du chorégraphe est confié au danseur pour rendre l'espace visible, où se niche la danse, où les formes se transforment les unes après les autres. Dès qu'un geste est offert, il s'évapore. On croit souvent que celui-ci est éphémère. Il ne l'est pas : la danse est faite de gestes qui laissent des empreintes.

Pour concevoir ce programme, Kader Belarbi a rêvé la présence de l'un des plus grands peintres de notre temps, Pierre Soulages, qui vient de nous quitter. Dans ses écrits, il parle de sa peinture comme d'un travail, toujours dans un dialogue entre ce qui apparaît sur la toile pendant qu'il peint et ses réactions face à sa peinture, dans un échange continu de contrôle et de laisser-aller : « Je choisis et je suis choisi. C'est ce qui m'intéresse dans une œuvre, de ne se fermer ni à l'un ni à l'autre, ni au conscient, ni à l'inconscient ».

Le parallèle devient évident avec l'éphémère apparition du geste dansé qui s'inscrit dans le temps et l'espace. C'est dans cet esprit et cette dynamique de l'acte créateur qu'a été conçu le programme Noir et Blanc – pour des « corps et graphies ».

Noir et Blanc est un triptyque tout en contraste et en complétude, aux promesses de l'éclat du noir et du blanc :

ENTRELACS

de Kader Belarbi
s'inspire
du travail
du peintre chinois
Shitao.

Par le trait du pinceau,
les jeux de corps
et graphies dévoilent
une poétique
d'entrelacs.

NO MORE PLAY

de Jiri Kylian
est une pièce
chorégraphique aiguisée,
ludique
et implacable.

Les danseurs glissent
des ténèbres
à la lumière sur une
partition ciselée
de noir et de blanc.

LOIN TAIN

origine du premier
mouvement, source de
rêverie, de désir ou de
conquête, Michel Kelemenis
l'entend dans le Concerto
d'Henri Dutilleux
Tout un Monde lointain.
Méditation, peut-être,
sur un voyage vers
la rencontre.

L'UNIQUE TRAIT DE PINCEAU



▲ Kader Belarbi
© David Herrero



▲ Entrelacs, Ballet du Capitole. © David Herrero

▼ Paysage par Shitao, Prunus parmi les rochers.



« J'ai toujours dessiné puis, plus tard, je me suis mis à la peinture. Je pense que j'aurais voulu être peintre. J'ai été en partie formé par Monique Baroni, une peintre tachiste et figurative qui orchestre ses tableaux comme une partition musicale entre mouvements, rythmes et vibrations des couleurs, en s'inspirant sans aucun doute de ses amours pianistiques. Je n'ai pu m'empêcher de faire le parallèle avec la chorégraphie qui mêle dans son écriture des lignes rigoureuses, une virtuosité gestuelle et une rythmique interne qui impulse le mouvement. De là, nos nombreux échanges. J'ai eu envie de poursuivre en reliant la technique picturale sur un aplat et l'écriture du geste dans l'espace scénique. *Entrelacs* a

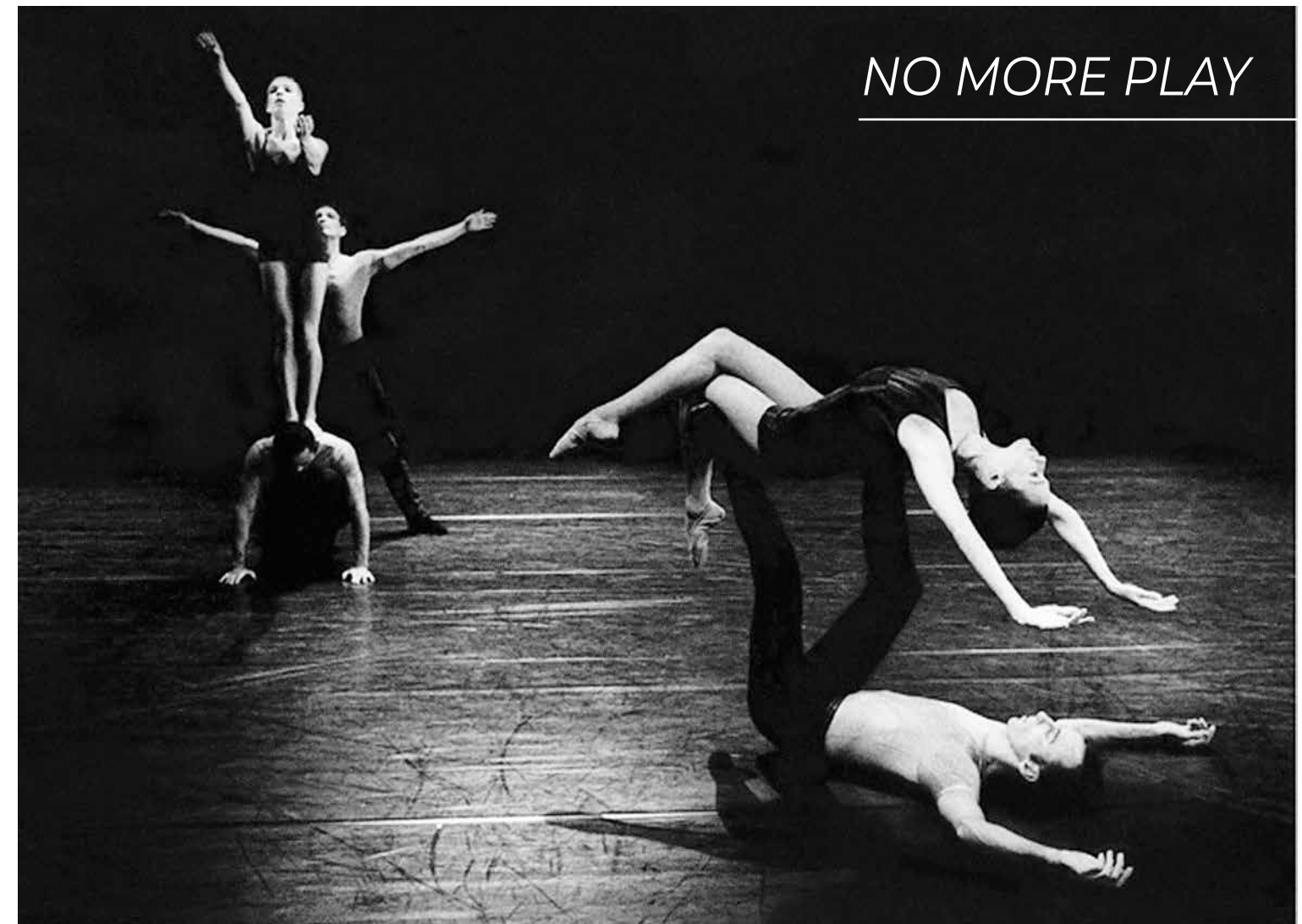
été initialement créé pour le Ballet national de Chine. J'ai eu la chance de faire plusieurs voyages en Chine et j'ai été fasciné par la calligraphie chinoise. Cet intérêt m'a fait découvrir Shitao, peintre et calligraphe de la fin du XVII^e siècle et auteur d'un traité que je me suis procuré, *Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*. Il y développe son idée fondamentale qui est celle du rôle primordial de l'unique trait de pinceau. C'est-à-dire que tout part du trait; à partir du trait, tout est possible et les corps et graphies me sont apparus. Je me suis amusé avec les mythes, les éléments et les diagrammes chinois qui appartiennent au courant de pensée taoïste et bouddhiste pour peindre ces *Entrelacs*. Shitao disait qu'un peintre devrait s'incorporer dans la Mère Nature. » ■

Kader Belarbi

SHITAO, LE MOINE EXCENTRIQUE

Shitao (1642-1718) naît dans la province de Guangxi, au sein de la famille impériale Ming. En 1644, alors qu'il n'a que deux ans, les Mandchous attaquent Pékin et fondent la dynastie Qing. Le père de Shitao, Zhu Hengjia, se réfugie alors avec sa famille et des légitimistes Ming à Guilin, capitale de la province de Guangxi, et se proclame régent. Son autorité n'étant pas reconnue par tous, il est assassiné. Shitao ne doit la vie sauve qu'au dévouement de serviteurs qui le mettent à l'abri dans un monastère. Là, dans l'anonymat le plus complet, il devient moine bouddhiste. Vers l'âge de 15 ans, il révèle ses dons pour la peinture. Afin de trouver des sujets picturaux inspirants, il se met à voyager, se rendant en pèlerinage dans diverses montagnes célèbres, dont le mont Lu, dans le Jiangxi, et le mont Huang, dans l'Anhui, dont il fait de nombreux croquis. Après une vie plutôt nomade, en 1693, il se fixe définitivement à Yangzhou, dans le sud de la Chine. Dans cette ville florissante, de riches mécènes, négociants en sel et en riz, accueillent dans leurs villas et jardins de nombreux artistes et intellectuels, dont un groupe de peintres appelé « les huit excentriques de Yangzhou ». Par sa forte personnalité et son style fait d'un mélange de raffinement et d'extravagance, Shitao jouit alors d'un prestige considérable. Il laisse une œuvre abondante qui, tout en cherchant à rejoindre la grande tradition des Sung et des Yuan, ouvre une nouvelle voie de recherche dont il prodiguera les enseignements dans un traité fondamental pour la peinture chinoise: *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*. Il y résume ainsi l'alchimie sensorielle qui, selon lui, gouverne toute représentation: « Je parle avec ma main, tu écoutes avec tes yeux; et nous nous comprenons, n'est-ce pas, en un seul sourire ».

Ballet



▲ Brigitte Martin, Lorraine Blouin, Aryeh Weiner, Ken Ossola et Patrick Delcroix : les créateurs de No More Play, Nederlands Dans Theater, La Haye, 1988. Photographie inconnu.

LE PREMIER DES BALLETS « BLACK AND WHITE » DE JIŘÍ KYLIÁN

L'historienne de l'art Isabelle Lanz qui, pendant de nombreuses années, s'est penchée sur l'œuvre du chorégraphe tchèque Jiří Kylián, affirme dans *A Garden of Dance*, le livre qu'elle lui a consacré, que la série des ballets « noir et blanc », initiée par Kylián à la fin des années 1980, est due à une violente crise que le chorégraphe a traversée à cette époque. Cette crise était peut-être personnelle mais elle était aussi et surtout liée à la situation politique des pays du bloc de l'Est. Kylián était alors très préoccupé par ce qui se passait dans son pays natal, où sa famille demeurait toujours. Après la chute du Mur de Berlin, la Tchécoslovaquie a connu une révolution. Certes,

elle fut de « velours », mais au départ, rien ne laissait penser qu'elle serait dépourvue de violences. Toujours est-il que cette crise s'est mue, chez Kylián, en une impulsion, un élan vital qui ont transformé son style, son rapport à la danse et à la musique. L'ouverture de la saison 1988-1989 du NDT (Nederlands Dans Theater), compagnie néerlandaise installée à La Haye dont Kylián fut le directeur artistique de 1975 à 1999 et le chorégraphe résident jusqu'en 2009, marque le début de cette nouvelle période pour le chorégraphe. Elle coïncide avec la création de pièces baptisées « black and white » car leurs valeurs dominantes sont le noir et le blanc. *No More Play* en fait partie

et constitue la première œuvre d’une succession de pièces chorégraphiques qui, a posteriori, seront vues comme un ensemble cohérent appelé les pièces « noir et blanc », les couleurs en étant absentes. Suivront dans la même veine, échelonnés de 1988 à 1993, *Falling Angels*, *Sweet Dreams*, *Sarabande*, *Un Ballo*, *Petite Mort* et *Whereabouts Unknown*. Si l’on considère les ballets chorégraphiés par Kylián entre 1978 et 1982, il est clair que le renouveau qu’il amorce en 1988 est radical : son langage chorégraphique se fait anguleux, acéré, abrupt. Il investigate et analyse l’art de la danse lui-même, devenant de plus en plus abstrait, si tant est que l’on puisse parler d’abstraction dans un art où le corps est toujours figuré. Toujours selon Isabelle Lanz, c’est cette double combinaison – entre l’expressivité de ses anciennes pièces et l’approche abstraite des nouvelles – qui l’a conduit au développement d’un nouveau style chorégraphique unique. Désormais, l’idée sous-jacente de ses ballets doit émerger de son plein gré. Fini le temps où il était inspiré par une œuvre musicale qu’il visualisait ensuite. Maintenant, il veut « tapisser » son idée de la musique qu’il a choisie pour l’accompagner. Parallèlement, ses goûts musicaux changent et il passe des compositeurs néoromantiques comme Janáček, Mahler et Debussy à ceux de la Seconde École de Vienne. À partir de cette période, sa réticence à utiliser des compositeurs classiques, comme Bach, Haydn ou Mozart, pour des pièces autres qu’humoristiques, disparaît complètement et il élargit son spectre musical à des compositeurs américains contemporains comme Steve Reich, John Cage et Charles Ives. ■

Carole Teulet

LES RÈGLES DE LA VIE

« Pour *No More Play*, tout est venu de cette sculpture qui ne ressemble pas du tout à un Giacometti. Il fait toujours des choses très fines, des silhouettes, des personnages très désincarnés. Là, il s’agit d’une pièce en marbre avec des trous, des triangles, et deux morceaux de bois qui ressemblent un peu à des figures humaines. On dirait un jeu de société auquel personne ne sait jouer et dont on apprend les règles, en jouant. Comme dans la vie. Quelles sont les règles de la vie ? Vous avancez un pied à tout hasard et vous apprenez alors, très vite, si c’est bien ou si c’est mal. Vous faites tel acte puis tel autre, et vous savez bientôt s’il fallait ou non le faire. Quand vous arrivez au terme de votre vie, qu’elle est finie, vous savez plus ou moins quelles en ont été les règles. Mais vous les ignoriez quand vous viviez. Pour moi, c’est le symbolisme de cette œuvre. Dans ce cas-là, l’inspiration fut absolument directe. La sculpture peut me donner ce genre de chocs immédiats... Quant à la musique d’Anton Webern, elle a pour moi un fascinant sentiment d’essentialité et d’inévitabilité. Sa sonorité et sa structure créent une transparence captivante et une tension dynamique. Ces qualités réunies par le génie intransigeant de Webern constituent une source d’énergie qui influe directement sur tout ce qui se produit sur scène. Le sérieux d’une grande partie de ce que nous avons entrepris, n’aboutit souvent qu’à une grimace grotesque, mais nous devrions l’accepter comme tel et faire qu’il devienne une partie valable de notre être. Ce jeu chorégraphique des corps, de l’esprit, du son, de la lumière, dans le temps et l’espace, n’est que la métaphore d’un jeu aux règles extrêmement sévères, rédigées dans une langue, depuis longtemps oubliée. »

Jiří Kylián

▲ Jiří Kylián © Serge Ligtenberg



LOIN TAIN

« BALLET DE L’ÉCHAPPÉE OÙ RIEN, JAMAIS, NE S’INSTALLE »

À l’invitation de Kader Belarbi, Michel Kelemenis rencontre, dans le cadre de la soirée intitulée *Noir et blanc*, les danseurs et danseuses du Ballet de l’Opéra national du Capitole. Pour l’occasion, il revisite sa relation à une œuvre musicale d’Henri Dutilleux : le Concerto pour violoncelle et orchestre *Tout un monde lointain*, inspiré au compositeur par ces vers de *La Chevelure* de Charles Baudelaire : « La langoureuse Asie et la brûlante Afrique, Tout un monde lointain, absent, presque défunt, Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique ! »



▲ Michel Kelemenis © Grégory Batardon

Lors de son premier essai chorégraphique sur cette partition, en 1997, pour les danseurs du Ballet de Genève, Michel Kelemenis s’exprimait ainsi : « Debussyste de cœur, j’aime la musique de Dutilleux pour son ouverture spatiale tout autant que pour son détail. Cette qualité invite à interroger à chaque instant l’équilibre qui permettra à la danse comme à la musique d’exister pleinement, en indépendance mais sans refus de l’autre, peut-être même au service de l’autre. Sur ce magnifique concerto pour violoncelle et orchestre, j’appuie l’idée de la quête d’un être vers un autre être, inconnu. Si la forme n’est pas narrative, en revanche, l’hypothèse, la découverte, le frémissement, le rapprochement puis enfin la rencontre, proposent autant de prétextes à écrire les danses. » Alors, la pièce reprenait mot pour mot le titre du concerto, *Tout un monde lointain*. Aujourd’hui, pour le Ballet du Capitole, elle devient *Loin Tain*. Voici comment il l’évoque : « De nouvelles danses actualisent la relation à la musique et aux corps des artistes d’aujourd’hui, en vue d’explorer le thème éternel du chemin vers l’autre. Une présence, isolée, rapidement engloutie par l’anonymat d’une foule, se reflète dans

d’autres corps... La représentation dansée de l’entrée dans notre monde est aussi celle de la rencontre à faire pour parvenir à l’apprendre et à le comprendre. Les ensembles dansés sont autant de forêts à parcourir, de fleuves à traverser ou de vacarmes visuels à abstraire, pour que l’un(e) s’approche, progressivement, patiemment, de l’autre. » L’autre... Ce monde lointain, origine du premier mouvement, source de rêverie, de désir ou de conquête, le chorégraphe l’entend dans la partition de Dutilleux. De fougue en étirements, de finesse en densité, les volutes de sons percutent les traits et les élans de la danse, pour figurer un état d’âme partagé entre espérance et inquiétude. Le mouvement balance entre plénitude du corps et détails minimalistes, entre graphisme et intériorité, telle une méditation au fil d’un voyage vers la lumière... Jouant d’un noir profond, *Loin Tain* apparaît comme un espace de prédilection pour les jeux de reflets, de profondeurs, de matières, de transparences et de lumières, caractéristiques du scénographe Bruno de Lavenère, magnifiés en un écho-hommage à l’œuvre peint de Pierre Soulages. ■

Ballet

NOIR ET BLANC
KADER BELARBI / JIŘÍ KYLIÁN /
MICHEL KELEMENIS

22, 23, 24 ET 25 MARS, 20H
26 MARS, 15H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 1h45
Tarifs : de 8 à 48 €

Entrelacs
Première par le Ballet national de Chine, le 18 mai 2007, au Théâtre Tianqiao de Pékin

Kader Belarbi Chorégraphie
Arvo Pärt, Iannis Xenakis Musique
Rémi Nicolas Scénographie et lumières
Joop Stokvis Costumes

No More Play
ENTRÉE AU RÉPERTOIRE
Créé par le Nederlands Dans Theater (NDT II), le 24 novembre 1988, AT&T Danstheater, La Haye

Jiří Kylián Chorégraphie, scénographie, costumes et conception lumières
Anton Webern Musique
Joop Caboort Réalisation lumières
Joost Biegelaar Adaptation lumières

Loin Tain
ENTRÉE AU RÉPERTOIRE
Michel Kelemenis Chorégraphie, Costumes
Henri Dutilleux Musique ("Tout un monde lointain" concerto pour violoncelle et orchestre)
Bruno de Lavenère Scénographie
Rémi Nicolas Lumières

Danse à la Cinémathèque
Mardi 7 mars à 21h
Horaire précisé ultérieurement
Renseignements et réservations :
www.lacinemathequedetoulouse.com

Conférence croisée
« Henri Dutilleux et Pierre Soulages »
Samedi 18 mars à 16h

Carnet de danse
Samedi 18 mars à 19 h 30

Mon métier à l’opéra
Rencontre avec un Danseur ou une Danseuse étoile du Ballet de l’Opéra national du Capitole
Samedi 25 mars à 15h

► Tout un Monde lointain, Yoke Martin et le Ballet du Grand-Théâtre de Genève, 1997. © GTG.



LES SECRETS DE CHOSTAKOVITCH

Tugan Sokhiev poursuit l'aventure des symphonies de Chostakovitch avec l'Orchestre du Capitole. Après les monumentales Symphonies n° 7 « Léninegrad » et n° 8, le compositeur soviétique livre son ultime opus de guerre. Contrairement aux deux pièces précédentes, dont le régime soviétique put utiliser toute la puissance à des fins de propagande, la Symphonie n°9 est une œuvre saisissante, ambivalente, sarcastique, qui dit la place distante et complexe que Chostakovitch occupa auprès du régime.



▲ Chostakovitch en 1943 © Tully Potter / Bridgeman Images

Au début de l'année 1945, Dmitri Chostakovitch écrit à son ami Isaac Glikman : « Mes projets pour 1945 sont vagues. Je ne compose rien car je vis dans des conditions lamentables. De six à dix-huit heures, je suis privé de deux types de confort élémentaire : la lumière et l'eau. Le plus dur est de tenir entre quinze et dix-huit heures. Il fait déjà nuit. [...] Mais à dix-huit heures, la lumière s'allume. Cependant, quand cet instant de bonheur arrive, je suis déjà à bout de nerfs, si bien que je ne peux reprendre mes esprits. » Au fil de l'année, le devenir du compositeur s'améliore, si bien qu'il entreprend en juillet la genèse d'une nouvelle œuvre orchestrale, destinée à compléter les deux précédentes dont la force symbolique avait saisi une Europe déchirée par la Seconde Guerre mondiale. Achievée fin août, la *Symphonie n° 9* célèbre la paix enfin retrouvée, après des années d'un conflit épouvantable, qui s'était soldé par la mort de millions de civils. Dans ses mémoires, Chostakovitch écrit avec une ironie mordante : « Tous chantaient les louanges de Staline. C'était maintenant mon tour de me joindre à cette détestable affaire. On pouvait dire que le prétexte était bon. La guerre s'était achevée victorieusement. Peu importe à quel prix. L'important était la victoire [...] Staline supposait que la symphonie écrite en son honneur serait une œuvre de qualité. On pourrait dire : "La voici, notre Neuvième nationale". » Au lieu d'une structure monumentale intégrant un chœur et des solistes sur un texte de circonstance, Chostakovitch privilégie une forme resserrée destinée au seul effectif symphonique. En outre, l'apparente légèreté du premier mouvement, qui vire régulièrement vers un sarcasme perceptible, tranche avec la gravité des enjeux politiques. La mélancolie perceptible du chant de clarinette dans le *Moderato* et l'énergie ininterrompue des trois derniers mouvements renforcent encore l'impression d'une œuvre composée en creux des exigences du pouvoir. Loin, très loin du triomphe de la *Symphonie n° 7 « Leningrad »* érigée en symbole d'une nation résistant à l'Allemagne nazie, la *Symphonie n° 9* provoqua la stupéfaction du pouvoir. De fait, son apparente simplicité, sa légèreté naïve jusqu'à l'ironie, la caricature des sonneries militaires reprenaient – mais en forçant le trait jusqu'au malaise – l'esthétique du « réalisme socialiste » prônée par le pouvoir stalinien : optimisme des thèmes, simplicité des langages, énergie des enjeux politiques, recours aux formes du passé. Après avoir été le compositeur emblématique et héroïque du conflit mondial, Chostakovitch devint celui de la reprise en main jdanovienne amorcée quelques mois plus tard. Aux côtés de Prokofiev et de Khatchatourian, le musicien s'impose comme la cible privilégiée des attaques du régime. Sans doute, la *Symphonie n° 9*, par trop explicite quant au rejet du culte de la personnalité de Staline, renforça-t-elle encore le sentiment des autorités que le temps était venu de remettre au pas les artistes du peuple... ■

Charlotte Ginot-Slacik

ALEXEÏ OGRINTCHOUK, HOUTBOÏSTE D'ENTRE-DEUX MONDES

En 2015, Toulouse découvrait le hautboïste Alexei Ogrintchouk dans le *Concerto pour hautbois* de Bellini. Ce musicien prodigieux, qui incarne la rencontre entre les traditions musicales russes et l'histoire française, revient créer en France le *Concerto pour hautbois* d'Alexander Raskatov. Né en 1978, Alexei Ogrintchouk a étudié à l'Institut musical Gnssine, la pépinière moscovite de talents russes. Il s'est ensuite formé à Paris, où il a travaillé – entre autres – avec Jean-Louis Capelazzi. À l'orée des années 2000, le jeune hautboïste rafle de nombreux concours internationaux avant d'intégrer successivement les orchestres de Rotterdam puis du Concertgebouw d'Amsterdam. Alexei Ogrintchouk est aujourd'hui un maître incontesté de son instrument, qui réinvente les grands maîtres (Bach ou Schumann) tout en créant de nombreuses œuvres contemporaines. Le hautboïste défend en particulier les compositeurs russes de son temps, parmi lesquels Alexander Raskatov, avec lequel il revient à la Halle aux grains. Celui-ci, figure indomptable des scènes russes, est aujourd'hui un créateur majeur, marqué par la poésie de son pays et par les tragédies de son temps. L'amitié d'Alexei Ogrintchouk et de Tugan Sokhiev augure d'une soirée intense, où Chostakovitch dialoguera avec Raskatov.



▲ Alexei Ogrintchouk © Marco Borggreve



◀ Tugan Sokhiev © Romain Alcaraz

Tugan Sokhiev Direction
Alexei Ogrintchouk Hautbois
Orchestre national du Capitole

LES GRANDS
CONCERTS
SYMPHONIQUES

JEUDI 23 MARS, 20H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : de 18 à 65 €

ALEXANDER RASKATOV (1953)
Concerto pour hautbois* (création française)
DMITRI CHOSTAKOVITCH (1906-1975)
Symphonie n° 9 en mi bémol majeur, op. 70

* Co-commande : Royal Concertgebouwworkest, National Symphony Orchestra, Warsaw National Philharmonic Orchestra, Orchestre national du Capitole de Toulouse.

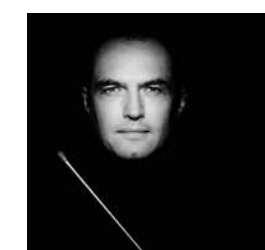
L'ORCHESTRE FAIT SON CINÉMA... AVEC MICHEL LEGRAND



▲ Catherine Deneuve et Françoise Dorléac dans Les Demoiselles de Rochefort de Jacques Demy (1967, musique de Michel Legrand). © Cine-Tamaris / DR

◀ Michel Legrand. © Michael Ochs Archives

La rencontre entre musique et cinéma est l'un des rendez-vous magiques de la saison. L'Orchestre retrouve Bastien Stil pour un hommage au plus célèbre des compositeurs français pour le cinéma : Michel Legrand. De *Peau d'âne* aux *Parapluies de Cherbourg*, des *Demoiselles de Rochefort* à *L'Affaire Thomas Crown*, les thèmes inimitables de Michel Legrand ont bercé des générations entières. Le musicien français a su réconcilier tous les genres musicaux, classiques ou populaires. Bastien Stil et les musiciens de l'Orchestre en dressent un portrait symphonique joyeux et émouvant.



◀ Bastien Stil © Lyodoh Kaneko

Bastien Stil Direction
Orchestre national du Capitole

CONCERT
ÉVÉNEMENT

JEU. 30 ET VEN. 31 MARS, 20H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : de 18 à 65 €

MICHEL LEGRAND (1932-2019)
Musiques de films

Le Crédit Mutuel et le Capitole:

DES LIGNES DE FORCE COMMUNES



▲ Nicolas Habert © DR

ENTRETIEN AVEC

Nicolas Habert

Comment vous présenteriez-vous à nos lecteurs ?

Je suis, depuis deux ans et demi, le Président du Crédit Mutuel Midi Atlantique, entité régionale qui regroupe 117 points de vente sur dix départements : Ariège, Gers, Haute-Garonne, Hautes-Pyrénées, Landes, Lot, Lot-et-Garonne, Pyrénées-Atlantiques, Tarn, Tarn-et-Garonne. Le Crédit Mutuel est le premier partenaire de la musique en France. Le Crédit Mutuel Midi Atlantique a adhéré à l'association Aïda en 1991, deux ou trois ans après sa création, et nous avons toujours été fidèles. Cela nous semble important parce que l'Opéra national et l'Orchestre national du Capitole font partie intégrante de l'identité toulousaine et régionale. Toutefois, nous soutenons tous les genres de musique, l'ouverture et la diversité sont importantes. Nous sommes attentifs à l'accès de tous les publics à tous les genres, comme manifestation de la vie collective, ce qui est au cœur de l'état d'esprit de notre banque.

Quel est votre rapport personnel à la musique ?

Enfant, j'ai fait de la chorale et du piano. Étudiant, j'étais au Chœur et Orchestre des Grandes Écoles et j'ai été très impliqué dans l'organisation

des concerts. J'ai également pratiqué le chant soliste à l'École Normale de Musique, modestement certes, mais ce fut une merveilleuse expérience. J'aimerais m'y remettre, mais je ne trouve pas le temps... Comme spectateur et auditeur, j'aime beaucoup l'opéra, et j'essaie de ne rater aucune production du Capitole ! Ce que je préfère, c'est le Bel canto italien. Haendel aussi, et puis Mozart, évidemment : on est pris dès les premières notes, c'est simple, joyeux, éclatant et profondément humain... J'aime bien le Jazz New Orleans, et j'ai aussi un faible pour la comédie musicale ! En tout cas, je suis très ouvert aux répertoires que je ne connais pas. J'ai fréquenté régulièrement le Théâtre du Capitole et la Halle aux grains, certaines années en prenant des abonnements, mais ce n'était pas toujours évident d'être disponible aux dates fixées. Je trouve d'ailleurs très bien que vous ayez assoupli les formules d'abonnement !

Vous parliez de l'état d'esprit du Crédit Mutuel : comment le décririez-vous ?

D'abord une remarque générale, qui risque de détonner avec les discours ambiants et la manière dont les médias ou les politiques parlent des banques. Le principe d'une banque, il faut le rappeler, c'est d'aider les gens à réaliser leurs projets de vie. Je le dis avec beaucoup de sincérité, ce n'est pas un élément de communication. On l'oublie trop souvent, la banque a une vraie fonction sociale, un rôle d'accompagnement. Elle vous permet d'acheter une voiture, un logement ou de financer un projet professionnel sur la base d'une confiance qui vous est accordée. Nos clients apprécient d'être accueillis, accompagnés dans leurs démarches. Évidemment, nous sommes une banque moderne, totalement impliquée et très performante dans le digital. Mais nous ne souhaitons pas choisir entre banque digitale et banque physique : nous voulons être pleinement les deux. Il est primordial que nous soyons aussi physiquement sur le terrain, que nous soyons présents pour les gens sur leur lieu de vie. Nous sommes une banque de proximité disponible pour nos clients et au service des territoires. Proximité, accompagnement humain, solidarité, voilà des valeurs qui font du Crédit Mutuel une banque un peu différente des autres. Cela est permis par une certaine autonomie juridique et financière de chaque caisse, qui se traduit par des initiatives locales et sociales adaptées au terrain, sous l'égide d'un conseil d'administration local où se développent des vues transversales et complémentaires sur la société venant

irriguer ensuite le niveau régional et national. Notre organisation, avec des administrateurs de caisses locales présents sur tout le territoire, est d'une richesse incroyable. Nous sommes une banque mutualiste, coopérative, participative. Je ne vous explique pas tout cela pour faire de la publicité, mais pour vous faire comprendre notre fonction économique, notre rôle social mais aussi le sens de nos actions culturelles et de notre adhésion à Aïda qui participe très exactement de cet état d'esprit.

Qu'est-ce qui motive votre présence au sein d'Aïda ?

Dès mon arrivée, j'ai été touché par la manière dont Aïda développe des actions qui sortent de l'image figée que l'on peut avoir de la musique classique : le grand orchestre international, le spectacle d'opéra somptueux, le ballet prestigieux. Cette excellence-là est primordiale évidemment, il faut de grandes institutions à partir desquelles rayonne une présence, un accompagnement. C'est la locomotive qui tire tout le reste. Mais justement, à partir de ce pôle d'excellence, l'Opéra national et l'Orchestre du Capitole parviennent à diffuser dans toutes les fibres du tissu social, sur le terrain, à l'écoute et en accompagnement des publics, dans un esprit de découverte, d'ouverture, d'accessibilité. Vos spectacles itinérants, vos interventions dans les écoles, la manière dont vous ouvrez les coulisses de vos maisons pour expliquer comment ça marche, les rencontres avec les musiciens, tout cela est de l'ordre de l'accompagnement, de la prise en compte de la vie des gens. Et vous voyez bien où je veux en venir : c'est un état d'esprit et un mode d'action que nous partageons avec vous. Ce n'est pas une formule vide, c'est un parallèle concret, qui fonde et justifie notre partenariat.

Comment imaginez-vous l'avenir au sein d'Aïda ?

Nous avons un réseau de caisses sur tout le territoire. Par ailleurs, nous sommes la première banque des associations, nous avons pour clients beaucoup d'associations culturelles au niveau local. Il faut réfléchir

à la manière dont on peut traduire cette communauté d'esprit entre le Crédit Mutuel et Aïda. Comment irriguer, ensemble, le terrain – c'est-à-dire la vie concrète des gens dans leur milieu – c'est ce qui nous tient particulièrement à cœur, comme j'ai tenté de l'expliquer. C'est une affaire d'intuition : trouver la perspective sous laquelle nous avons, au Crédit Mutuel et à Aïda, un langage, un désir, une pratique commune. Nos caisses de Crédit Mutuel sont des lieux de vie sociale bien ancrés dans leur territoire, elles peuvent constituer des relais locaux pour prolonger l'action d'Aïda sur le terrain. Et permettre ainsi à des personnes éloignées du Capitole d'approcher le monde de la musique. Je prends un autre exemple en apparence très différent : nous sommes partenaires d'un concours national ouvert aux lycéens et étudiants « Je filme le métier qui me plaît ». Nous parrainons les prix dans la catégorie « Agriculture et Territoires ». Les jeunes postulant à ce concours créent des vidéos sur des métiers agricoles qui leur plaisent et qu'ils souhaitent faire connaître à d'autres notamment dans le but de les aider dans leur orientation professionnelle. À travers ces vidéos, on découvre des agriculteurs, extraordinaires chefs d'entreprise, qui expliquent avec passion pourquoi ils font ce métier. Une telle démarche a un énorme succès, vous créez non seulement de la sympathie, du rapprochement, mais vous suscitez même des vocations. C'est ce que vous faites vous aussi, en faisant découvrir les métiers du spectacle. Cela nous plaît et nous pouvons avancer ensemble avec cette même énergie pour faire ainsi se rencontrer des mondes qui s'ignorent encore. Nous avons choisi récemment d'adopter le statut d'entreprise à mission : notre ligne directrice est d'œuvrer dans le sens d'une société plus solidaire et plus durable. Tout cela constitue des lignes de force communes entre nos deux institutions.

Propos recueillis par Dorian Astor

Crédit Mutuel
Midi-Atlantique

aïda

* Aïda est l'Association des mécènes de l'Opéra national et de l'Orchestre national du Capitole de Toulouse.



« QUA LA PARRUCCA,
PRESTO LA BARBA ! »
L'ATELIER PERRUQUES
DU CAPITOLE

ENTRETIEN AVEC Vanessa Marchione



DR

L'Opéra national du Capitole est l'un des seuls théâtres en France à fabriquer ses perruques dans son propre atelier. Un métier d'art dont Vanessa Marchione, cheffe perruquière à la tête d'une équipe aux doigts d'or, a reçu le savoir-faire familial et transmet les secrets aux jeunes générations.

Comment êtes-vous devenue perruquière ?

C'est une histoire de famille ! Je suis née à Marseille, mes parents étaient perruquiers à l'Opéra de Marseille mais aussi pour la princesse Grace de Monaco et pour le cinéma. Lorsque l'Opéra du Rhin, qui cherchait des perruquiers depuis des années, les a contactés, nous nous sommes établis à Strasbourg. Mes parents y ont recréé l'atelier perruques, qui avait disparu depuis la Deuxième Guerre mondiale. Ils ont également créé la première formation de perruquiers. Nous sommes restés douze ans, toute mon adolescence. Moi, je voulais être cheffe cuisinière, mais à l'époque on m'a fait comprendre que ce n'était pas pour les femmes... Alors j'ai travaillé avec mes parents, et je me suis prise de passion pour ce métier (même si je suis toujours passionnée de cuisine !) À la fin des années 1980, le grand metteur en scène Jean-Pierre Ponnelle devait prendre la direction du nouvel Opéra Bastille et il avait le projet d'y faire venir mes parents, qu'il connaissait bien, afin qu'ils conçoivent et dirigent l'atelier perruques. Mais Ponnelle est décédé en 1988. Deux ans plus tard, Nicolas Joel était nommé directeur du Théâtre du Capitole et a engagé mes parents. J'ai suivi, non sans avoir d'abord constitué, depuis Strasbourg et pendant un an, tout un stock de perruques pour le Capitole (un premier fonds était nécessaire pour démarrer). Puis je suis arrivée à Toulouse.

© Christophe Carasco

En coulisses

Comment s'organise l'atelier perruques du Capitole ?

Nous occupons tout le quatrième étage du Théâtre. Nous y avons une grande salle dite « des plâtres » (on y faisait les sculptures autrefois), une salle de maquillage, une étuve pour le traitement des cheveux, et nos bureaux. Nous créons, arrangeons et coiffons les perruques pour les productions d'opéra et de ballet ; nous faisons aussi les postiches, les prothèses et le maquillage, les bijoux de tête, etc. L'équipe est constituée de neuf permanents et de quatre élèves, formés au sein de l'atelier au métier de perruquier, à la coiffure historique et au maquillage. Nous avons d'ailleurs des partenariats avec deux écoles de maquillage. La transmission me tient très à cœur, il faut perpétuer la tradition et le savoir-faire. Chaque collaborateur a ses spécialités, mais chacun doit savoir tout faire, il est impossible de cloisonner. Nos élèves reçoivent une formation très prisée : quand ils entrent dans le métier, ils sont demandés partout ! Nous engageons aussi des intermittents du spectacle en surnuméraire, selon les besoins. Notre métier est fondamentalement un travail d'équipe, une dynamique collective dont je suis très fière.

Parlez-nous des perruques elles-mêmes...

Toute production nécessite au minimum une quarantaine de perruques et rallonges, mais c'est généralement une centaine ! Elles sont fabriquées le plus souvent en cheveux naturels, plus rarement en poil de yack ou d'angora. Les cheveux naturels sont devenus une denrée rare et très chère. Ils sont de plus en plus difficiles à trouver : avec la mode des extensions, qui augmente les besoins, et la généralisation des traitements capillaires, qui rendent les cheveux inutilisables pour nous, le marché est tendu. Il s'agit généralement de cheveux asiatiques ou indiens, plus épais, plus écaillés que le cheveu européen ; ils doivent être amincis, traités, décolorés et recolorés. Le cheveu européen, plus fin et plus souple, est préempté par le cinéma, qui recherche un tombé plus « naturel », comme



© Christophe Carasco

dans les publicités... Bref, les prix ont explosé et nous devons être vigilants avec nos stocks. Je gère au Capitole un stock d'environ 5500 perruques d'anciennes productions, dans lequel je peux piocher selon les besoins. Évidemment, ces perruques sont rénovées, retraitées, recoiffées. Le cheveu est une matière vivante, il ne peut être remplacé par du synthétique : le plastique fond à la chaleur, ne reflète pas bien la lumière, il n'a pas de nuances. Exceptionnellement, pour la production de *Rusalka*, le metteur en scène Stefano Poda nous avait demandé des perruques en synthétique. D'abord, elles devaient résister à l'eau, et puis c'est l'esthétique qu'il recherchait, quelque chose de surnaturel.

Comment se passe la collaboration avec les acteurs de la production : metteurs en scène, scénographes, costumiers et interprètes ?

Il faut d'abord apprendre à les connaître, à comprendre leurs intentions et leurs désirs. Nous avons à cœur leur bien-être dans cette maison, et nous nous adaptons. Certains sont très précis dans leurs demandes ; d'autres nous laissent faire des propositions. C'est toujours très fructueux. Quant aux solistes, notre priorité est le confort : à la fois techniquement, afin que rien ne les gêne pour chanter ou danser, mais aussi psychologiquement : ils doivent pouvoir s'identifier à leur perruque, se sentir fiers quand ils se voient dans le miroir. À l'époque de mes parents, il n'était pas rare que le premier rôle arrache sa perruque quelques minutes avant d'entrer en scène ! Mais les mentalités ont changé, le temps des fameux caprices de divas est révolu. Les chanteurs et chanteuses de la nouvelle génération sont beaucoup plus ouverts, ils aiment expérimenter et s'amuser. En tout cas, notre rôle est de tout faire pour réaliser le rêve du metteur en scène. Les perruques contribuent à la dramaturgie, au caractère des personnages, à l'expressivité de l'œuvre. Surtout, elles contribuent, je crois, à la magie d'un spectacle. Et cette magie est notre plus belle récompense.

Propos recueillis par Dorian Astor



© Christophe Carasco

Informations pratiques



Plein tarif	PRESTIGE	CATÉGORIE 1	CATÉGORIE 2	CATÉGORIE 3	CATÉGORIE 4	Visibilité réduite
OPÉRA LES NOCES DE FIGARO TRISTAN ET ISOLDE	113 €	103 €	83 €	52 €	32 €	10 €
DÉCOUVERTE BALLET NOIR ET BLANC	48 €	42 €	34 €	17 €	12 €	8 €

CONCERTS

LES SACQUEBOUTIERS <i>EL FUEGO</i>	30 €
------------------------------------	------

RÉCITALS

PAVOL BRESLIK	20 €
MATTHIAS GOERNE	
NINA STEMME	
STÉPHANE DEGOUT	

MIDI DU CAPITOLE

EMILIANO GONZALEZ TORO	5 €
GABRIELLE PHILIPONET	



Tarifs	PRESTIGE	CATÉGORIE 1	CATÉGORIE 2	CATÉGORIE 3	CATÉGORIE 4
GRANDS CONCERTS SYMPHONIQUES CONCERTS ÉVÉNEMENTS	65 €	48 €	40 €	27 €	18 €

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

	PLEIN TARIF	- DE 27 ANS
CONCERTS EN FAMILLE	20 €	5 €

théâtre Garonne

DAFNE
Billetterie théâtre Garonne : 05 62 48 54 77
www.theatregaronne.com
Plein tarif : 30 € - Tarifs réduits : de 16 à 26 €
Abonnés Capitole & adhérents Garonne : 22 €

Théâtre de la Cité

PAYSAGES INTÉRIEURS
Billetterie Théâtre de la Cité - 05 34 45 05 05
www.theatre-cite.com
Plein tarif : 25 € - Tarif réduit : 15 €

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

PASS CULTURE

Vous avez entre 15 et 20 ans, réservez vos places avec le Pass Culture !
Rendez-vous sur l'application Pass Culture pour découvrir les offres de l'Opéra national et de l'Orchestre national du Capitole et réserver vos places d'opéras, de ballets et de concerts.

Calendrier

JANVIER				
Je. 12	20h	● R. Dumas	Offenbach	Halle aux grains
Lu. 16	18h30	●	Conférence <i>Paysages intérieurs</i>	ISDA*
	20h	●	Récital Pavol Breslik	Théâtre du Capitole
Je. 19	18h	●	Conférence <i>Les Noces de Figaro</i>	Théâtre du Capitole
Ve. 20	20h	●	<i>Les Noces de Figaro</i>	Théâtre du Capitole
Sa. 21	10h	●	Osons danser <i>Paysages intérieurs</i>	Université P. Sabatier
	20h	●	G. Madaras Dohnányi, Prokofiev, Bartók	Halle aux grains
Di. 22	10h	●	Osons danser <i>Paysages intérieurs</i>	Université P. Sabatier
	15h	●	<i>Les Noces de Figaro</i>	Théâtre du Capitole
Ma. 24	20h	●	<i>Les Noces de Figaro</i>	Théâtre du Capitole
Me. 25	12h30	●	Midi du Capitole Emiliano Gonzalez Toro	Théâtre du Capitole
Ve. 27	20h	●	<i>Les Noces de Figaro</i>	Théâtre du Capitole
Sa. 28	18h	●	J.-F. Zygel Les compositeurs se mettent au vert	Halle aux grains
	20h	●	Concert Les Sacqueboutiers - <i>El fuego</i>	Théâtre du Capitole
Di. 29	15h	●	<i>Les Noces de Figaro</i>	Théâtre du Capitole
Ma. 31	20h30	●	<i>Les Noces de Figaro</i>	Théâtre du Capitole
	20h30	●	Danse à la Cinémathèque <i>Paysages intérieurs</i>	Cinémathèque
FÉVRIER				
Je. 2	9h>17h	●	Journée d'étude <i>Tristan et Isolde</i>	Théâtre du Capitole
Sa. 4	20h	●	R. Trevino Ravel, Chostakovitch	Halle aux grains
Lu. 6	18h	●	Rencontre C. Carlson, T. Malandain et K. Belarbi	Théâtre de la Cité
Ma. 7	19h30	●	Carnet de danse <i>Paysages intérieurs</i>	Théâtre de la Cité
Je. 9	20h	●	W. Ng Debussy, Chausson, Elgar	Halle aux grains
Ve. 10	21h	●	<i>Paysages intérieurs</i>	Théâtre de la Cité
Sa. 11	12h	●	Masterclass <i>Paysages intérieurs</i>	Théâtre de la Cité
	18h30	●	<i>Paysages intérieurs</i>	Théâtre de la Cité
Di. 12	15h30	●	<i>Paysages intérieurs</i>	Théâtre de la Cité
Ma. 14	18h	●	Conférence-rencontre <i>Dafne</i>	Théâtre du Capitole
Me. 15	20h	●	<i>Dafne</i>	Théâtre Garonne
Je. 16	18h	●	Conférence <i>Tristan et Isolde</i>	Théâtre du Capitole
	20h	●	<i>Dafne</i>	Théâtre Garonne
Ve. 17	20h30	●	<i>Dafne</i>	Théâtre Garonne
Di. 19	10h45	●	C. Mangou Baba Yaga	Halle aux grains
Ve. 24	20h	●	Récital Matthias Goerne	Théâtre du Capitole
Di. 26	15h	●	<i>Tristan et Isolde</i>	Théâtre du Capitole
MARS				
Me. 1 ^{er}	18h	●	<i>Tristan et Isolde</i>	Théâtre du Capitole
Je. 2	12h30	●	Midi du Capitole Gabrielle Philiponet	Théâtre du Capitole
Ve. 3	20h	●	C. Zacharias Schoenberg, Beethoven, Schubert	Halle aux grains
Sa. 4	15h	●	<i>Tristan et Isolde</i>	Théâtre du Capitole
Di. 5	16h	●	Récital Nina Stemme	Théâtre du Capitole
Ma. 7	18h	●	<i>Tristan et Isolde</i>	Théâtre du Capitole
Sa. 11	18h	●	L. Leguay / J.-F. Zygel Monstrueusement vôtres	Halle aux grains
Ve. 17	20h	●	P. Bleuse Franck, Attahir	Halle aux grains
Sa. 18	16h	●	Conférence <i>Noir et blanc</i>	Théâtre du Capitole
	19h30	●	Carnet de danse <i>Noir et blanc</i>	Théâtre du Capitole
Lu. 20	20h	●	Récital Stéphane Degout	Théâtre du Capitole
Me. 22	20h	●	<i>Noir et blanc</i>	Théâtre du Capitole
Je. 23	20h	●	<i>Noir et blanc</i>	Théâtre du Capitole
	20h	●	T. Sokhiev Raskatov, Chostakovitch	Halle aux grains
Ve. 24	20h	●	<i>Noir et blanc</i>	Théâtre du Capitole
Sa. 25	15h	●	Mon métier à l'Opéra: Danseur ou Danseuse étoile	Théâtre du Capitole
	20h	●	<i>Noir et blanc</i>	Théâtre du Capitole
Di. 26	10h45	●	M. Opstad / R. Oleg La voix des anges	Halle aux grains
	15h	●	<i>Noir et blanc</i>	Théâtre du Capitole
Je. 30	20h	●	B. Stil Michel Legrand	Halle aux grains
Ve. 31	20h	●	B. Stil Michel Legrand	Halle aux grains



Hors les murs

ORCHESTRE NATIONAL DU CAPITOLE FIGEAC, Espace François Mitterrand 5 février, 16h Robert Trevino <i>direction</i> Tom Borrow <i>piano</i> RAVEL, <i>Concerto en sol</i> SCHUMANN, <i>Symphonie n°2</i>	BALLET DE L'OPÉRA NATIONAL DU CAPITOLE MASSY, Opéra 21 janvier, 20h 22 janvier, 16h <i>Toiles Étoiles</i> - Cycle Picasso et la danse Antonio Najarro, Cayetano Soto, Honji Wang & Sébastien Ramirez
PARIS, Philharmonie 24 mars, 20h Tugan Sokhiev <i>direction</i> Edgar Moreau <i>violoncelle</i> DVOŘÁK, <i>Concerto pour violoncelle n°2</i> CHOSTAKOVITCH, <i>Symphonie n°9</i>	PARIS, Théâtre des Champs-Élysées 13, 14 et 15 avril 2023, 20h 15 avril, 14h30 <i>Toulouse-Lautrec</i> Kader Belarbi
CHCEUR DE L'OPÉRA NATIONAL DU CAPITOLE CASTELNAUDARY, Théâtre des 3 ponts 16 mars, 20h30 <i>Requiem</i> de Fauré	LYON, Maison de la Danse 10 et 15 mai, 20h 11, 12, 13 et 16 mai, 20h30 <i>Toulouse-Lautrec</i> Kader Belarbi

LES MUSICIENS DE L'ORCHESTRE NATIONAL DU CAPITOLE VOUS PRÉSENTENT LES ŒUVRES DE LA SAISON !

FLASHEZ CE CODE



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

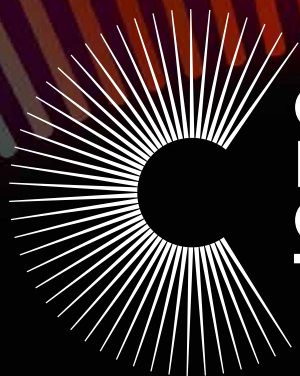
CONTACTS

Relations avec le public
Véronique Pichon Gbalou : 05 62 27 62 23
veronique.pichon@capitole.toulouse.fr

Groupes – Comités d'entreprise
Christelle Combescot : 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



**ORCHESTRE
NATIONAL
CAPITOLE
TOULOUSE**

**CONCERT
ÉVÈNEMENT**

**BASTIEN
STIL**
DIRECTION

**L'Orchestre
fait son cinéma
avec
Michel
Legrand**

**Jeudi 30 &
Vendredi 31 mars 20h**

**HALLE AUX GRAINS
TARIFS : DE 18 À 65€**

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

05 61 63 13 13



**Au cœur de
votre quotidien**



**toulouse
métropole**