

VIVACE!

Opéra national du Capitole

LA NOUVELLE SAISON 26/27

OTELLO : VERDI À SON ZÉNITH

SALOMÉ : STRAUSS LE SULFUREUX

SOUS LE CHARME DE CARMEN

LES BORÉADES

RAMEAU MAGICIEN

FASCINANTS CONTRE-TÉNORS

JAKUB JÓZEF ORLIŃSKI,

FRANCO FAGIOLI

BALLET DU CAPITOLE

UN SAUT DANS LE BLEU :

CAROLYN CARLSON EN CRÉATION

Orchestre national du Capitole

TARMO PELTOKOSKI,
DE MAHLER À CHOSTAKOVITCH

L'INTÉGRALE SCHUMANN
PAR FRANK BEERMANN

KAZUKI YAMADA, LE SAGE
DE LA MUSIQUE FRANÇAISE

STÉPHANE DEGOUT
ET ROBERTO GONZÁLEZ-MONJAS :
L'AMOUR ET LA MER

CONCERTS EN FAMILLE
LA VIE ET L'AVENTURE

L'ORCHESTRE, DESTINATION JAPON
HOMMAGE ESTIVAL À MICHEL PLASSON

Appassionato

Frank BEERMANN
DIRECTION

Schumann, les symphonies

POUR LES ÂMES ROMANTIQUES

Vendredi 10 et
samedi 11 avril 20h
HALLE AUX GRAINS

TARIFS DE 8 € À 68 €
onct.toulouse.fr / 05 61 63 13 13

RÉSERVEZ



Au cœur de
votre quotidien

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

Rédacteur en chef
Dorian Astor

Rédacteurs
Dorian Astor
Jules Bigey
Sylvain Fort
Clémence Foucher
Hélène de Talhouët
Carole Teulet
Mathilde Serraille

Conception graphique
et mise en page
■ Studio Pastre

Imprimerie Toulouse Métropole

IMPRI'VERT

Licences
L-D-22-7910
L-D-22-8180
L-D-22-8140
L-D-22-7776

© Opéra national et Orchestre
national du Capitole 2026

Couverture : If to leave is to
remember, chorégraphie Carolyn
Carlson © David Herrero

Journal de l'Opéra national et de l'Orchestre national du Capitole

VIVACE!

N° 25 / AVRIL > JUIN 2026



4-9
OPÉRA
4 OPÉRA BALLET
LA PUISSANCE DE L'OPÉRA
Entretien avec Christophe Ghristi
8 DANSER, EXCELLER, RAYONNER
Entretien avec Beate Vollack

10 ORCHESTRE
LA REVANCHE FAITE MUSIQUE
LA SYMPHONIE N° 10 DE CHOSTAKOVITCH
12 LES SYMPHONIES DE SCHUMANN :
LA PAROLE AU POÈTE
Entretien avec Frank Beermann

14 OPÉRA
Otello
QUAND VERDI SE RÉINVENTE
15 UN TRIOMPHE LONGUEMENT MÛRI
16 SE RECONNAÎTRE EN OTELLO
Entretien avec Michael Fabiano
17 DESDEMONA, DOUCE MAIS INTRÉPIDE
Entretien avec Adriana González

18 ORCHESTRE
AMBASSADEUR MUSICAL DE FRANCE
Entretien avec Kazuki Yamada

20 OPÉRA
Salomé
DÉSIRER À EN PERDRE LA TÊTE
SALOMÉ, PUISSANCE DE SCANDALE
22 SALOMÉ, L'OPÉRA DE L'EXTRÊME
Entretien avec Frank Beermann
24 RENCONTRER SALOMÉ
Entretien avec Marie-Adeline Henry
26 L'ANGOISSE D'UNE ÉPOQUE
Entretien avec Matthias Goerne
27 RÉCITAL
GOERNE CHANTE MAHLER

28 MIDI DU CAPITOLE
DE MIDI À MIDI
Irina Sherazadishvili - Adèle Charvet

29 ORCHESTRE
MON AMI BIZET, UN GÉNIE TRÈS DISCRET

30 RÉCITAL
L'ACCESSOIRE ET L'ESSENTIEL
Portrait de Jakub Józef Orliński
32 ORCHESTRE
LA VIE M'A SAUTÉ À LA FIGURE
Entretien avec Hervé Suhubiette
34 POUR L'AMOUR DE LA MÉLODIE
Entretien avec Stéphane Degout
36 OPÉRA
Les Boréades de Rameau :
l'état de grâce
Entretien avec Reinoud van Mechelen
38 ORCHESTRE
LE 6 MAUDIT TARMO PELTOKOSKI
DIRIGE LA SIXIÈME SYMPHONIE DE MAHLER
40 LA TOURNÉE AU JAPON
HÉROÏQUE SUPERSTAR
Portrait de Nobuyuki Tsujii
41 UNE PARTITION BIEN RÉGLÉE
Entretien avec Y. Carré, P. Namur et F. Miralles
42 OCTAVE ET MÉLO AU BORD DE LA RIVIÈRE
Entretien avec Adèle Molle
44 CONCERT
FRANCO FAGIOLI, HÉRITIER DE VELLUTI
46 BALLET
Un Saut dans le bleu
CAROLYN CARLSON CRÉE POUR
LE BALLET DU CAPITOLE
47 DANSER L'ESPACE INTÉRIEUR
Portrait de Carolyn Carlson
49 MA MUSIQUE SE LIE AUX ÊTRES
Entretien avec Pierre Le Bourgeois
50 L'ART DE BONDIR HORS DE SOI-MÊME
Dialogue entre Carolyn Carlson & Beate Vollack
52 OPÉRA
Carmen
LE CHARME A OPÉRÉ
54 ORCHESTRE
MICHEL PLASSON RETROUVE
L'ORCHESTRE DU CAPITOLE
Entretien avec Michel Plasson
56 VERS L'OCCITANIE ET AU-DELÀ
L'ÉTÉ DE L'ORCHESTRE
58 MÉCÉNAT
AÏDA ET LE CAPITOLE :
LE MÉCÉNAT EN MOUVEMENT
Entretien avec Claire Roserot de Melin
& Pierre d'Agrain
60 ACTIONS CULTURELLES & ÉDUCATIVES
DONNER DE LA VOIX À L'ONCOPOLE
60 LES RENDEZ-VOUS DU TRIMESTRE
61 PIED DE NEZ À LA MALADIE
Entretien avec Nathalie, patiente de l'Oncopole
62 INFORMATIONS PRATIQUES
TARIFS - COMMENT RÉSERVER? - CONTACTS
63 CALENDRIER

La puissance de l'opéra

LA NOUVELLE SAISON 26-27



© Mirco Magliocca

Des monuments retrouvés après des décennies d'absence, des premières attendues et des reprises réclamées, des artistes parmi les plus grands du moment, une politique de répertoire qui affirme une identité unique en France – et une relation au public qui, de triomphe en triomphe, ne cesse de s'approfondir. Pour cette nouvelle saison, le directeur artistique nous entraîne dans un parcours passionnant où l'ambition la plus haute et l'émerveillement se confondent.

ENTRETIEN AVEC

Christophe Ghristi



▲ Rusalka, mise en scène Stefano Poda, Opéra national du Capitole, 2022. © Mirco Magliocca

Comment caractériser l'aspect général de cette nouvelle saison ?

Chaque saison a un parfum différent, une vie à soi. Je me fixe toujours des règles strictes, mais finalement, une énergie différente se révèle chaque fois. Cette saison réunit, comme la précédente, des monuments du lyrique, qui vont des débuts de l'opéra à l'après-guerre, du *Couronnement de Poppée* (1643) à *Peter Grimes* (1945). Elle se distingue peut-être en cela qu'elle ne comprend que des ouvrages absolument majeurs du répertoire, mais qui étaient sous-représentés au Capitole. *Peter Grimes* et *Poppea* n'ont été donnés qu'une seule fois, il y a vingt ans ; *Lohengrin*, il y a plus de cinquante ans. Quant au *Roi Arthus* de Chausson, il est donné pour la toute première fois, alors que c'est un des plus grands chefs-d'œuvre de l'opéra français – nous le devons absolument à notre réputation de temple de ce répertoire. Surtout, ces ouvrages sont des sommets en leur genre, des œuvres intenses, fortes et belles, qui nous parlent directement. Des œuvres qui emportent, qui font respirer l'air des cimes.

Côté danse, la saison prochaine du Ballet sera encore une grande année de création avec *Les Trois Mousquetaires* et *Le Petit Chaperon Rouge*,

et de référence aux grands chorégraphes du XX^e siècle, avec la présence de monuments tels que Balanchine, Van Manen, Peter Martins, ainsi qu'un des grands nouveaux chorégraphes du moment, Edward Clug. Beate Vollack, directrice de la danse, vous parlera plus en détail de cette belle saison chorégraphique [voir p. 8-9].



▲ Peter Grimes, mise en scène David Alden, English National Opera (ENO), 2023. © Tom Bowles.

Depuis quelques années, vous proposez une saison d'opéras baroques en version de concert. Comment s'inscrit-elle dans la programmation ?

Jordi Savall aime toujours à me rappeler que les XVII^e et XVIII^e siècles représentent la moitié du répertoire de l'histoire de l'opéra. C'est aussi

simple que cela. Or beaucoup de très grands titres, là aussi, manquaient au Capitole. Ces dernières années, nous avons enfin accueilli *Theodora* de Haendel, *Les Boréades* de Rameau, *Armide* de Lully, *Orfeo* et *Le Retour d'Ulysse* de Monteverdi, *Alcina* de Francesca Caccini (une vraie rareté). Nous poursuivons avec deux monuments : la *Médée* de Charpentier (avec Marie-Nicole Lemieux dans le rôle-titre !) et *King Arthur* de Purcell, par le grand Hervé Niquet et son Concert Spirituel. Comme nos saisons ne sont pas extensibles à l'infini, donner de tels titres en version de concert est une manière pragmatique de les faire entrer une première fois dans la maison !

En ouverture de saison, Rusalka revient après un triomphe en 2022. Pourquoi cette reprise relativement rapide ?

Notre *Rusalka*, qui représentait l'entrée au répertoire d'un chef-d'œuvre absolu, a été un succès phénoménal, marqué notamment par une prouesse artistique et technique tout à fait exceptionnelle, puisque Stefano Poda a plongé toute la scène dans l'eau. Les images spectaculaires de cette production ont fait le tour du monde. La captation a été achetée par la télévision japonaise, et maintenant, après une première au CGR de Blagnac, elle est projetée au cinéma dans de nombreuses villes en France. Nous reprenons *Rusalka* parce que ceux qui ne l'ont pas vue le regrettent amèrement, et ceux qui étaient là veulent la revoir ! Je suis heureux de la présenter à nouveau, cette fois sous la direction de Giacomo Sagripanti et avec une distribution entièrement renouvelée, et rompue au répertoire slave : Ruzan Mantashyan, Alexander Roslavets, Pavol Breslik, Ricarda Merbeth !

Peter Grimes sera présenté dans la production mythique de David Alden pour l'English National Opera (ENO). Comment l'avez-vous obtenue ?

Peter Grimes est l'un des sommets de l'art lyrique, une œuvre d'une puissance irrésistible et pourtant d'un accès immédiat – l'une des plus spectaculaires du répertoire du XX^e siècle. Je tiens à ce que ces grandes partitions soient jouées régulièrement au Capitole, car elles correspondent pleinement à notre identité : un ouvrage qui mobilise tous les moyens de l'opéra – grand orchestre, chœur, mise en scène, distribution – au même titre que Verdi ou Puccini. Nous sommes donc très heureux d'accueillir la mise en scène de référence du metteur en scène David Alden, qui a connu un succès retentissant à l'ENO. C'est une première en France. David Alden lui-même tenait à la présenter chez nous, alors même que le décor, conçu pour une scène bien plus vaste que la nôtre, posait d'importants défis techniques : c'est lui qui a cherché toutes les solutions pour l'adapter. Quant à la distribution, nous avons réuni des interprètes qui épousent parfaitement leurs personnages. Après son inoubliable Tristan, Nikolai Schukoff abordera son premier



© Richard Nowak



DR



© Marco Borelli



© German Verhille

▲ De haut en bas :

En cette nouvelle saison, de très grands chefs lyriques au pupitre : notamment Giacomo Sagripanti pour *Rusalka*, Frank Beermann pour *Peter Grimes*, Michele Spotti pour *Lohengrin* et Victorien Vanoosten pour *Le Roi Arthus*.

Opéra

Peter Grimes – un événement que j'attends avec impatience. À ses côtés, Yolanda Auyanet en Ellen Orford et Christopher Ventris, lui-même ancien Peter Grimes légendaire, dans le rôle du Révérend Horace Adams. Pour diriger cette grande forme symphonique et chorale, il fallait un chef comme Frank Beermann.

Pour Lohengrin, vous retrouvez Michel Fau qui a mis en scène Le Vaisseau fantôme en 2025. Qu'est-ce qui vous réunit dans l'approche de Wagner ?

Lohengrin est absent du Capitole depuis des décennies. Sa programmation s'inscrit dans une présence désormais systématique de Wagner, avec une production une saison sur deux : après *Parsifal*, *Tristan* et *Le Vaisseau fantôme*, voici donc *Lohengrin*. Ce qui me passionne chez lui, c'est qu'il cherche la matière de son travail dans les œuvres elles-mêmes, en allant jusqu'au bout de la folie visionnaire de leurs créateurs. Je suis convaincu qu'on va beaucoup plus loin en étant fidèle aux œuvres qu'en les transformant – et Michel Fau l'a magnifiquement prouvé, d'*Ariane* à *Naxos* à *Wozzeck*. Parce que nous sommes une maison méridionale dotée d'une solide tradition wagnérienne, j'ai voulu un *Lohengrin* « belcantiste » : c'est, j'en suis persuadé, l'opéra le plus italien de Wagner – du bel canto crypté, pourrait-on dire. On retrouvera les Italiens Michele Spotti au pupitre et Chiara Isotton en Elsa, et l'espagnol Airam Hernández dans le rôle-titre, qui, après *Le Vaisseau fantôme*, continue de développer le répertoire wagnérien qui lui va si bien. Face à eux, trois Français : la grande Sophie Koch, Jean Teitgen et Jérôme Boutillier et enfin le formidable baryton finlandais Tommi Hakala. Michel Fau, pour ne jamais se répéter, s'est associé à un artiste différent, cette fois le peintre Lilian Euzéby.

Le Barbier de Séville revient dans une distribution à dominante italienne. Le Capitole semble fidèle à sa réputation de temple du bel canto...

C'est la reprise d'une production qui a connu un grand succès, et elle confirme ce que le Capitole est devenu : un véritable relais des scènes italiennes en France – en répertoire comme en distribution. On l'a vu la saison dernière avec *Adrienne Lecouvreur*, dirigée par Giampaolo Bisanti, avec Nicola Alaimo, Roberto Scandiuozzi et Vincenzo Costanzo ! Pour le *Barbier*, Alfonso Todisco dirigera une double distribution éblouissante de jeunesse et de talent, presque entièrement italienne – Vincenzo Taormina, Dave Monaco (une révélation rossinienne, et récent lauréat d'Operalia), Giulio Mastroianni, la jeune basse Adolfo Corrado –, aux côtés d'une jeune génération française magnifique, avec les Rosine de Juliette Mey et Floriane Hasler. Le Capitole cultive en effet une triple identité qui tient à la fois à son histoire et à notre politique artistique actuelle : scène italienne pour le bel canto, portée par les grands chanteurs et

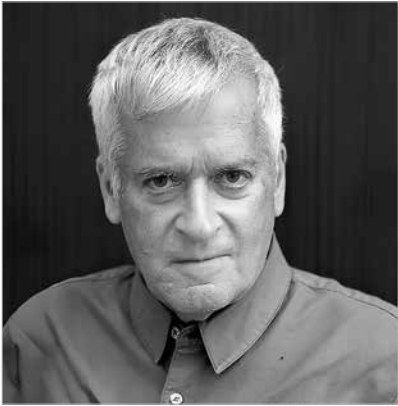
chefs de la péninsule ; scène allemande pour Wagner et Strauss, fidèlement présents saison après saison, notamment grâce à l’orchestre qui joue ce répertoire génialement » scène française, engagée dans la redécouverte du répertoire national, comme en témoignera *Le Roi Arthus* cette même saison. Ces trois pôles se complètent – et c’est précisément cette complémentarité qui fait la singularité du Capitole.

Le Roi Arthus de Chausson est une œuvre rare. Comment la situer dans l’histoire de l’opéra français ?

Le Roi Arthus est l’un des plus grands opéras français, mais il appartient à une histoire parallèle, déconnectée de l’industrie lyrique du XIX^e siècle dont Gounod et Massenet furent les maîtres. Dans cette autre lignée, les compositeurs n’ont souvent écrit qu’un seul opéra – l’œuvre d’une vie : c’est le cas de *Pelléas et Mélisande*, d’*Ariane et Barbe-Bleue*, et donc du *Roi Arthus*. Et nous n’entendrons jamais la *Roussalka* à laquelle Duparc a rêvé toute sa vie... En bon élève de César Franck, Chausson regarde vers l’Allemagne – Schumann, Beethoven, Wagner, Liszt –, mais s’inscrit aussi dans une mélancolie et une volupté orchestrale et vocale typiquement françaises. Si vous aimez le *Poème* pour violon, le *Poème de l’amour et de la mer*, vous allez adorer *Le Roi Arthus* ! Le triangle amoureux fait songer à celui de *Tristan*, mais ici c’est le roi, et non les amants, qui est au centre du drame : la question est celle de l’effondrement qui menace le monde chevaleresque. Et le personnage d’Arthus prend une ampleur métaphysique immense, avec son double magique, Merlin, dans un univers de légendes porté par un orchestre postromantique flamboyant. Pour la distribution, nous avons réuni des artistes qui incarnent précisément cette double nature franco-germanique de l’œuvre : après *Wozzeck* (mais aussi *Onéguine*), Stéphane Degout, le prince des barytons français, va trouver dans cette prise de rôle un personnage auquel il était prédestiné. Et Catherine Hunold, grande voix française, a été révélée par le répertoire allemand. Au pupitre, Victorien Vanoosten, chef français formé auprès de Barenboïm à Berlin, qui connaît les deux mondes – indispensable pour une partition aussi symphonique. Et à la mise en scène, Aurélien Bory, qui poursuit au Capitole sa lignée de contes et légendes – *Le Château de Barbe-Bleue*, *Parsifal*, *Daphné* – en réutilisant des éléments scéniques de ces trois productions pour un spectacle entièrement nouveau. C’est un projet dont l’ambition est à la fois poétique et pragmatique : permettre l’entrée au répertoire de grandes œuvres en profitant du trésor de notre stock, sans tout reconstruire à chaque fois. Aurélien Bory en a fait une esthétique à part entière. Je crois profondément en la vertu du recyclage : il est d’abord inscrit dans l’histoire même du théâtre, il conjugue pragmatisme écologique et financier, et il est



© Priska Kettner



© David Brownlie-Marchall



© Léo Marchi



© Aglès Bory

▲ De haut en bas :
Des metteurs en scène de prestige nous dévoilent leur univers :
Stefano Poda (Rusalka),
David Alden (Peter Grimes),
Michel Fau (Lohengrin),
Aurélien Bory (Le Roi Arthus)
entre autres.

en même temps le contraire d’une esthétique de la soustraction ou de l’appauvrissement. Il permet la fantaisie, la générosité et la liberté.

Avec Le Couronnement de Poppée, vous franchissez une nouvelle étape avec l’ensemble I Gemelli ?

En effet. Avec I Gemelli, nous avons entrepris une trilogie Monteverdi – *L’Orfeo*, puis *Le Retour d’Ulysse* en version de concert mise en espace –, et nous franchissons cette fois le pas d’une véritable production scénique, dirigée par Emiliano Gonzalez Toro et mise en scène par Mathilde Étienne. La distribution réunit des piliers de la jeune génération du Capitole – Adèle Charvet, Marie Perbost, Victoire Bunel... Nous aurons deux contre-ténors magnifiques : William Shelton, découvert dans *Voyage d’automne*, et pour la première fois l’incroyable Maximiliano Danta. *Le Couronnement de Poppée* est le premier chef-d’œuvre majeur du répertoire lyrique et il déploie devant nous, avec un brio et un humour ravageur, le grand théâtre du monde. C’est d’ailleurs une démarche fondamentale du Capitole : à chaque ouvrage, c’est le monde entier, la tragédie et la comédie humaines, qui sont représentés. Et c’est Monteverdi qui l’a inauguré, avec cette œuvre foisonnante, à la fois comique et pathétique, qui brasse tous les sujets éternels de l’humanité avec un génie stupéfiant.

Vous reprenez la Medea de Cherubini dans la mise en scène de Yannis Kokkos avec Roberto Alagna et Karine Deshayes. Quelle a été la genèse de ce projet ?

Notre stock de productions est un patrimoine extraordinaire, et j’attends toujours la bonne opportunité pour en ressortir les trésors – comme ce sera le cas cette saison avec *Lucia di Lammermoor* et *Otello*. Depuis mon arrivée à Toulouse, je savais que nous avions cette production magnifique de Yannis Kokkos, avec des décors somptueux, très représentative de l’ADN de la maison. Elle n’avait été donnée qu’une seule fois à Toulouse, et je cherchais l’occasion de la reprendre. L’occasion, c’est la rencontre d’un couple fabuleux de chanteurs français, tous deux très liés au Capitole : Karine Deshayes et Roberto Alagna. Pour Karine, après *Norma* – couronnement d’une carrière consacrée au bel canto –, *Médée* est encore une autre étape, parfaitement légitime. Quant à Roberto Alagna, la perspective d’un rôle qu’il n’avait jamais abordé dans une œuvre aussi monumentale l’a immédiatement enthousiasmé. Quelle joie de retrouver ce grand artiste sur une des premières scènes de sa carrière ! *Medea* est un ouvrage mythique du répertoire – grandiose et intense à la fois. Brahms la considérait, avant *Les Maîtres chanteurs*, comme la plus grande œuvre lyrique.



© Cécile Roulliat



© Vincent Pontet



© Simon Fowler



© Aymeric Gramdel

▲ De haut en bas :
Quatre étoiles du chant français dans des prises de rôle attendues :
Stéphane Degout en *Arthus*,
Sophie Koch en *Ortrud*,
Roberto Alagna en *Giasone*,
et *Karine Deshayes* en *Medea*.

La saison de récitals et de concerts réunit des noms exceptionnels...

Il faut considérer opéra et concerts comme un tout cohérent. Je suis heureux que le Capitole soit aujourd’hui une étape dans le planning des plus grands chanteurs internationaux – dans les productions comme dans les récitals : Asmik Grigorian, Rachel Willis-Sørensen, Joseph Calleja, Cyrille Dubois... La programmation ne cesse de se générer elle-même : durant le *Jules César* de Haendel, tout le monde a été ébloui par le duo entre Key’mon W. Murrah et Irina Sherazadishvili – un moment inoubliable. Pour retrouver l’union magique de ces deux voix, nous avons imaginé le *Stabat Mater* de Pergolesi avec Christophe Rousset et Les Talens Lyriques. Également au programme, un concert « Noël à Naples » avec Vincenzo Costanzo (bouleversant dans *Adrienne Lecouvreur* en juin 2025) et le Chœur de l’Opéra national du Capitole. Les récitals sont à 20 €, les concerts à peine plus chers : c’est une démarche très volontariste de service public, permettre à tous d’entendre les artistes qu’on peine à aller écouter à Salzbourg, au Met ou à Covent Garden. Le Capitole assure cette mission de proximité. Les Midis du Capitole, à 7 €, en sont un autre exemple : devenus un rendez-vous incontournable entre artistes et public, ils sont toujours pleins. Ils mêlent les artistes les plus confirmés (Sandrine Piau et David Kadouch, Jean-François Lapointe), une jeune génération montante (Adrien Mathonat et Marie-Andrée Bouchard-Lesieur en duo, Rose Naggar-Tremblay) au même titre que les espoirs de demain (les lauréats du Concours de Gordes).

Comment définir la relation du Capitole avec le public ?

Ces dernières années, les succès d’œuvres exigeantes – *Wozzeck*, *Le Viol de Lucrèce*, *Voyage d’automne* – nous ont incités à ouvrir le répertoire toujours plus largement, avec un appétit renouvelé. Et le triomphe de *La Passagère* de Weinberg, notre première française cette saison, a marqué un tournant dans l’histoire du Capitole : il était difficile d’aller plus loin dans la découverte, l’exigence, l’intensité. Cet enthousiasme a illustré, de manière éclatante, que la plus grande ambition, lorsqu’elle est portée avec un profond respect du public, suscite la plus forte adhésion. Nous sommes tous sur la même longueur d’onde sur ce que c’est que l’opéra, sur sa puissance à nous emporter et nous élever. Je suis fier que le Capitole réalise ce travail d’une grande profondeur, sans rien d’anecdotique, sans aucun buzz. Ici seuls la passion de la musique et du théâtre, et l’amour du public, nous guident. Sa confiance, sa curiosité, sa sensibilité nous engagent et nous obligent. Chaque saison est une promesse renouvelée : aller plus loin ensemble. ■

Propos recueillis par Dorian Astor



© Annetasia Zurnum



© Peterbut



© Alginia Bakas



© Gregor Holtenberg

▲ De haut en bas :
Des débuts attendus au Capitole pour des cantatrices d'exception :
Ruzan Mantashyan, *Juliette Mey*,
Asmik Grigorian et *Nadine Sierra*.

DANSER, EXCELLER, RAYONNER

Le Ballet national du Capitole porte un héritage chorégraphique d'exception et démontre une inépuisable vitalité. Perpétuer cette tradition, la faire dialoguer avec la création contemporaine, ancrer la danse dans son

territoire et au-delà, s'ouvrir à tous : Beate Vollack, la directrice de la danse, trace pour la saison 2026-2027 un chemin où l'exigence artistique rejoint la volonté de rayonner toujours davantage.



▲ Don Juan, chorégraphie Edward Clug, Alexandre De Oliveira Ferreira dans le rôle-titre, Ballet de l'Opéra national du Capitole, 2024. © David Herrero



© Jean-Pierre Montagné

ENTRETIEN AVEC

Beate Vollack

La saison de ballet 2026-2027 s'ouvre avec une soirée intitulée *Maitres américains*, réunissant George Balanchine et Peter Martins. Pourquoi ce choix ?

Toulouse a longtemps été la grande ville européenne du répertoire balanchinien, grâce à Nanette Glushak, danseuse et disciple de Balanchine, qui avait introduit ce répertoire en prenant la direction de la compagnie. J'essaie de raviver cette tradition. Au programme : *Les Quatre Tempéraments* – parce que notre compagnie en a, du tempérament, et plus que quatre ! (*rires*) – puis *Fearful Symmetries* de Peter Martins, sur une musique de John Adams, lancée comme un train à pleine vitesse. Martins fut lui-même danseur chez Balanchine avant de diriger le New York City Ballet. On reconnaît la signature de Balanchine dans son écriture, même si Martins mobilise davantage l'ensemble de la compagnie. Cela confèrera à la soirée une belle unité néoclassique.

Pour les fêtes de fin d'année, vous confiez à Benjamin Pech la création d'un ballet sur *Les Trois Mousquetaires*. En quoi cette histoire se prête-t-elle au ballet ?

C'est une histoire magnifique et célèbre ! J'ai moi-même dansé Milady dans une production de Flemming Flindt à Berlin : une expérience inoubliable. Et puis, D'Artagnan est gascon, c'est aussi un hommage à la région. Il y aura des combats, de l'escrime, de la couleur, de magnifiques costumes de David Belugou ! Benjamin Pech, ancien danseur étoile de

l'Opéra de Paris, est un chorégraphe d'une grande finesse, qui à la fois respecte et modernise la grande tradition classique. Il a choisi des musiques très évocatrices de Saint-Saëns : elles seront jouées par l'Orchestre du Capitole, inégalable dans ce répertoire, sous la direction de Fayçal Karoui. Ce sera mémorable !

Vous créez pour la première fois un ballet spécialement destiné au jeune public, *Le Petit Chaperon rouge*. C'est un nouveau territoire pour le Ballet du Capitole ?

Tout à fait. Le spectacle sera donné sur une composition originale du très talentueux compositeur français Benoît Menut pour orchestre de chambre, avec plusieurs distributions. Tous les enfants connaissent ce conte, et c'est un avantage formidable : ils seront immédiatement impliqués. Le corps est notre langage commun, il se comprend universellement. Mais la chorégraphie pour le jeune public exige une approche particulière : une plus grande lisibilité des costumes, des couleurs, des partis pris scéniques. Un loup doit être immédiatement reconnaissable ! On ne saurait se permettre trop d'abstraction. Le chorégraphe Andreas Heise, avec qui je travaille depuis mes débuts à Graz, est un spécialiste de ce répertoire.

La saison se conclut avec *Amours fugitives*, qui réunit Hans van Manen et Edward Clug au Théâtre de la Cité...

J'éprouve une immense admiration pour Hans van Manen. *Cinq Tangos* figurait déjà au répertoire de la compagnie, et le contrat pour ces reprises est le dernier que le chorégraphe ait signé avant de disparaître, le 17 décembre dernier. Nous pourrions ainsi lui rendre hommage. À *Cinq Tangos* s'ajoute *Two Gold Variations*, une entrée au répertoire, sur la musique de Jacob ter Veldhuis. Van Manen ne racontait jamais d'histoires : il donnait à voir la beauté de la danse, du corps, du mouvement. Clair, rigoureux et beau. Il aimait à dire : « Si vous avez besoin d'explications, c'est que le chorégraphe a échoué. » Dans la même soirée, nous reprendrons le *Don Juan* d'Edward Clug, créé avec grand succès en octobre 2024 au Capitole avec Jordi Savall, cette fois sur son enregistrement. Deux langages différents, tous deux traversés par le caractère fugitif de l'amour, mais d'une clarté et d'une élégance remarquables.

Quelles sont finalement vos ambitions pour le Ballet du Capitole ?

Exceller, mais aussi rayonner ! En 2025, notre Ballet a été élu « Meilleure Compagnie chorégraphique de la saison » par le Syndicat national de la Critique de Théâtre, Musique et Danse. Cette distinction nous honore, nous oblige, et nous confirme dans la volonté de poursuivre une politique ambitieuse de rayonnement. Par exemple, *Le Petit Chaperon rouge*, qui sera inauguré au Théâtre du Capitole, a pour vocation d'être donné en contexte scolaire et joué dans le plus de lieux possible, dans la région et au-delà. Nous allons vers tous les publics, dans le même esprit que ce que nous faisons déjà avec le spectacle *Étoiles de la danse*, donné de nombreuses fois. Ouverture vers des publics toujours plus larges, mais également ouverture sur le monde, avec des tournées aussi bien en France qu'à l'étranger. Notre *Don Juan* a rencontré un vif succès à l'Opéra-Comique, au Liceu de Barcelone, à Ludwigsburg, il sera bientôt à Pampelune, San Sebastian et Santander ! *Coppélia* a triomphé à Séville, et repartira la saison prochaine à travers la France, en Espagne et en Italie ! Le Capitole est notre maison, mais la scène du monde est notre horizon. C'est ce qui rend cette compagnie si vivante, si unique ! ■

Propos recueillis par Dorian Astor



▲ Les Trois Mousquetaires, chorégraphie Benjamin Pech. De bas en haut : Philippe Solano, Kleber Rebello, Jérémy Leydier et Mathéo Bourreau. Ballet de l'Opéra national du Capitole, 2026. © David Herrero



◀ Les Quatre Tempéraments, chorégraphie George Balanchine par le Ballet du Capitole : de gauche à droite, Emilie Reijnen, Georgina Giovannoni, Marie Varlet et Nina Queiroz, 2025. © David Herrero



LA REVANCHE FAITE MUSIQUE

LA SYMPHONIE N° 10 DE CHOSTAKOVITCH

Avec pas moins de quinze symphonies à son catalogue, Chostakovitch fait partie des compositeurs du genre les plus prolifiques du XX^e siècle. Sa production, qui s’étend sur près de cinquante ans, reste très cohérente, tout en portant les marques profondes de son époque. Grand admirateur de Chostakovitch, Tarmo Peltokoski a déjà pris les rênes de l’Orchestre national du Capitole dans plusieurs de ses symphonies. Avec la Symphonie n°10, il dirige l’une de ses plus populaires, composée peu après la disparition de Staline.

▲ Chostakovitch lors de la Bachfeier de Leipzig, 28 juillet 1950. Photo : Roger & Renate Rössing / Deutsche Fotothek

DES DÉBUTS FULGURANTS

En 1926, Chostakovitch rend sa copie d’étudiant en composition au Conservatoire de Saint-Petersbourg avec une *Symphonie n° 1* qui connaît une première triomphale à Leningrad, avant d’être jouée à Berlin puis Philadelphie. Les éloges pleuvent sur le jeune compositeur, qui obtient même les félicitations d’Alban Berg. Après ces débuts remarquables, il peaufine et cultive le style énergique et volontiers grinçant qui le rend reconnaissable entre tous.



▲ Chostakovitch en pompier volontaire sur le toit du Conservatoire de Leningrad, 1941. D.R.

UN JEU QUI POURRAIT TRÈS MAL FINIR

Mais en 1936, il reçoit un soufflet particulièrement violent. Son opéra *Lady Macbeth de Mzensk* n’a pas l’heur de plaire à Staline, qui quitte la salle pendant le spectacle. Le châtimeur ne tarde pas, et il a lieu publiquement, sous la forme d’un article de la Pravda. Au milieu de commentaires détaillés sur la musique et son « chaos » se glisse une menace on ne peut plus claire : « C’est un jeu qui pourrait très mal finir ». En ces temps troublés, les critiques peuvent en effet s’avérer assassines au sens propre. L’auteur d’une œuvre déplaisant au dictateur peut mettre en danger non seulement sa personne, mais aussi ses proches. Chostakovitch fait amende

honorale avec sa *Symphonie n° 5* sous-titrée « réponse d’un artiste soviétique à une juste critique ». L’épée de Damoclès s’écarte un temps : revenu en grâce, il reçoit même le prix Staline pour son *Quintette pour piano et cordes*.

RENTRE DANS LE RANG

Cependant, le soulagement n’est que de courte durée, et les horreurs du siècle et du régime en place n’ont pas fini de meurtrir Chostakovitch. Il vit notamment le terrible siège de Leningrad, et signe la *Symphonie n° 7* qui en porte l’empreinte et en a gardé le nom. Elle est la première de ses « symphonies de guerre ». Vient la *Huitième*, jugée « défaitiste » et « pessimiste », puis la *Neuvième*, « formaliste ». Avec la remise

au pas, et la doctrine Jdanov, Chostakovitch rentre dans le rang. Il compose des œuvres dont le titre suffit parfois à montrer l’intention de propagande (*Le Chant de la patrie*, *Le soleil luit sur notre patrie*), et se consacre aussi à la musique de film. Quant aux pièces plus conformes à ses propres aspirations artistiques, il les destine prudemment à son tiroir.

QUATRE MINUTES DE SARCASME

Un événement historique amorce son retour à la symphonie : la mort de Staline, le 5 mars 1953 (le même jour que Prokofiev, qui fut lui aussi une de ses cibles). La *Dixième* est créée en décembre de la même année. Elle connaît depuis une grande popularité, en particulier grâce à son *Allegro* particulièrement frappant. Étonnamment court par rapport aux autres mouvements symphoniques de Chostakovitch, il concentre en quatre minutes tout le sarcasme et l’acidité dont le compositeur s’est fait le maître. Les gifles des accords martelés par les cordes amènent un tourbillon effréné dans lequel se précipite tout l’orchestre, les bois pleins d’aigreur, les cuivres agressifs et la caisse claire rappelant les marches militaires. Chostakovitch n’a pas dissimulé son intention de dresser le portrait de Staline dans cette page terrifiante.

QUATRE NOTES POUR UNE REVANCHE

Dans les deux mouvements qui suivent, c’est cette fois-ci lui-même que Chostakovitch désigne dans sa musique. De la même façon que Jean-Sébastien Bach marquait ses œuvres de ses initiales en musique, il appose ici son sceau avec un motif de quatre notes, ré – mi bémol – do – si (soit DSCH dans la notation allemande), pour Dmitri SChostakovitch. En s’incarnant ainsi symboliquement après avoir représenté le tyran honni, le compositeur prend



▲ Chostakovitch dans le public de la Bachfeier de Leipzig, le 28 juillet 1950, aux côtés de Walter Ulbricht, futur dirigeant de la RDA, et de son épouse Lotte. Trois ans avant la mort de Staline, le compositeur est encore contraint de participer aux événements culturels officiels du bloc soviétique. Photo : Roger & Renate Rössing / Deutsche Fotothek. © Deutsche Fotothek

Orchestre national du Capitole

LA MUSIQUE AVANT TOUT

PORTAIT DE

Alexandra Dovgan

Née dans une famille de musiciens, Alexandra Dovgan commence l'apprentissage du piano à l'âge de 4 ans et demi. Dès 5 ans, elle accomplit un exploit en rejoignant l'Ecole de musique centrale académique du Conservatoire d'État de Moscou, connue pour la sévérité de ses conditions d'admission. Des vidéos la montrent encore enfant, jouant en concert ou en compétition des œuvres de Chopin ou de Mendelssohn avec une concentration intense. Cette qualité est toujours mise en avant aujourd'hui : Alexandra Dovgan cherche avant tout l'expression musicale, pas les démonstrations de virtuosité. En 2019, à 12 ans, elle fait ses débuts parisiens avec un récital au Théâtre des Champs-Élysées. Cette année-là, Grigory Sokolov, monument du piano qui fait partie de ses mentors, lui consacre ces lignes admiratives : « Alexandra Dovgan ne peut guère être qualifiée d'enfant prodige, car bien que ce soit un prodige, il ne s'agit pas d'un jeu d'enfant. On entend l'interprétation d'un individu adulte et d'une Personne [...] il y a des choses qui ne peuvent ni s'enseigner, ni s'apprendre. » Aujourd'hui lauréate de cinq prix internationaux, elle a reçu en 2024 le prix Serdang des mains d'un autre immense pianiste, Rudolf Buchbinder. Malgré cette carrière déjà remarquable, elle poursuit actuellement ses études musicales à Malaga. Alexandra Dovgan joue pour la première fois avec l'Orchestre du Capitole, mais elle a déjà eu l'occasion de donner un récital à Toulouse en septembre 2025, dans le cadre du festival Piano Jacobins. La saison 25-26 marque pour elle l'ouverture d'autres collaborations auprès d'ensembles tels que l'Orchestre national de France, et ses premiers récitals au Carnegie Hall et au Concertgebouw d'Amsterdam.

M.S.

▲ Alexandra Dovgan © Vladimir Volkov

LES GRANDS CONCERTS SYMPHONIQUES

Tarmo Peltokoski Direction
Alexandra Dovgan Piano
Orchestre national du Capitole

JEUDI 2 AVRIL, 20H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 2h15
Tarifs de 8 à 68 €

SERGUEÏ RACHMANINOV (1873-1943)
Rhapsodie sur un thème de Paganini
DMITRI CHOSTAKOVITCH (1906-1975)
Symphonie n° 10

Le monogramme DSCH, signature musicale de Chostakovitch, correspondant aux quatre notes ré – mi bémol – do – si en notation allemande.

▲ Chostakovitch à l'âge de 8 ans, en 1914. Wikimedia Commons.

▲ Chostakovitch à sa table de travail à Leningrad, vers 1940. Wikimedia Commons / Archives mos.ru

sa revanche sur lui : après des années d’oppression et de terreur, il s’affirme comme celui qui est resté. Autre façon de découvrir la *Symphonie n° 10*, Chostakovitch a enregistré une version de cette œuvre pour piano à quatre mains, partageant le clavier avec son ami le compositeur Weinberg. Un nom encore peu connu du grand public, mais qui parlera aux Toulousains puisque l’Orchestre du Capitole a fait sensation cette saison en donnant la première française de son opéra *La Passagère*. ■

Mathilde Serraille

LES SYMPHONIES DE SCHUMANN : LA PAROLE AU POÈTE

« *Le poète parle* », annonce *Schumann dans l’une de ses Scènes d’enfants pour piano. Avec Frank Beermann et l’Orchestre national du Capitole, ce génie romantique va justement pouvoir exprimer toute la profondeur et l’ampleur de son inspiration. En dirigeant l’intégralité de ses symphonies en deux concerts, le chef allemand, grand connaisseur de l’œuvre de Schumann, offre une expérience quasi-inédite, en plus d’une chance exceptionnelle de se plonger dans une œuvre visionnaire et pleine de caractères.*

ENTRETIEN AVEC

Frank Beermann

Comment avez-vous eu l’idée de donner les quatre symphonies de Robert Schumann en deux soirées ?

Alors que les symphonies de Schumann sont très souvent jouées en Allemagne, les programmer hors des frontières germaniques prend toujours un peu l’allure d’un défi. Il n’est pas aussi réputé pour ses œuvres symphoniques que pour son répertoire pour piano, ses Lieder et ses



▲ Robert Schumann en 1850, daguerréotype de Johann Anton Völlner, Hambourg.



▲ Frank Beermann © Nikolai Schukoff

pièces de musique de chambre. J’ai dirigé ces symphonies à de nombreuses reprises, et les ai même enregistrées. Quant à les donner intégralement en deux soirées, cela me trottait dans la tête depuis très longtemps, et j’ai d’ailleurs déjà tenté l’expérience à Bruxelles. Elle s’avère vraiment intéressante, surtout pour un public qui ne les connaît pas forcément très bien. En les entendant toutes les quatre sur un laps de temps si court, on comprend beaucoup mieux Schumann, son génie artistique, et même l’être humain qu’il était.

Avez-vous délibérément fait le choix de les jouer dans leur ordre de composition ?

Effectivement, nous allons les jouer dans l’ordre 1-4-2-3. Or, celle qui porte le numéro 4 a en réalité été composée en deuxième. Vinrent ensuite celle que nous connaissons aujourd’hui comme la n° 2, et enfin la n° 3 dite « *Rhénane* ». Suivre la chronologie de

la composition au cours de ces deux soirées apporte réellement du sens en raison du lien de ces œuvres avec la vie de Schumann.

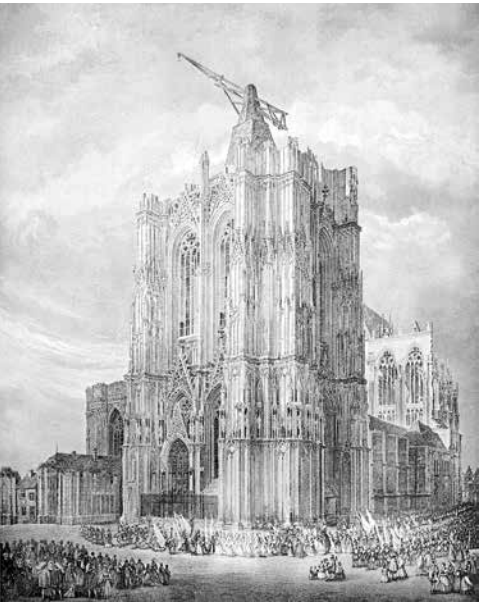
Qu’est-ce qui a amené Schumann à composer sa première symphonie vers 30 ans, autrement dit relativement tard dans sa carrière ?

Nous pouvons trouver plusieurs explications à cela. De tous les compositeurs, Schumann est certainement celui dont on connaît le mieux la vie personnelle. Nous savons les méandres de son histoire d’amour avec Clara, ses troubles de santé mentale… Sa correspondance nous donne quelques clefs pour mieux comprendre le contexte de cette composition tardive. Manifestement, pendant des années, sa relation avec Clara et les moyens de parvenir à l’épouser l’ont trop préoccupé pour qu’il puisse se consacrer à sa première symphonie. Son esprit n’était pas assez libre pour aborder une aussi grande forme. D’autre part, le génie de Beethoven

pesait de tout son poids sur Schumann, comme sur bien d’autres compositeurs d’ailleurs, Brahms et Schubert par exemple. Il leur a fallu beaucoup de courage, d’efforts et de temps pour trouver des idées qui leur semblaient valoir la peine après les innovations de Beethoven. Enfin, Schumann suivait instinctivement ses sentiments et ses envies. Il ne cherchait pas à suivre de plan de carrière en tant que compositeur.

Les talents d’orchestrateur de Schumann sont parfois critiqués. Qu’en pensez-vous ?

À mon avis, il s’agit d’incompréhensions. Schumann expérimentait, et se détachait de la tradition de son temps. Par exemple, il aimait beaucoup combiner les instruments. Là où Brahms choisirait de faire jouer un instrument à vent en solo, Schumann le fera plutôt doubler par un groupe de cordes, voire toutes les cordes. C’est ce que certains jugent « trop », mais d’un autre côté, c’est ce qui apporte une touche unique et crée un son complètement différent. Schumann était un vrai révolutionnaire. Il bousculait les règles établies, toujours avec génie. Pour les chefs et les orchestres, son écriture pose de véritables questions sur l’équilibre, et sur la façon de le jouer. Au Gewandhaus de Leipzig, à l’époque où Schumann faisait jouer ses symphonies, il existait des règles précises sur le jeu en orchestre. Par exemple, le vibrato était proscrit, sauf dans le cas d’un solo. Autrement dit, quand Schumann associait un instrument à vent à des cordes, il le privait de solo, donc de vibrato. L’écriture est vraiment intelligente vue sous cet angle-là également.



▲ La cathédrale de Cologne en construction en 1824, gravure, in Max Hasak, Der Dom der heiligen Petrus zu Köln am Rhein, ill. n° 17, Hermann Walther Verlagsbuchhandlung, Berlin 1911. Domaine public / Wikimedia Commons



▲ Clara Schumann en 1857, photographiée par Franz Hanfstäengl.

Dans cette optique d’équilibre, avez-vous choisi de jouer avec un effectif de cordes important, ou plutôt restreint ?

Là-dessus, je crois avoir à peu près tout essayé : instruments d’époque, instruments modernes ; petit effectif, grand effectif. Et j’en ai tiré la conclusion que ces symphonies sonnent mieux avec des pupitres de cordes plutôt étoffés. C’est d’autant plus vrai quand il s’agit d’un orchestre moderne, car les vents et les cuivres y sont plus puissants.

Deux de ses symphonies ne portent pas qu’un numéro, mais aussi des surnoms : la première, « *Le Printemps* », et la troisième, la « *Rhénane* ». Que signifient-ils ?

S’agissant du *Printemps*, ne cherchez ni abeilles ni fleurs dans cette symphonie ! Schumann ne souhaitait pas décrire de saison, mais évoquer la *sensation* du printemps. Il l’a signifié dans ses lettres : lors de la composition, sa vie était vraiment dans un élan très positif, avec beaucoup de bonheur et d’amour. Pour la *Rhénane*, Schumann évoque seulement sa visite de la cathédrale de Cologne, alors qu’elle était encore en construction. Son architecture gigantesque l’avait beaucoup impressionné, et je pense que le rythme lent et l’aspect monumental du quatrième mouvement expriment cela. Mais Schumann tenait à offrir avant tout une musique abstraite.

Quels horizons les symphonies de Schumann ont-elles ouverts dans l’histoire de la musique ?

Il a influencé bien des compositeurs. Mahler, par exemple, qui a même réorchestré quelques-unes de ses symphonies. Vous penserez spontanément qu’il a voulu

les rendre plus imposantes, et non, en réalité, il en a écrémé l’orchestration, pour atteindre plus de transparence. Comme Schumann, Mahler renâclait à suivre la tradition, et n’écrivait jamais une note de trop. Des compositeurs contemporains, comme Boulez, n’ont pas caché non plus leur admiration pour Schumann. Briser les conventions est incroyablement important pour se trouver en tant qu’orchestrateur et compositeur.

Faisons un clin d’œil à *Parsifal*, première œuvre que vous ayez dirigée avec le Capitole : Schumann y aurait-il inspiré l’écriture pour les cuivres de Wagner ?

Ah, si vous citez Wagner parmi les musiciens influencés par Schumann, vous répondez à ceux qui critiquent ses facultés d’orchestrateur ! Bien sûr, Wagner appréciait le travail de Schumann. Mais en fait, Wagner piochait un peu chez tout le monde, même chez Meyerbeer et dans l’opéra italien. En tout cas, depuis cette première invitation, chaque opportunité de diriger l’Orchestre du Capitole est une vraie joie. Je suis ravi d’avoir ce prochain rendez-vous toulousain inscrit à mon agenda ! ■

Propos recueillis par Mathilde Serraille

LES GRANDS
CONCERTS
SYMPHONIQUES

L’INTÉGRALE DES SYMPHONIES DE SCHUMANN

Frank Beermann *Direction*
Orchestre national du Capitole

VENDREDI 10 AVRIL, 20H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 1h30
Tarifs de 8 à 68€

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)
Symphonie n° 1
Symphonie n° 4

SAMEDI 11 AVRIL, 20H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 1h30
Tarifs de 8 à 68€

ROBERT SCHUMANN
Symphonie n° 2
Symphonie n° 3

Conférence
En partenariat avec l’Université du Temps Libre
Lundi 30 mars à 10h
par **Julien Garde**, Maître de conférences en Musicologie à l’Université Toulouse Jean Jaurès.
56 rue du Taur – 31000 Toulouse
Tarif : 17 €

Otello

QUAND VERDI SE RÉINVENTE

Il aura fallu le flair d'un éditeur, le génie d'un librettiste et huit ans de doutes pour que Verdi compose l'un des plus grands opéras jamais écrits. Drame de la jalousie porté par une orchestration d'une richesse inouïe, Otello bouleverse par la vérité de ses personnages et l'intensité de sa dramaturgie musicale. Un quart de siècle après sa création sur cette scène, la production de Nicolas Joel fait son retour avec une distribution de premier plan : l'ardent ténor américain Michael Fabiano dans le rôle-titre, le formidable baryton géorgien Nikoloz Lagvilava en Iago, la lumineuse soprano guatémaltèque Adriana González en Desdemona, sous la baguette du chef italien Carlo Montanaro, grand spécialiste du répertoire verdien.

► Giuseppe Verdi, portrait par Giovanni Boldini, 1886. Galerie nationale d'art moderne et contemporain, Rome. Domaine public / Wikimedia Commons.

◀ Vladimir Galouzine dans le rôle-titre d'Otello, mise en scène Nicolas Joel, Théâtre du Capitole, 2001. © Patrice Nin

Opéra

UN TRIOMPHE LONGUEMENT MÛRI



Après quarante ans de carrière, finir *imitateur* ». C'est à l'occasion d'un dîner que la première graine d'*Otello* est semée par Ricordi, qui évoque la pièce de Shakespeare à dessein : il voit Verdi le regarder avec « un air suspicieux, mais intéressé ». Verdi était déjà fasciné par le théâtre de Shakespeare : il avait composé un *Macbeth* en 1847, et l'on sait par ailleurs que les personnages de Iago ou Desdemona représentaient alors pour lui un idéal de vérité dramatique.

UNE LONGUE MATURATION

Sur ordre de Ricordi, Boito se met au travail dès l'automne 1879. Il leur faudra huit ans d'abnégation auprès d'un Verdi inconstant pour voir *Otello* devenir réalité. Pendant ces huit ans, Verdi et Boito s'écrivent et se rencontrent. Parfois, l'ouvrage est délaissé. À d'autres moments, l'on voit dans leur correspondance les deux hommes chercher avec acharnement à relever les nombreux défis que pose la pièce de Shakespeare et son adaptation : chaque scène est auscultée, questionnée, certains détails de mise en scène sont anticipés, Verdi demande des vers supplémentaires, Boito témoigne à Verdi de sa confiance en la capacité du Maître à approfondir certaines émotions en quelques mesures... Bien que mouvementée, l'alliance de ces deux esprits brillants porte ses fruits. La Première, le 5 février 1887, est un véritable triomphe.

LE RENOUVEAU DE L'OPÉRA ITALIEN

Si toute la critique crie au chef-d'œuvre, c'est parce qu'elle saisit immédiatement que Verdi, accompagné de Boito, a réussi à se renouveler sans se renier. Dans *Otello*, Verdi prend de larges libertés avec certaines conventions de l'opéra italien, composant un flux musical presque ininterrompu au service du théâtre. L'orchestration est infiniment plus complexe que dans ses ouvrages précédents, d'une richesse et d'une audace qui continuent de fasciner les musicologues, tout en touchant au cœur immédiatement. Enfin, les apports de Boito au drame sont indéniables et ont porté Verdi : les personnages prennent de nouveaux contours par rapport à Shakespeare, les enjeux du passage du drame parlé au drame chanté ayant obsédé les deux artistes. Parmi les personnages, Iago devient un absolu parangon du mal, allant jusqu'à prononcer un Credo impie, invention de Boito, où il proclame sa foi en un Dieu cruel. En contraste, Desdemona gagne en angélisme jusqu'à se voir attribuer un sublime Ave Maria : elle est une lumière d'espoir au milieu de la jalousie et des rancœurs. Mis à nu par Verdi et Boito, ce monde de violence et de passion ne cesse de nous bouleverser, près d'un siècle et demi après sa création. ■

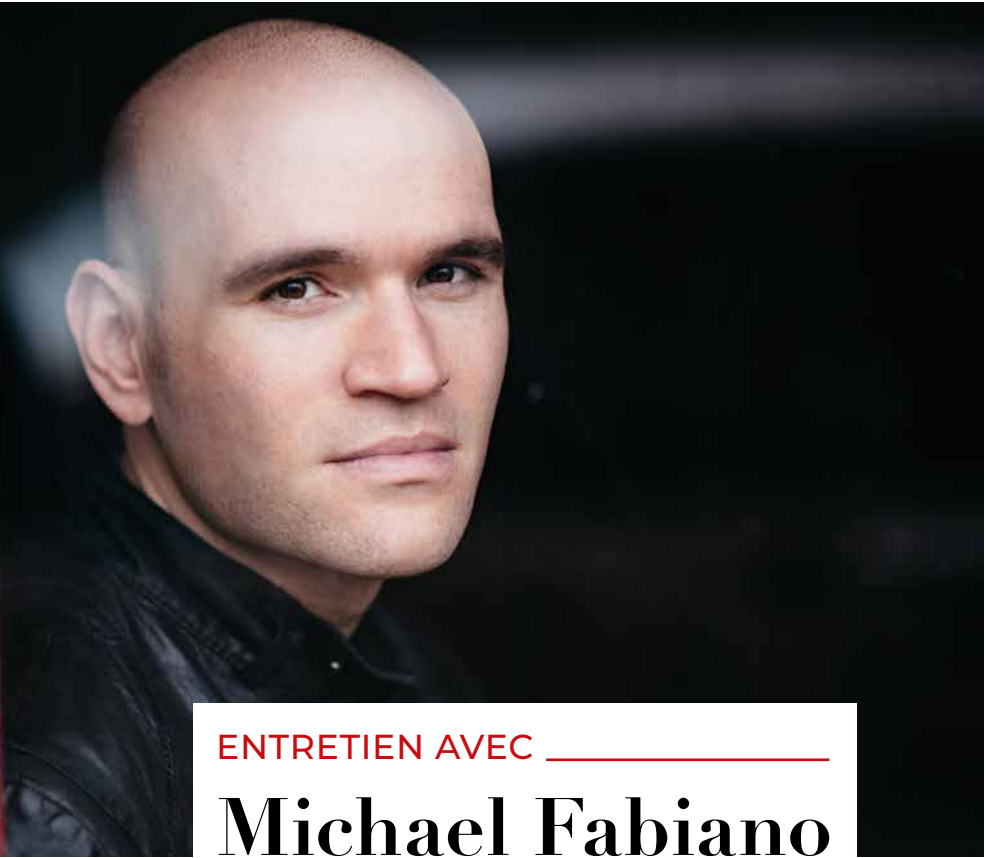
Jules Bigey

Adjoint à la direction artistique de l'Opéra national du Capitole

SE RECONNAÎTRE
EN OTELLO

Michael Fabiano est l'un des ténors les plus en vue de notre temps. Invité à Toulouse pour la première fois pour sauver un spectacle de Carmen en Don José en janvier 2022, il a depuis donné un magnifique récital au Capitole consacré à Liszt, Gounod et Duparc. En 2026, le ténor revient au Capitole dans Otello, pour continuer d'étrenner le rôle-titre, dans lequel il débute à l'Opéra de Las Palmas juste avant d'arriver à Toulouse. Il sera indéniablement un des grands Otello de sa génération, et le Met à New York comme le Teatro Colon à Buenos Aires l'attendent déjà pour le même rôle plus tard cette année. Quelques semaines avant le début des répétitions à Las Palmas, Michael Fabiano se confie à Vivace.

ENTRETIEN AVEC
Michael Fabiano



▲ Michael Fabiano © Jiyang Chen

Comment vous sentez-vous à l'idée de bientôt faire vos débuts dans le rôle d'Otello ?

Je me sens prêt. Le rôle est prêt pour entrer en répétitions scéniques depuis six mois maintenant. À vrai dire, je l'ai mis dans ma voix ces trois dernières années. Cette année 2026 devrait m'offrir quatre productions d'*Otello*, dans des salles de plus en plus grandes, et je me sens chanceux de pouvoir m'approprier le rôle de la sorte. Je connais bien le chef d'orchestre Carlo Montanaro – il dirige aussi la production à Las Palmas, et je lui ai expliqué qu'au fil des spectacles, je voulais pouvoir comprendre où étaient mes points de rupture, où je pouvais aller le plus loin possible émotionnellement avant que l'on n'entende vocalement que j'avais dépassé une limite. Les représentations à Las Palmas puis à Toulouse seront des fondations majeures pour moi.

Vous le préparez depuis trois ans, mais j'imagine qu'Otello est dans un coin de votre tête depuis plus longtemps encore, n'est-ce pas ?

Mon histoire avec Otello n'a pas commencé avec la partition de Verdi mais en découvrant bien plus jeune la pièce de Shakespeare. J'ai toujours ressenti une plus grande connexion à *Otello* qu'au *Roi Lear* ou à *Hamlet* par exemple. Otello est celui des personnages shakespeareiens dont je comprends le mieux les failles, et je me reconnais en lui plus que dans les autres. C'est un meneur d'hommes, il est encore jeune, à peu près mon âge d'ailleurs – aux environs de 40 ans, c'est un homme profondément passionné, il n'a d'yeux que pour une personne au monde, et

il a beaucoup de principes. Ce qui le perd, c'est son insécurité – liée à sa couleur de peau bien entendu. Une insécurité liée à *qui il est*, et je me reconnais dans son sentiment d'être différent des autres. Bien sûr, je ne parle pas de ma couleur de peau : ma propre différence est ailleurs, mais elle a compté, même si elle n'a pas exactement les mêmes impacts. Je reconnais la solitude qui le touche comme leader : je l'éprouve parfois à la tête de l'entreprise et de la fondation que j'ai fondées. En somme, je vois plusieurs parallèles entre ma vie et celle d'Otello – fort heureusement en me préservant de sa chute et de son crime !

Ce rôle composé par Verdi est connu comme un himalaya du répertoire pour ténor, qu'est-ce qui fait que vous vous sentez désormais prêt à le chanter ?

J'ai toujours su que je le chanterais un jour. Il y a des rôles pour lesquels existe une connexion émotionnelle particulière et qui dépasse l'entendement, et donc la question de la voix. J'ai du mal à l'expliquer rationnellement : en un sens, parce que je suis lié à ce personnage, je suis prêt à le chanter. De la même façon, certains rôles que je n'ai pas compris intimement ont été très difficiles à chanter pour moi, de façon très contre-intuitive par rapport à ce que ma voix aurait laissé présumer. Je savais qu'Otello arriverait. J'ai chanté Cassio plus jeune, en cherchant spécifiquement à étudier un Otello en scène. J'ai beaucoup appris en regardant Johan Botha et Aleksandrs Antonenko traverser le rôle. Et pourquoi maintenant... on me l'avait proposé plusieurs fois précédemment, mais souvent les délais étaient trop courts. C'est en parlant du rôle avec Christophe Ghristi en 2022 que la perspective de le faire en 2026, quatre ans

plus tard, est apparue comme presque naturelle ! Une fois cela acté, trois autres théâtres de renom m'ont également invité... 2026 était donc destiné à être mon année Otello ! ■

Propos recueillis par Jules Bigey



▲ Vladimir Galouzine et Cristina Gallardo-Domas dans Otello, mise en scène Nicolas Joel, Théâtre du Capitole, 2001. © Patrice Nin



▲ Otello, mise en scène Nicolas Joel, Théâtre du Capitole, 2001. © Patrice Nin

DESDEMONA, DOUCE MAIS INTRÉPIDE

Née au Guatemala et ancienne membre de l'Atelier lyrique de l'Opéra national de Paris, Adriana González mène depuis 2017 une carrière sur toutes les plus grandes scènes européennes. La saison 25-26 est celle de débuts dans un rôle qu'elle attendait particulièrement : Desdemona, dans Otello. Après ses débuts dans le rôle à Strasbourg à l'automne dernier, c'est à Toulouse au printemps qu'elle reprend ce grand rôle verdien. Ce seront ses débuts au Capitole, avant d'autres projets à n'en pas douter. Notre rencontre avec elle est l'occasion de mieux faire connaissance avec cette artiste généreuse, riante et déterminée.

ENTRETIEN AVEC

Adriana González

Vous êtes une habituée de Micaëla dans Carmen, Liù dans Turandot ou La Comtesse dans Les Noces de Figaro... Desdemona vient de s'ajouter à votre répertoire, quelle place voyez-vous pour ce rôle à l'avenir ?

Les rôles que vous mentionnez ont en effet porté ma carrière depuis que j'ai commencé en 2017, et je crois que Desdemona va prendre le relais et devenir un nouveau cheval de bataille. C'est une autre envergure, un autre type de vocalité, plus dramatique, mais je me sens vraiment bien avec le placement et l'écriture du rôle. Le seul problème est que les théâtres programment beaucoup moins *Otello* que *Carmen* ! (rires) L'autre rôle que je souhaite aborder est Elisabeth de *Don Carlo*, Verdi l'a aussi incroyablement écrit, l'orchestration est parfaite. Desdemona et Elisabeth se rejoignent dans leur sens du legato, leurs pianissimi, leurs aigus très expressifs, tout ce qui permet une grande intimité avec le public. Ces partitions sont des gants parfaits, je ne leur trouve pas de défaut : Verdi comprenait vraiment génialement l'écriture pour une soprano.

J'imagine que chanter Desdemona offre tout de même quelques défis à relever...

Bien entendu ! Il faut tenir la distance, et notamment face à Otello ! À mes yeux, le plus difficile est de ne pas se laisser déborder par l'émotion qu'inspire la dramaturgie musicale de Verdi. Dans le duo de l'acte III, rien qu'à l'écouter, on peut être bouleversé, alors imaginez-vous quand on doit le chanter ! Il faut savoir là où l'on peut laisser vivre l'émotion, tout en préparant sa respiration, en contractant ou décontractant son dos d'une certaine façon pour préparer le corps à la production d'un son très précis... Tout

cela en face d'un ténor qui a généralement une voix puissante. Il faut être confiant en son propre instrument, et le mettre au service du personnage que l'on souhaite créer.

Pouvez-vous nous parler de ce personnage ?
Desdemona n'est pas un rôle à la veine dramatique ou héroïque comme Otello. Elle lutte et elle vainc par sa douceur, sa tendresse, non par la violence, qui est l'apanage d'Otello. Il faut veiller à ne pas se laisser influencer ! (rires) Par ailleurs, quand on lit la pièce de Shakespeare, qui diffère assez de l'opéra, on voit Desdemona se marier avec Otello, un Maure, sans même demander l'autorisation à son père. À cette époque, c'est un acte fort, elle a quelque chose d'intrépide ! Mais cette audace est provoquée par l'amour et par sa détermination dans l'amour, ce n'est pas un simple coup de tête.

Vous avez fait vos débuts dans le rôle à Strasbourg il y a quelques mois, que retirez-vous de cette première expérience ?

Je veux rendre hommage au travail que j'ai mené avec la cheffe d'orchestre Speranza Scappucci. Elle a travaillé avec Riccardo Muti au début de sa carrière et elle porte donc avec elle tout un héritage et une tradition qui sont précieux dans le travail. Elle m'a donné des clefs sur les accents à donner à la musique, le rapport au texte, le respect des dynamiques... Par exemple, au quatrième acte, il y a un récitatif parlé qui doit être déclamé, et Speranza m'a expliqué cela avec une telle clarté, et cela fonctionne si bien, que je ne vois plus comment je pourrais le faire autrement ! ■

Propos recueillis par Jules Bigey



◀ Violoniste de formation, découvert par Zubin Mehta, le chef italien Carlo Montanaro s'est imposé sur les grandes scènes lyriques internationales, de La Scala à l'Opéra de Paris, dans le répertoire italien du bel canto au verisme. DR

OTELLO GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

**14, 17, 21 ET 24 AVRIL, 20H
19 ET 26 AVRIL, 15H**
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 3h10 avec 2 entractes
Tarifs de 10 à 128 €

Opéra en quatre actes
Livret d'Arrigo Boito, d'après *Othello* ou *le Maure de Venise* de William Shakespeare
Créé le 5 février 1887 au Teatro alla Scala de Milan

Carlo Montanaro Direction musicale
Nicolas Joel Mise en scène
Émilie Delbée Reprise de la mise en scène
Ezio Frigerio Scénographie
Franca Squarciapino Costumes
Vinicio Cheli Lumières

Michael Fabiano Otello
Adriana González Desdemona
Nikoloz Lagvilava Jago
Julien Dran Cassio
Irina Sherazadishvili Emilia
Andrés Sulbarán Rodrigo
Jean-Fernand Setti Lodovico
Zaza Gagua Montano

Orchestre national du Capitole
Chœur et Maîtrise de l'Opéra national du Capitole

Chanté en italien, surtitré en français
Production de l'Opéra national du Capitole (2001)

Journée d'étude
Jeudi 9 avril, de 9h à 17h
Journée scientifique de conférences et débats, animée par des spécialistes et organisée en collaboration avec l'Institut IRPALL
Entrée libre – Foyer Mady Mesplé

Conférence
Jeudi 9 avril, 18h
Otello : « La jalousie est une hydre obscure »
par **Jules Bigey**
Entrée libre – Foyer Mady Mesplé

Atelier d'écoute
Avril
Initiation à *Otello* de Verdi, en partenariat avec l'Institut IRPALL
Informations et inscriptions auprès des centres culturels concernés : Saint-Cyprien, Alban-Minville et Théâtre des Mazades

AMBASSADEUR MUSICAL DE FRANCE

À Tokyo, Monte-Carlo, Birmingham, et bientôt Berlin, Kazuki Yamada a été amené à s'investir partout dans le monde au gré de ses différents mandats de directeur musical. Quels que soient les continents où il se produit, il se fait l'ambassadeur d'un répertoire qui l'inspire particulièrement : la musique française. Il est donc comme chez lui dans ce programme associant une œuvre récemment créée à Toulouse et des pièces de Lalo et Debussy, auprès de l'Orchestre national du Capitole qu'il a déjà dirigé bien souvent.

▲ Kazuki Yamada © Marco Borggreve

ENTRETIEN AVEC Kazuki Yamada

La pièce d'ouverture de ce concert, *Sa-Ii...* (*Gap of the Time*) de Song Aa Park, a remporté l'édition 2024 du concours « Unanimes ! », ouvert à des compositrices venues du monde entier. Comment l'avez-vous découverte ?

C'est tout simplement l'Orchestre qui m'a suggéré cette œuvre. Au départ, je ne me sentais pas complètement prêt à la diriger, car la musique contemporaine (même si bien sûr, il existe plusieurs musiques contemporaines) n'est pas tellement mon domaine. Mais quand j'ai consulté la partition, celle-ci m'a très vite semblé unique. Comme vous le savez, l'Orchestre du Capitole et moi avons une relation très forte. Je me sens donc suffisamment en confiance avec lui pour me lancer dans cette œuvre nouvelle. J'ai hâte



▲ La compositrice sud-coréenne Song Aa Park. DR

de voir comment nous allons mener notre travail de recherche, et créer ensemble le son approprié, notre son.

Dirigez-vous souvent des œuvres composées par des femmes ?

Il y a encore une vingtaine d'années, le monde de la musique classique restait essentiellement masculin, aussi bien en ce qui concerne les compositeurs que les chefs ou les solistes. L'Orchestre du Capitole tire son épingle du jeu dans la démarche actuelle de mise en lumière des femmes : quand je feuillette sa brochure, je suis impressionné par le nombre de compositrices mais aussi d'artistes conviées à venir diriger ou jouer. Pour ma part, j'ai déjà dirigé des pièces de Lili Boulanger, très connue en France naturellement, ainsi que de l'Anglaise Ethel Smyth, de l'Afro-Américaine Florence Price, et de Fanny Mendelssohn, auteure par exemple d'une très belle *Ouverture*. En fait, chaque fois que j'ai travaillé l'œuvre d'une compositrice, j'ai réellement découvert quelque chose, et me suis toujours demandé pourquoi je n'avais pas joué cette œuvre plus tôt ! Je trouve cette vague très positive. Le public n'avait pas idée, jusqu'ici, de l'existence de toutes ces femmes talentueuses. La seule vraie distinction à poser en musique, comme dans l'art en général, demeure celle-ci : la bonne musique et la mauvaise, et cela dépend aussi de la sensibilité de chacun. À nous de faire découvrir cette musique, le public jugera.

Vous vous dites non spécialiste de la musique contemporaine ; en revanche, vous vous trouvez dans votre élément avec le reste du programme puisqu'il s'agit de musique française.

J'apprécie en effet particulièrement la musique française, qui représente peut-être 90% du répertoire que j'ai travaillé avec l'Orchestre du Capitole. Nous avons pensé au *Concerto pour violoncelle* de Lalo en complément des *Images* de Debussy car les deux pièces partagent certaines saveurs musicales latines. Français, Lalo était né dans une famille aux racines espagnoles, et il a fait figure de précurseur dans le goût pour la musique ibérique en France. Il reste d'ailleurs surtout célèbre pour la *Symphonie espagnole*, composée pour violon et orchestre à l'intention du virtuose Pablo de Sarasate, venu de ce pays. Ce concerto est une œuvre difficile, en particulier la partie de violoncelle. Je vis comme un miracle le fait de jouer cette pièce avec Marie-Elisabeth Hecker, que je considère comme l'une des plus immenses violoncellistes. À ce jour, nous n'avons travaillé ensemble qu'une fois, pour un *Triple Concerto* de Beethoven. Depuis cette expérience, je bouillais d'impatience de la diriger dans un concerto où elle serait la seule soliste. Elle est habitée d'un imaginaire unique, avec un son bien à elle.

Debussy en particulier fait partie de vos compositeurs fétiches. Après *La Damoiselle élue*, *La Mer* et *Jeux*, déjà dirigés à Toulouse, vous avez cette fois-ci choisi ses *Images*.

Dans ce triptyque, Debussy propose à l'auditeur des impressions à partir desquelles créer ses propres images. Quand j'entends la musique de Debussy, et celle d'autres compositeurs français, il m'en vient spontanément des images à l'esprit. Mais c'est « à propos de », plus qu'une réelle description. Il faut rester un peu à distance pour obtenir une vision complète et vraiment apprécier l'ensemble, comme lorsqu'on admire les tableaux de Monet. Si l'on se tient trop près, les nombreuses couleurs ne créent pas un tout. Dans ces *Images*, tout est important, et l'œuvre fourmille de détails, mais si je reste trop concentré sur telle note de trompette, je manque quelque chose. Les trois mouvements, *Gigues*, *Iberia* et *Rondes de printemps*, se démarquent les uns des autres tout en gardant une certaine cohésion grâce à leur rythme. Le numéro le plus difficile, que je trouve aussi le plus beau, est le deuxième, *Iberia*, et en particulier sa partie centrale – car ce mouvement très long peut lui-même se diviser en trois volets. Il faut parvenir à créer l'atmosphère parfaite pour exprimer toute la langueur de la nuit espagnole sans verser dans l'ennui, et faire la transition de cette ambiance nocturne jusqu'au finale, un matin de fête d'où émergent des mouvements de danse. C'est une gageure, même pour les orchestres français. Mais quelle pièce passionnante !

▼ *Claude Monet, Le Fort d'Antibes, 1888.*
Musée des Beaux-Arts de Boston.
Domaine public / Wikimedia Commons



L'Orchestre du Capitole est certainement l'un des ensembles avec qui vous avez noué la relation la plus fidèle ?

Voilà déjà à peu près quinze ans que je viens diriger l'Orchestre chaque saison. C'est donc une de mes collaborations les plus intenses, oui ! Toulouse a vraiment quelque chose d'unique, avec ses nombreuses églises (ce qui lui vaut aussi de compter bien des orgues à son patrimoine), et sa couleur rouge si particulière. J'aime déambuler dans la ville, arpenter ses ruelles. Parmi mes plus grands souvenirs avec l'Orchestre, je citerais le concert que nous avons donné en la basilique Saint-Sernin, en 2024, pour le centenaire de la mort de Fauré. Le chœur que je dirigeais à Tokyo était venu nous rejoindre pour chanter son *Requiem*. D'une



▲ De gauche à droite :
Édouard Lalo vers 1865, photographié par Pierre Petit.

© BnF Gallica
Claude Debussy vers 1905, photographié
par l'Atelier Nadar. © BnF Gallica

part, Fauré est né dans la région. D'autre part, il s'agissait du tout premier concert donné par l'Orchestre du Capitole à Saint-Sernin. C'était vraiment un très grand honneur pour moi de participer à ce concert historique.

Propos recueillis par Mathilde Serraille



► La violoncelliste allemande
Marie-Elisabeth Hecker.
© Harald Hoffmann

LES GRANDS
CONCERTS
SYMPHONIQUES

Kazuki Yamada Direction
Marie-Elisabeth Hecker Violoncelle
Orchestre national du Capitole

SAMEDI 18 AVRIL, 20H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 1h20
Tarifs de 8 à 68€

SONG AA PARK (née en 1983)
Sa-Ii (Gap of the Time)

ÉDOUARD LALO (1823-1892)
Concerto pour violoncelle

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)
Images

Unanims!
Avec les compositrices

Salomé

DÉSIRER À EN PERDRE LA TÊTE

Belle-fille d’Hérode, la sulfureuse Salomé se prend de passion pour un fascinant prisonnier : le prophète Jochanaan (saint Jean-Baptiste). Un trouble désir la conduira à réclamer sa tête. Inspiré d’Oscar Wilde, ce chef-d’œuvre de subversion tisse génialement Éros et Thanatos, orientalisme et modernité. Le baryton Matthias Goerne signe sa première mise en scène. Autour des débuts, dans le rôle-titre, de Marie-Adeline Henry (inoublable Jenûfa), une distribution de prestige placée sous la direction de Frank Beermann, éminent straussien. Après Ariane à Naxos, Elektra et La Femme sans ombre, l’Opéra national du Capitole, soutenu par un Orchestre inégalable dans cette musique, continue d’œuvrer en France à la trop rare présence de Strauss au répertoire.

SALOMÉ, PUISSANCE DE SCANDALE

PARIS, LONDRES, BERLIN

C’est en français qu’Oscar Wilde écrit sa *Salomé* en 1891, à Paris, au cœur du mouvement symboliste. Le choix de la langue n’a rien d’anodin : Wilde, Irlandais parfaitement francophone, considère le français comme un « subtil instrument de musique » et fait relire son texte par des amis comme le poète Pierre Louÿs. Il s’inscrit dans une fascination fin-de-siècle déjà foisonnante pour la figure de la princesse de Judée – l’*Hérodiade* de Mallarmé, l’*Hérodiade* de Flaubert, les toiles hypnotiques de Gustave Moreau – mais opère un renversement décisif : chez lui, Salomé n’est plus l’instrument docile de sa mère Hérodiade, elle agit pour son propre compte, possédée par un désir dévorant pour le prophète Jochanaan (saint Jean le Baptiste). Destinée à Sarah Bernhardt, la pièce est interdite à Londres dès les répétitions par Lord Chamberlain, en vertu d’une loi prohibant la représentation de personnages bibliques sur scène. La création mondiale n’a lieu qu’en février 1896, au Théâtre de l’Œuvre à Paris, tandis que Wilde est incarcéré à Reading. La pièce gagne ensuite l’Allemagne, où Max Reinhardt la monte au Kleines Theater de Berlin en 1902.

PROSE LYRIQUE

C’est là que Richard Strauss la découvre. L’actrice Gertrud Eysoldt, figure majeure du théâtre expressionniste berlinois et interprète fétiche de Reinhardt, y incarne une Salomé d’une intensité qui marque profondément le compositeur. Strauss est alors maître incontesté du poème symphonique mais auteur de deux opéras inégalement reçus – l’échec de *Guntram* (1894), le succès modeste de *Feuersnot* (1901). Lorsque le poète viennois Anton Lindner lui propose un livret en vers, il décline : il préfère suivre les méandres du texte en prose et envisage même un temps de composer sur l’original français. Il sollicite à cette fin les conseils de Romain Rolland, mais c’est finalement la traduction allemande de Hedwig Lachmann qui s’impose. La composition l’occupe de juillet 1903 à août 1905. Strauss conserve la structure en un acte, l’unité de temps et de lieu, mais resserre l’action autour de trois pôles : le désir de Salomé pour Jochanaan, celui d’Hérode pour sa belle-fille, et la résistance farouche du prophète. Il fait du texte de Wilde un *Literaturoper* – un opéra littéraire mis en musique presque tel quel, dans un geste comparable à celui de Debussy pour *Pelléas et Mélisande*. L’orchestre, qui mobilise plus de cent musiciens, déploie une écriture chromatique d’une luxuriance inouïe. Wilde lui-même avait pressenti ce potentiel lyrique : dans *De Profundis*, il comparait les refrains obsédants de sa pièce à ceux d’un morceau de musique.



▲ L’actrice allemande Gertrud Eysoldt dans la *Salomé* d’Oscar Wilde, mise en scène par Max Reinhardt, Berlin, 1902. Photo Hanna Schwarz / éd. Louis Blumenthal, Berlin. DR



▲ La soprano Maria Jeritza en costume de scène et le compositeur Richard Strauss. Strauss la considérait comme « la Primadonna du siècle » : elle créa pour lui les rôles-titres d’Ariane à Naxos et de La Femme sans ombre, et fut l’une des plus célèbres interprètes de *Salomé* à Vienne et au Metropolitan Opera de New York. Photographie non datée. Domaine public.

CELLE PAR QUI LE SCANDALE ARRIVE

La création a lieu le 9 décembre 1905 au Semperoper de Dresde, sous la direction d’Ernst von Schuch. Le scandale est immédiat : pamphlets, censures partielles, manifestations publiques. Gustav Mahler, qui souhaitait créer l’ouvrage à Vienne, en est empêché pour « raisons religieuses et morales » ; l’opéra y restera interdit jusqu’en 1918. En Grande-Bretagne, l’interdiction court jusqu’en 1910. Au Metropolitan Opera de New York, *Salomé* est retirée après une seule représentation en 1907 ; elle n’y reviendra qu’en 1934. Mais le scandale nourrit le triomphe : l’œuvre parcourt le monde, et son impact sur l’avant-garde est décisif. Schoenberg salue un chef-d’œuvre ; Berg voue à la partition une admiration profonde. On a pu se demander si *Wozzeck* et *Lulu* auraient vu le jour sans elle. Romain Rolland, après la création parisienne de 1907, reconnaît en Strauss la plus grande force de l’Europe musicale de son temps.

Aujourd’hui, *Salomé* n’a rien perdu de sa puissance de fascination. L’ouvrage est devenu l’un des piliers du répertoire lyrique, un défi vocal et scénique que les plus grandes sopranos ont voulu relever. Dans *The Rest Is Noise* (2007), le critique du *New Yorker* Alex Ross choisit d’ouvrir son histoire musicale du XX^e siècle par la soirée du 9 décembre 1905 à Dresde : autant dire que, plus d’un siècle après, son onde de choc ne s’est toujours pas dissipée. ■

Dorian Astor
Dramaturge de l’Opéra national du Capitole



▲ Alla Nazimova dans Salomé (1922). Coiffe de perles et plumes d'aigrette dessinée par Natacha Rambova d'après les illustrations d'Aubrey Beardsley pour la pièce d'Oscar Wilde. Considéré comme l'un des premiers films d'art américains, ce film muet autoproduit par Nazimova est aujourd'hui un classique du cinéma d'avant-garde. Photo : Arthur F. Rice. Nazimova Productions. Domaine public.

De Strauss, vous avez déjà dirigé Elektra et La Femme sans ombre au Capitole. Voici maintenant Salomé. Quelle place cette œuvre occupe-t-elle pour vous, et chez Strauss ?
Salomé est un cas unique dans l’histoire de la musique. Il est évident qu’avec ce premier opéra – si l’on néglige ses deux coups d’essai, *Guntram* et *Feuersnot* –, Strauss a créé son œuvre la plus révolutionnaire. Il n’est jamais allé aussi loin : ni sur le plan tonal, ni dans la concision de l’écriture. Après *Salomé*, il n’a fait que « reculer » jusqu’à la fin de sa carrière. Quand on songe que cet ouvrage ouvre en quelque sorte la voie à Schoenberg, Berg et Webern, on pourrait s’attendre à ce que Strauss poursuive dans cette direction et écrive lui-même un *Wozzeck* ou une *Lulu*. Or non : à partir de ce point, il est retourné vers des formes plus classiques. Quand je parle de recul, je ne veux pas dire que ses autres opéras soient moins splendides – mais *Salomé* est le plus extrême. Malgré tout, les influences sont perceptibles : l’usage du leitmotiv est wagnérien, et si l’on y regarde de près, par exemple dans le quintette des Juifs, on retrouve d’anciennes formes qui remontent à Bach.

► Salomé dans la mise en scène de Pet Halmen, Théâtre du Capitole, 2009. © David Herrero.



▲ Frank Beermann. DR

Le chef allemand Frank Beermann s’est imposé comme l’un des grands spécialistes de Wagner et de Strauss. Ancien directeur musical du Théâtre de Chemnitz et de la Robert-Schumann-Philharmonie (Schumann, dont il donnera l’intégrale des symphonies en avril à la Halle aux grains). Familier du Capitole depuis Parsifal en 2020, il y a notamment dirigé Elektra et La Femme sans ombre. Avec Salomé, il poursuit son exploration straussienne. Il évoque ici l’œuvre la plus radicale de Strauss, sa palette orchestrale éblouissante, et la troublante perversité de ses personnages.

ENTRETIEN AVEC

Frank Beermann



On est frappé chez Strauss de l’incroyable déploiement de couleurs orchestrales. Comment procède-t-il ?
Strauss a toujours été un maître de l’instrumentation. Dans *Salomé*, il y parvient grâce à un orchestre très étoffé : des instruments comme le heckelphone (une sorte de hautbois grave, inauguré pour l’occasion), les tubas wagnériens, puis une quantité de percussions inhabituelle pour l’époque – glockenspiel, célesta, etc. Il dispose donc d’une palette très riche. Ce qui le distingue, ce sont les combinaisons toujours inattendues. Par exemple, là où l’on aurait classiquement associé le cor et le violoncelle, il choisit de combiner le violoncelle avec le piccolo pour obtenir un timbre argenté très particulier.

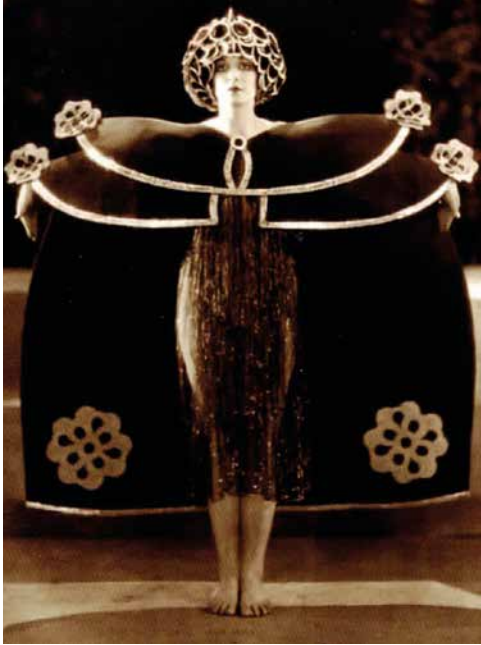
Quels sont les défis particuliers pour le chef d’orchestre ? Et qu’attendez-vous de l’Orchestre national du Capitole ?
Cette partition exerce un attrait particulier sur les chefs symphoniques, mais il faut une grande expérience lyrique pour éviter d’écraser les chanteurs. C’est une sorte de poème symphonique enivrant dans lequel on plonge comme en apnée jusqu’à la fin. Je me réjouis beaucoup de retrouver l’Orchestre du Capitole. Nombre d’orchestres veulent tout jouer avec le plus d’éclat possible – et c’est souvent trop fort. L’Orchestre du Capitole, lui, joue toujours avec brio (parce qu’il est excellent), mais il sait moduler cette brillance, penser et jouer les couleurs. Il y a des œuvres dont on se dit : il faut absolument que je les refasse, parce que j’ai encore tant de choses à réaliser – en matière de dynamique, d’équilibre, de sonorité, de couleurs. Avec l’Orchestre du Capitole, c’est une merveilleuse occasion.

Comment pouvez-vous, en tant que chef, soutenir les chanteurs, en particulier ce rôle-titre si éprouvant ?
Le rôle est difficile, mais Strauss a orchestré avec tant d’intelligence et noté les indications dynamiques avec tant de précision qu’il suffit en principe de suivre ce qui est écrit pour éviter des difficultés inutiles. Je suis heureux de travailler avec Marie-Adeline Henry. Nous nous sommes déjà rencontrés à l’automne pour lire la partition, car c’est une prise de rôle pour elle. Nous avons essayé d’identifier les passages critiques, mais également ceux où elle a plus de liberté qu’on ne le penserait. C’est une chanteuse d’une intelligence remarquable.

Comment vous situez-vous personnellement par rapport à l’atmosphère de cet opéra, dont tous les personnages – de l’aveu même de Strauss – présentent une troublante perversité ?
Pervers, ils le sont tous, sans aucun doute ! Et sans doute Jochanaan au premier chef, ce fanatique... La décadence que respire cette histoire, je la trouve presque effrayante, on peut presque percevoir physiquement sa moiteur étouffante. Or nous vivons à nouveau dans une époque d’un nihilisme pervers, et l’on pressent où cela peut nous mener. Strauss était un grand admirateur de Nietzsche, et à l’époque de *Salomé* il écrit des textes sur *L’Antéchrist* et sur l’avenir du peuple allemand. Il y affirmait que nous n’aurions d’avenir en tant que peuple que si nous nous éloignons de la religion. Dans *Salomé*, tout ce qui touche au religieux – qu’il s’agisse des païens, des juifs ou des chrétiens – est d’une certaine manière malade.

Et Salomé elle-même ?
Elle est victime de son époque, de sa société, de sa famille. Mais en même temps – et c’est ce que cet opéra montre admirablement – elle devient bourreau pour cela même. Elle a en elle une soif d’absolu – et chute sans rédemption possible. Elle épouvante jusqu’à Hérode, son beau-père pourtant abusif.

Romain Rolland écrivait à Strauss que celui-ci avait mis toute sa subjectivité dans le rôle de Salomé, mais que Jochanaan était resté abstrait et conventionnel. Qu’en pensez-vous ?
C’est assez pertinent, car Jochanaan chante constamment dans un même registre émotionnel (et la même tonalité). Même lorsqu’il la maudit à la fin, la musique reste pontifiante et pathétique. Mais c’est bien sûr intentionnel, car c’est précisément ce qui fait naître l’énergie incroyable de la musique de Salomé. Face à ce socle hiératique, Salomé



▲ Alla Nazimova dans Salomé (1922). Cape rigide aux motifs floraux stylisés dessinée par Natacha Rambova, librement inspirée des illustrations d'Aubrey Beardsley pour la pièce d'Oscar Wilde. Photo de plateau. Nazimova Productions. Domaine public.

évolue de manière vertigineuse : presque gracieuse au début, elle sombre dans une sorte de psychose. La musique rend cela admirablement.

La célébrissime « Danse des sept voiles » est-elle seulement cette pièce de concert dont raffolent les chefs et le public ?
Oh non, elle appartient entièrement à la dramaturgie de l’opéra. Lorsqu’on traverse cette longue pièce, on éprouve une multitude de sentiments. D’abord, on se dit trivialement : très bien, maintenant Salomé danse... Mais plus la danse se prolonge, plus il devient évident que quelque chose de terrible va se produire ensuite. Comme Hitchcock, Strauss étire le moment qui précède la crise, c’est insoutenable. Soit l’opéra aurait dû durer deux heures de plus, soit on comprime cette tension croissante dans cette danse – et c’est génialement fait. Elle commence lentement, calmement, puis devient de plus en plus sauvage, de plus en plus extatique.

Comment se présente la collaboration avec le metteur en scène Matthias Goerne ?
Sous d’excellents auspices. Nous avons déjà échangé à plusieurs reprises sur l’ouvrage, et nous avons la même vision. Matthias est un lecteur profond, il s’interroge constamment. J’admire le musicien et je suis convaincu de son talent de metteur en scène. ■

Propos recueillis et traduits de l’allemand par Dorian Astor

RENCONTRER SALOMÉ

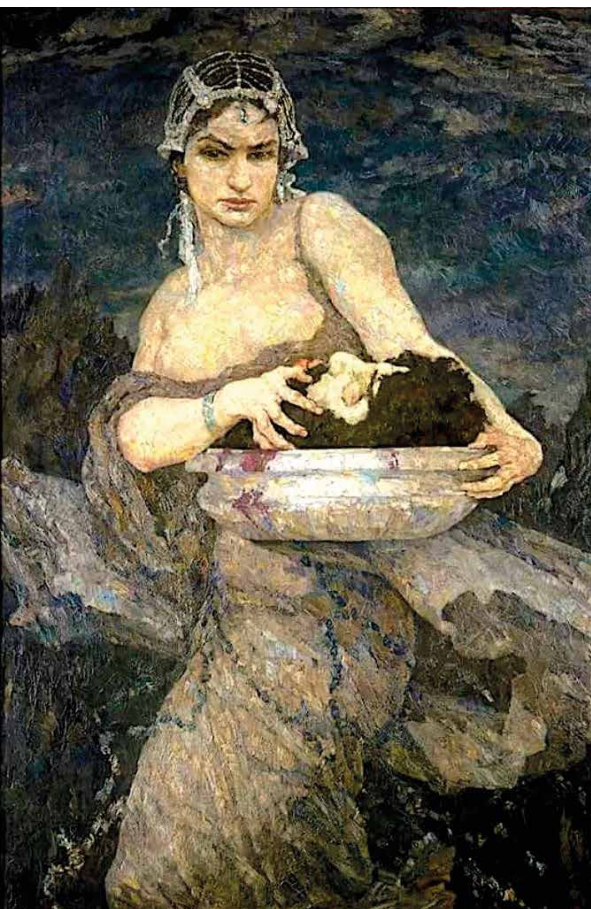
Formée à l'Atelier lyrique de l'Opéra de Paris, la soprano Marie-Adeline Henry parcourt depuis plus de quinze ans les grandes scènes françaises et européennes dans un répertoire d'une ampleur remarquable, de Lully à Janáček en passant par Mozart et Berlioz. Au Capitole, elle avait marqué les esprits en 2022 dans une Jenůfa saluée unanimement par la critique comme une prise de rôle exceptionnelle. C'est avec la même exigence qu'elle affronte aujourd'hui le rôle-titre de Salomé : elle évoque le long chemin qui mène à l'une des héroïnes les plus complexes du répertoire.



ENTRETIEN AVEC

Marie-Adeline Henry

▲ Marie-Adeline Henry © Vincent Pontet



Comment avez-vous accueilli la proposition de Christophe Ghristi ?

Avec un peu d'effroi, d'abord. Les professionnels qui me font confiance ont quelques années d'avance sur ma propre vision de mon évolution. Il m'est toujours délicat de surmonter mes peurs pour accepter la confiance qu'on me témoigne. Mais c'est évidemment un honneur absolu. Salomé reste un rôle fantastique, un sommet du travail artistique au sens artisanal du terme. Je ne sais pas s'il y a autre chose après. Mais ce rôle faisait partie de mes projections depuis toujours, et si vraiment j'avais eu la conviction que ce n'était pas pour moi, j'aurais refusé, cela m'est déjà arrivé. On m'a très tôt parlé du grand répertoire allemand ou slave, j'ai donc toujours gardé un œil sur ce type de personnage. Cela relève d'un travail de fond.

À l'ouverture de la partition, qu'est-ce qui frappe d'abord ?

J'ai commencé par travailler la grande scène de confrontation avec Jochanaan, où se concentrent toutes les difficultés. Une fois celle-ci maîtrisée, la scène finale n'est plus qu'une question d'endurance – l'amplitude du

◀ Hans Unger, *Salomé* (sous les traits d'Eva von der Osten), 1917. Domaine public / Wikimedia Commons.

mouvement respiratoire, sa détente, la capacité à l'enchaîner rapidement : comparable à un exercice de cardio, non pas un sprint, mais un marathon, une sollicitation constante. Le début de l'œuvre reste relativement simple, avec des lignes vocales lyriques. Mais dans cette scène, ces lignes se brisent : les grands écarts de tessiture, propres à l'écriture dramatique, surgissent de manière extrêmement violente. Ce sont de brèves interventions, mais d'une densité dramatique extrême. Techniquement, il faut une souplesse de danseuse étoile : une musculature profonde et une absolue maîtrise de sa gestion.

Vous avez eu une première séance de travail sur le rôle avec le chef Frank Beermann. Qu'en avez-vous retiré ?

Nous avons d'abord fait une lecture du texte. Ne parlant pas couramment allemand – une langue que j'aime beaucoup et que j'étudie –, j'ai eu besoin d'aborder avec lui les questions de tempo, de nuance, d'identifier les mots importants. Certains occupent beaucoup la bouche ; il m'a donné des outils très précis. Le lendemain, nous avons filé l'œuvre avec un pianiste. Dans ma façon de travailler, je mets du temps à déterminer les tempi et les dynamiques. Or les versions discographiques varient énormément selon les interprètes.

Frank me laisse beaucoup de latitude : c'est une marque de confiance, mais aussi une énorme responsabilité. On ne peut pas dire : c'est la faute du chef si je n'y arrive pas ! (*rires*) Il m'a également transmis une clé précieuse : travailler chaque jour par petits bouts, ne jamais s'arrêter, même pour travailler une seule phrase. Ayant une approche assez boulimique du travail, j'avais besoin qu'on me pose cette limite. Il m'a aussi raconté les difficultés d'autres chanteuses qu'il a dirigées, ce qui m'a rassurée : je ne suis pas la seule à trouver certains passages redoutables ! Actuellement en production des *Dialogues des Carmélites*, je consacre néanmoins deux heures chaque matin à Salomé. J'ai aussi la chance d'être très bien entourée : mon équipe me signale les progrès que je ne perçois plus moi-même. On n'avance jamais seul, quel que soit le niveau et le moment de la carrière où l'on se situe.

Comment appréhendez-vous l'évolution psychologique du personnage ?

Je me suis plongée dans la pièce d'Oscar Wilde. Cette époque aimait mêler l'horrible au sublime, la beauté à l'horreur. Salomé incarne parfaitement cela. J'ai du mal à croire au mal absolu. Alors je me plonge dans des lectures sur les profils psychopathes, pour comprendre la logique d'une personne dont le plaisir prime sur tout, pour qui la souffrance d'autrui ne constitue pas un obstacle. On entre dans le domaine psychiatrique. Pour moi, il n'y a pas d'évolution psychologique chez Salomé :



c'est cyclique, elle tourne en rond à l'intérieur d'elle-même. Si Hérode ne la tuait pas, la folie continuerait de croître. Et pourtant, c'est aussi une personne extrêmement seule. Comme tout enfant isolé, elle manque de maturité émotionnelle, joue avec le désir sans en mesurer les conséquences. Il y a quelque chose d'innocent dans ce qui la rend cruelle. Cela reste encore difficile à traduire vocalement. Avec Tatiana d'*Eugène Onéguine*, par exemple, l'évolution de la jeune fille à la femme mûrie par la souffrance suit une logique ; la voix peut aisément teinter cette maturation. Avec Salomé, ce sont des cassures brutales, qui témoignent de sa folie. Mais ce n'est pas une folie froide – contrairement à Turandot, par exemple, qui présente bien des traits de démence, mais sans ces vulnérabilités qui sont bouleversantes chez Salomé. Il faut considérer que Salomé subit également énormément de violence : celle, incestuelle, d'Hérode ; celle de Jochanaan ; celle de sa mère qui l'instrumentalise, comme le montrent les Évangiles. La violence ne crée pas forcément un être violent – l'équation serait trop simple –, mais tout cela est présent dans le personnage.

L'identification est-elle possible avec un tel rôle ?

Il m'est plus aisé de m'identifier au sacrifice, à la tragédie classique. J'ai davantage de mal à comprendre la mentalité de Salomé. Mais je crois que nous portons tous en nous l'ensemble des possibilités humaines, plus ou moins exacerbées. J'ai découvert qu'Oscar Wilde s'inspirait beaucoup de Maeterlinck. Le symbolisme offre peut-être une lecture plus accessible que l'approche psychiatrique. Mais j'attends avec impatience le travail avec le metteur en scène, Matthias Goerne. C'est lui qui va m'aider à construire la lisibilité du personnage. Un grand rôle, c'est toujours une rencontre. Je ne savais pas quelle serait ma Tatiana, mon Armide, ma Jenůfa. Je les ai rencontrées au moment où elles se créaient. Ma Salomé, je vais la rencontrer et la découvrir au cours des répétitions. ■

Propos recueillis par Dorian Astor

L'ACTION

Sur la terrasse du palais d'Hérode Antipas, tétrarque de Judée. La princesse Salomé, fille d'Hérodiad, s'échappe d'un banquet et découvre Jochanaan (Jean-Baptiste), prisonnier dans une citerne. Prédicateur ascétique et figure prophétique majeure, considéré par les Évangiles comme le précurseur du Christ, Jochanaan a été enfermé sur ordre d'Hérode pour avoir dénoncé publiquement le mariage incestueux du tétrarque avec Hérodiad, épouse de son frère Philippe (Matthieu 14, 3-4 ; Marc 6, 17-18). Intransigeant et habité par sa mission, il oppose à Salomé un refus radical, la maudissant comme fille de Babylone et refusant même de la regarder. Fascinée par cette résistance autant que par sa beauté, Salomé conçoit pour lui un désir obsessionnel. Lorsqu'Hérode, qui convoite sa belle-fille, lui demande de danser pour lui, Salomé accepte en échange d'un serment : il lui accordera tout ce qu'elle désire. Elle exécute la danse des sept voiles, puis formule une demande qui plonge la cour dans l'effroi...



▲ Marie-Adeline Henry dans le rôle-titre de Jenůfa à l'Opéra national du Capitole (2022). © Mirco Magliocca.

◀ Emmy Destinn dans le rôle-titre de Salomé, qu'elle créa à Berlin (1906) et à Paris (1907) sous la direction du compositeur.

Carte postale Rotaphot, Berlin, vers 1906-1907. Domaine public.

L'ANGOISSE D'UNE ÉPOQUE

Le baryton allemand Matthias Goerne est l'un des plus grands interprètes du lied au monde. Rare à l'opéra mais fidèle au Capitole, où il a incarné un Amfortas bouleversant dans Parsifal, un Oreste saisissant dans Elektra et un roi Marke mémorable dans Tristan et Isolde, il revient avec un récital Mahler avant de franchir un pas décisif : signer, avec Salomé de Strauss, sa toute première mise en scène. Il nous dit pourquoi cette œuvre, pourquoi maintenant – et ce que Strauss et Mahler ont en commun face au désespoir du monde.

ENTRETIEN AVEC

Matthias Goerne

Cette *Salomé* est votre première mise en scène. Comment l'idée est-elle née, et pourquoi cette œuvre ?

Déjà jeune chanteur, la mise en scène me tentait énormément. Christophe Ghrisi, à qui me lient une amitié et des collaborations de longue date, avait remarqué que le théâtre en tant que tel m'intéressait profondément. L'idée a fini par se concrétiser. Après avoir envisagé ensemble différents répertoires, c'est moi qui ai proposé *Salomé*. J'y songeais depuis longtemps. Le livret, d'après Oscar Wilde, est fantastique. Et cette histoire reste d'une actualité brûlante : l'obsession avide des hommes d'accroître leur pouvoir, leur emprise, c'est intemporel.

Un univers où personne n'est innocent... Exactement. Une immense tension psychologique règne entre les personnages. Personne n'est exempt d'angoisse, et surtout, personne n'est sans faute. Le seul qui ne le supporte pas est probablement le plus innocent – Narraboth. Et c'est lui qui se donne la mort. Tous les autres sont pris dans un système de corruption, d'abus, de violence,

dans un processus de radicale déshumanisation. Ce n'est pas étonnant, si l'on pense à l'époque où *Salomé* a vu le jour, en 1905, à l'aube d'un siècle qui connaîtra deux monstrueuses guerres mondiales. On n'en vient à de tels sujets que lorsqu'on sent que quelque chose de considérable est en train de fermenter.

N'y a-t-il dans *Salomé* aucune perspective de rédemption ?

Non, l'œuvre montre ce que nous sommes, tels que nous sommes. La tentative civilisationnelle de nous détourner de nous-mêmes est probablement un mécanisme de survie, mais au fond, c'est une illusion. Nous vivons dans un monde de duplicité – nécessairement, parce qu'on ne supporterait pas la réalité autrement. Je ne crois pas qu'il existe une quelconque rédemption face au fléau de notre condition. Tout ne fait que se répéter. Il est bon qu'il y ait toujours des gens qui tentent de rendre le monde meilleur. Mais fondamentalement, il n'y a pas de solution – seulement, temporairement, un peu moins de désespoir.

Soulager le désespoir, est-ce la fonction de l'art ?

Pour le monde en général, je crois sincèrement que l'art ne sert à rien. Mais pour une infime fraction de l'humanité, il offre peut-être une sorte de recharge : un peu plus d'énergie, un peu plus de consolation, parfois de la confiance. Et pourtant, toute œuvre d'art met en lumière une prodigieuse discordance du monde. C'est

pourquoi une œuvre comme *Salomé* aura toujours une bonne raison d'être portée à la scène.

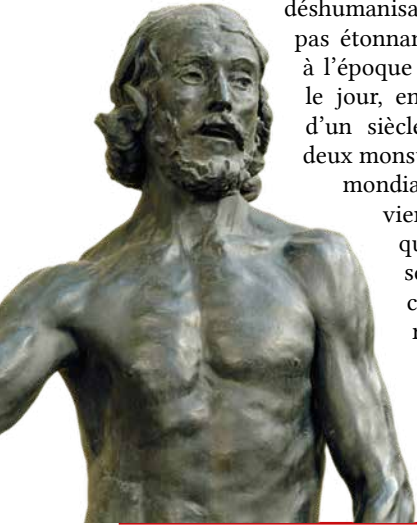
Vous avez déjà travaillé la partition avec Frank Beermann. Qu'avez-vous abordé ensemble ?

L'attitude fondamentale face à l'œuvre, nous la partageons. Nous avons notamment échangé sur une intention de Strauss : Jochanaan chante depuis le fond d'une grande citerne, c'est-à-dire depuis un espace différent de celui des autres personnages, un espace dont l'acoustique fait résonner la voix bien plus puissamment que la normale. La musique est composée de telle sorte que l'acoustique confère à Jochanaan ce caractère incantatoire et prophétique. C'est évidemment un point sur lequel il faut se concerter avec le chef.

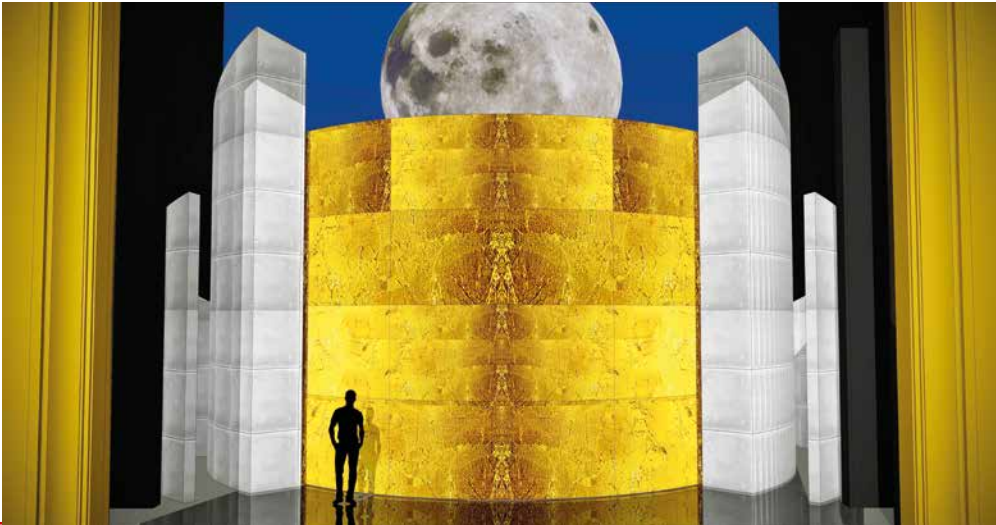
Autre défi scénique : la « Danse des sept voiles ». Comment la concevez-vous ?

En 1905, cette danse avait clairement une composante érotique, voire obscène. On ne peut plus en attendre cet effet aujourd'hui, à une époque où la pornographie est omniprésente. La dimension de cette scène est tout autre :

▲ Matthias Goerne © Marie Stagat



▲ Auguste Rodin, Saint Jean-Baptiste, 1878, statue en bronze. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



▲ Maquette de décor de Hernán Peñuela pour Salomé. © Hernán Peñuela

c'est le point de basculement de l'opéra, le moment où le conflit de Salomé se cristallise et où sa fin est scellée. Le rapport de force avec Hérode touche à son sommet. Salomé le sous-estime : le système de pouvoir dans lequel elle a grandi lui fait croire qu'elle peut tout contrôler, mais elle échoue sur toute la ligne : Hérode la fait tuer. Cette loi du plus fort est un principe incroyablement archaïque – qui nous décrit toujours très bien aujourd'hui.

Vous donnerez aussi au Capitole un récital Mahler. Les deux programmes se font-ils écho ?

Oui, Mahler et Strauss sont chronologiquement très proches, ils expriment chacun à sa manière la même discordance fondamentale de leur époque. Je chanterai notamment des *Wunderhorn-Lieder*. Ces pièces sont souvent interprétées de manière univoque : les chants militaires tout en raideur, les chants joyeux affreusement gais, les chants d'amour avec sentimentalité. Or Mahler décrit en réalité, avec le plus grand génie, les répercussions du monde contemporain sur la vie individuelle. Un lied comme « Wo die schönen Trompeten blasen » exprime l'adieu du soldat dans la nuit qui précède sa montée au front. Il a la certitude qu'il ne survivra pas. C'est tout un monde qui se reflète là, pris dans une course aux armements absolument effarante. Le



parallèle avec notre époque est évident, on ne parle que de réarmement. Or l'histoire nous le montre : chaque fois qu'il y a eu de telles phases de militarisation, la guerre a fini par éclater. C'est une époque très angoissante. Et Mahler rejoint Strauss : la seule réponse d'un compositeur face au désespoir, c'est de

◀ Gustav Mahler, gravure d'Emil Orlik, 1902. Domaine public / Wikimedia Commons

GOERNE CHANTE MAHLER

Avant de commencer les répétitions de sa première mise en scène, le baryton Matthias Goerne retrouve son complice de longue date, le pianiste Alexander Schmalcz, pour un parcours à travers l'univers du lied mahlérien.

Le programme embrasse les deux grands pôles de la création vocale de Mahler : les chants du *Wunderhorn* et les poèmes de Rückert. On commence par les *Kindertotenlieder*, cycle de cinq « chants sur la mort des enfants », composé entre 1901 et 1904 sur des poèmes de Friedrich Rückert – ces vers qu'un père endeuillé n'avait pas destinés à la publication et que Mahler mit en musique avant même d'être père, comme en proie à un sombre pressentiment. Viennent ensuite des pièces tirées du *Cor merveilleux de l'enfant* : l'allègre « Petite légende du Rhin » ; « Là où sonnent les belles trompettes », adieu déchirant d'un soldat dans la nuit qui précède la bataille, « La Vie terrestre », poignante course contre la faim d'un enfant, et « Lumière originelle », profession de foi mystique qui deviendra le quatrième mouvement de la *Symphonie n°2*. Le récital culmine avec les cinq *Rückert-Lieder*, méditations intimes sur le retrait du monde, dont le célèbre « Je me suis absenté monde », que Mahler désignait comme son autoportrait le plus fidèle.

RÉCITAL

Matthias Goerne *Baryton*
Alexander Schmalcz *Piano*

JEUDI 16 AVRIL, 20H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 1h30
Tarif unique : 20€

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

Kindertotenlieder
Phantasie aus « Don Juan »
Des Knaben Wunderhorn (extraits)
Rückert-Lieder

regarder la discordance en face, d'en faire une œuvre – et cette confrontation, aussi terrible soit-elle, recharge quelque chose en nous. ■

Propos recueillis par Dorian Astor

◀ L'acteur autrichien Josef Kainz dans le rôle-titre de Johannes (Jean-Baptiste), tragédie en cinq actes d'Hermann Sudermann créée au Deutsches Theater de Berlin le 15 janvier 1898.

SALOMÉ

RICHARD STRAUSS (1864-1949)
NOUVELLE PRODUCTION

22, 26 ET 29 MAI, 20H
24 ET 31 MAI, 15H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 1h45 sans entracte
Tarifs de 10 à 128 €

Opéra en un acte
Livret du compositeur, d'après Oscar Wilde
Créé le 9 décembre 1905 au Semperoper de Dresde

Frank Beermann *Direction musicale*
Matthias Goerne *Mise en scène*
Hernán Peñuela *Scénographie*
Christof Cremer *Costumes*
Vinicio Cheli *Lumières*
Beate Vollack *Chorégraphie*
Marie-Adeline Henry *Salomé*
Jérôme Boutillier *Jochanaan*
Nikolai Schukoff *Herodes*
Sophie Koch *Herodias*
Fabien Hyon *Narraboth*
Floriane Hasler *Un page d'Herodias*
Damien Bigourdan *1^{er} Juif*
Emmanuel Hasler *2^e Juif*
Alfredo Poesina *3^e Juif*
Zachary McCulloch *4^e Juif*
Baptiste Bouvier *5^e Juif / Un Cappadocien*
Lucas Lopez *1^{er} soldat*
Hun Kim *1^{er} Nazaréen*
Matthieu Toulouse *2^e Nazaréen / 2^e soldat*
Katharina Semmelbeck *Une Esclave*

Orchestre national du Capitole

 Opéra enregistré par France Musique et diffusé le 20 juin à 20h

Préludes

Introduction à l'œuvre, 45 minutes avant le début de chaque représentation par **Dorian Astor** et **Jules Bigey**.
Entrée libre – Petit foyer du Théâtre du Capitole

Journée d'étude

Jeudi 21 mai, de 9h à 17h
Journée scientifique de conférences et débats, en collaboration avec l'institut IRPALL.
Entrée libre – Foyer Mady Mesplé

Conférence

Jeudi 21 mai, 18h
Salomé : « Le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort » par **Dorian Astor**.
Entrée libre – Foyer Mady Mesplé

Récital

Midi du Capitole

DE MIDI À MIDI

Deux mezzos, deux pianistes, deux voyages : des salons russes aux cabarets londoniens en passant par Broadway, Irina Sherazadishvili et Nino Pavlenichvili explorent un XX^e siècle aux mille visages. Quelques semaines plus tard, Adèle Charvet et Florian Caroubi remontent le temps jusqu’aux frémissements de la Belle Époque, entre Debussy, Fauré et Hahn. Deux invitations à découvrir ou redécouvrir les artistes de notre programmation dans l’intimité chaleureuse des Midis du Capitole.

LES UNIVERS D’ Irina Sherazadishvili

Née à Tbilissi en 1992, formée au Conservatoire d’État de sa ville natale, la mezzo géorgienne Irina Sherazadishvili a fait ses premières armes sur la scène du Théâtre d’État de l’Opéra de Tbilissi, où elle débute dans le rôle de la Grande Prêtresse d’*Aida* sous la direction de Daniel Oren. Lauréate du Grand Prix du Concours international de Marmande en 2021, elle s’impose rapidement en France par la richesse de son timbre et l’intensité de ses incarnations. Au Capitole, où elle est devenue une présence familière, on se souvient, durant la saison dernière, d’une Fenena ardente dans *Nabucco* et d’une bouleversante Cornelia dans *Jules César* de Haendel. Cette saison, on la retrouve en Alisa dans *Lucia di Lammermoor* puis en Emilia dans *Otello*. Pour ce Midi, elle dessine aux côtés de la pianiste Nino Pavlenichvili un autoportrait en trois univers fascinants et contrastés : la mélancolie fiévreuse des mélodies de Rachmaninov, l’humour piquant des *Cabaret Songs* de Britten et le charme irrésistible des *songs* de Gershwin – de quoi révéler d’autres facettes d’une artiste que le public toulousain a appris à aimer.



▲ Irina Sherazadishvili. DR



◀ Nino Pavlenichvili. DR

MIDI DU CAPITOLE

Irina Sherazadishvili *Mezzo-soprano*
Nino Pavlenichvili *Piano*

MERCREDI 22 AVRIL, 12H30
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 1h sans entracte
Tarif unique : 5€

SERGUEÏ RACHMANINOV (1873-1943)
Mélodies
BENJAMIN BRITTEN (1913-1976)
Cabaret Songs
GEORGE GERSHWIN (1898-1937)
Songs



▲ Adèle Charvet © Marco Borggreve

Adèle Charvet ET LA BELLE ÉPOQUE

Timbre soyeux, phrasé racé, intelligence musicale hors du commun : en quelques saisons, Adèle Charvet s’est imposée comme l’une des mezzos françaises les plus captivantes de sa génération. Formée au CNSMD de Paris, elle navigue avec une aisance rare entre les répertoires – de Haendel à Berg en passant par Rossini – et les plus grandes scènes européennes, du Royal Opera House au Festival de Verbier, de l’Opéra de Paris à Glyndebourne. Au Capitole, le public garde le souvenir d’une Rosina étincelante et d’une Angelina d’anthologie dans *La Cenerentola*. Avec le pianiste Florian Caroubi, son complice depuis 2015, elle a conçu pour ce Midi un programme enivrant consacré à la Belle Époque : Massenet, Fauré, Duparc, Debussy, Hahn, Enesco, Albéniz... Un bouquet de mélodies rares et célèbres où frémissements nocturnes, langueurs orientales et extases symbolistes dessinent le portrait d’une époque enivrée de poésie et de sensualité.



◀ Florian Caroubi
© Maurice Brenon

MIDI DU CAPITOLE

Adèle Charvet *Mezzo-soprano*
Florian Caroubi *Piano*

JEUDI 28 MAI, 12H30
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 1h sans entracte
Tarif unique : 5€

Mélodies de Massenet, Fauré, Duparc, Debussy, Hahn, Enesco, Albéniz, etc.

MON AMI BIZET UN GÉNIE TRÈS DISCRET

La postérité est un oiseau rebelle ! Sorte d’Arlésienne de la musique classique, Georges Bizet a su s’installer dans toutes les oreilles, en restant paradoxalement dans l’ombre pour la plupart des mélomanes. Car si Carmen fait partie des opéras les plus populaires et nous obsède de ses ritournelles ayant acquis le statut de « tubes », le reste de son œuvre demeure un plaisir d’initiés. En compagnie de l’Orchestre national du Capitole dirigé par Bastien Stil, Jean-François Zygel porte un toast musical à ce génie qui sut toucher à tout avec un indéniable charme.



▲ Portrait de Georges Bizet par Félix-Henri Giacomotti. Musée Carnavalet. Domaine public / Wikimedia Commons

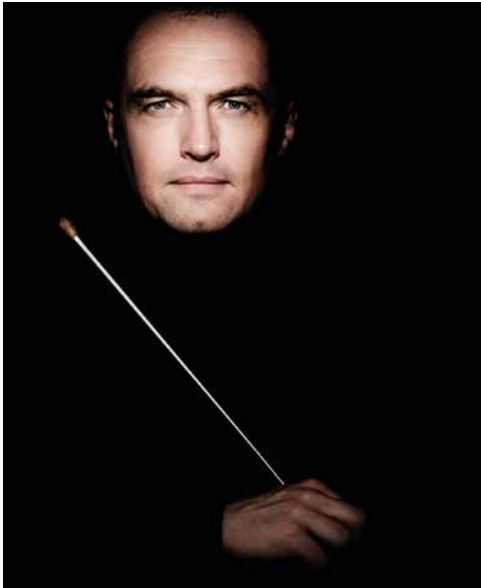
▲ Jean-François Zygel © Thibault Stipal

Le 5 janvier 1875, le Palais Garnier ouvre enfin ses portes après plus de dix ans de travaux. Bizet, qui assiste à l’inauguration, entame quant à lui une autre sorte de chantier : les répétitions de *Carmen* s’apprêtent à commencer à quelques rues de là, salle Favart. Cette œuvre lyrique est un peu une histoire de famille, puisque le livret a été co-écrit à partir d’une nouvelle de Mérimée par Ludovic Halévy, cousin de l’épouse de Bizet. Pas immédiate, mais gigantesque, la déferlante *Carmen* s’abat sur le monde musical après le décès de son compositeur. Elle masque d’autres trésors lyriques de Bizet (*Les Pêcheurs de perles*, *Djamileh*), dont quelques pages trouvent leur place au répertoire. Au cinéma, le film oscarisé *The Father* fait par exemple entendre la romance de Nadir, « Je crois entendre encor », dont la nostalgie entre en écho de façon bouleversante avec la fragilité du héros incarné par Anthony Hopkins. On sait moins que Bizet a aussi le grand talent de faire rire en musique. Aussi son opérette *Le Docteur Miracle* se distingue-t-elle lors d’un concours organisé par le pape du genre : Jacques Offenbach. Le « Quatuor de l’omelette » qui en est tiré n’a rien perdu de son ressort comique.

Les partitions de Bizet plantent magistralement les décors de leurs drames, de l’Égypte à l’Écosse, en passant bien sûr par l’Espagne de *Carmen*, et aussi la

Provence. *L’Arlésienne*, originellement écrite pour accompagner le mélodrame d’Alphonse Daudet, reste ainsi célèbre pour sa *Farandole*. Ce même art du pittoresque séduit dans ses œuvres pour piano ou orchestre symphonique. La suite d’orchestre *Jeux d’enfants*, émanation de douze mouvements pour piano à quatre mains du même nom, commence à retrouver le chemin des salles de concert. Mais c’est surtout la *Symphonie n° 1*, achevée à 17 ans, qui prend progressivement plus de place au programme des orchestres symphoniques. La partition égarée en fut heureusement identifiée dans un legs de Reynaldo Hahn au Conservatoire de Paris. Un destin étonnant pour cette pièce pleine de fraîcheur, que le compositeur considérait comme un simple exercice. Perdu puis retrouvé également, le buste de Bizet sur son tombeau du Père-Lachaise... Dérobé en 2006, il resta des années à l’abri dans une réserve après cet épisode rocambolesque, puis retrouva sa stèle pour les 150 ans de la mort du musicien. Maître de cérémonie de ce concert-fantaisie, spectacle dont il a le secret, Jean-François Zygel va jouer les pêcheurs de perles dans l’œuvre de Bizet pour en glaner les plus belles pépites et offrir une vision complète de cet artiste oublié derrière son plus grand succès. ■

Mathilde Serraille



▲ Bastien Stil © Lyodoh Kaneko

LES
CONCERTS
FANTASIE

Bastien Stil *Direction*
Jean-François Zygel *Conception, piano et composition*

Orchestre national du Capitole

SAMEDI 25 AVRIL, 18H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 1h30 sans entracte
Tarifs de 8 à 25€ / 5€ (-27 ans)

MON AMI BIZET

GEORGES BIZET (1838-1875)
Œuvres diverses

L'ACCESSOIRE ET L'ESSENTIEL

Contre-ténor au timbre envoûtant et à la technique impeccable, star des réseaux sociaux et breakdancer, le Polonais Jakub Józef Orliński est aussi l'un des artistes les plus authentiques de sa génération. Au Capitole, il avait déchaîné l'enthousiasme lors d'un concert de musique baroque italienne en 2021. Accompagné du pianiste Michał Biel, il revient révéler de nouvelles facettes de son art, de Haendel et Purcell aux mélodies polonaises de Baird et Karłowicz.



◀ Ci-contre, de haut en bas :
Georg Friedrich Haendel. Portrait par Thomas Hudson, 1749.
National Portrait Gallery, Londres. DR

Henry Purcell. Portrait d'après l'atelier de John Closterman, vers 1695.
National Portrait Gallery, Londres. DR

Mieczysław Karłowicz (1876–1909), figure majeure du postromantisme polonais et membre du mouvement Młoda Polska (Jeune Pologne), est l'auteur d'une œuvre brève mais intense – six poèmes symphoniques, un concerto pour violon et des mélodies d'un lyrisme profond. Il meurt à 32 ans, emporté par une avalanche dans les Tatras.

Photo : Łaski Diffusion/East News.
Domaine public / Wikimedia Commons



PORTRAIT DE

 Jakub Józef Orliński

ACCESSOIREMENT, IL CHANTE...
Il est beau, il est jeune, il danse le breakdance. Il apporte au monde de l'opéra une *coolitude* qui dénote, amplifiée par les réseaux sociaux dont il est un adepte. En 2017, son interprétation aixoise de « Vedrò con mio diletto » de Vivaldi a rapidement atteint les deux millions de vues – treize millions depuis –, entre autres parce que le public découvrait un chanteur d'opéra en chemise, short et baskets. Il n'en fallait pas davantage pour que les médias mainstream s'en emparent et offrent à Jakub Józef Orliński une visibilité considérable, couronnée par son apparition vocale et dansante lors de la cérémonie des Jeux Olympiques de Paris. *Accessoirement, il chante* - a-t-on parfois envie de rappeler aux journalistes que ce jeune prodige

plonge dans l'extase. Rappel important, car il est, par ailleurs, des amateurs d'opéra que tant de démonstrations refroidissent. C'est qu'on aime encore, à notre époque, les chanteuses-vestales et les chanteurs à plastrons, donnant à leur art cette onction sacrée qui le distingue de tous les autres. S'il est vrai que tous les moyens modernes de communication assurent aux chanteurs classiques une présence et une audience que leur art seul ne saurait leur garantir, il faut aussi, quand on les écoute, faire le chemin inverse : balayer les paillettes accumulées, voiler les miroirs réfléchissant la même image à l'infini, se fermer les oreilles, tel Ulysse, aux sirènes du marketing et de la publicité. Grand travail de dépouillement, de plus en



plus nécessaire, et entrepris seulement pour répondre à la question suivante : que reste-t-il d'essentiel quand le superficiel a été décapé ?

UN ART PLUS SECRET

Dans le cas de Jakub Józef Orliński, il reste d'abord un timbre. Au royaume des contre-ténors, c'est l'un des plus singuliers – fait d'une pâte sombre, volontiers ténorisante dans le registre grave, absolument dépourvu de ces stridences qui parfois déparent cette vocalité. Et puis il reste un phrasé. Dans ce répertoire presque obligé qu'est le répertoire baroque pour les voix de contre-ténor, Jakub Józef Orliński n'est pas attendu pour sa virtuosité (ou pas seulement), pour les cascades de trilles ou de vocalises : avec lui, on attend plutôt la révélation de la longue ligne, de ce souffle qui unit entre eux les mots et fait d'une mélodie une œuvre plastique autant que sonore. C'est, appliqué à l'immatériel de la voix et du son, la main du sculpteur qui fait vivre le marbre froid, et qui met Jakub Józef Orliński à part ; ses grands-parents architectes lui ont peut-être transmis ce sens de l'édifice sonore. Parce qu'il possède le secret de rendre organique une musique qui pourrait n'être qu'ornementale, il apporte à ses rôles (baroques) une humanité et une profondeur telles que, parfois, on a le sentiment de ne jamais les avoir entendus avant lui – ou bien, précisément, de n'en avoir retenu que la part décorative, scintillante, aux dépens d'un sens plus secret.

LA PRÉSENCE EST TOUT

Tel est le paradoxe de Jakub Józef Orliński : qu'un artiste si volontairement public, si délibérément adonné à toutes les apparences, soit aussi l'un des plus authentiques et des plus rigoureux quand son art est en jeu. C'est ce qui lui permet, dans la même soirée, d'éblouir avec quelques airs spectaculaires (« Coronato il crin d'alloro » de l'*Agrippina* de Haendel, par exemple), de déployer la longue phrase



▲ Jakub Józef Orliński dans le rôle-titre de *Tolomeo* de Haendel, direction de Federico Maria Sardelli, mise en scène de Benjamin Lazar. Haendel-Festspiele, Badische Staatstheater Karlsruhe, février 2020. © Falk von Trautenberg



▲ Le pianiste polonais Michał Biel se produit sur les plus grandes scènes internationales (Wigmore Hall, Concertgebouw, Carnegie Hall, Philharmonie de Berlin). Il enseigne depuis 2020 à l'Académie d'Opéra du Teatr Wielki – Opéra national de Pologne à Varsovie. Il est un collaborateur régulier de Jakub Józef Orliński. © Radosław Rzepecki

Jakub Józef Orliński Contre-ténor
Michał Biel Piano

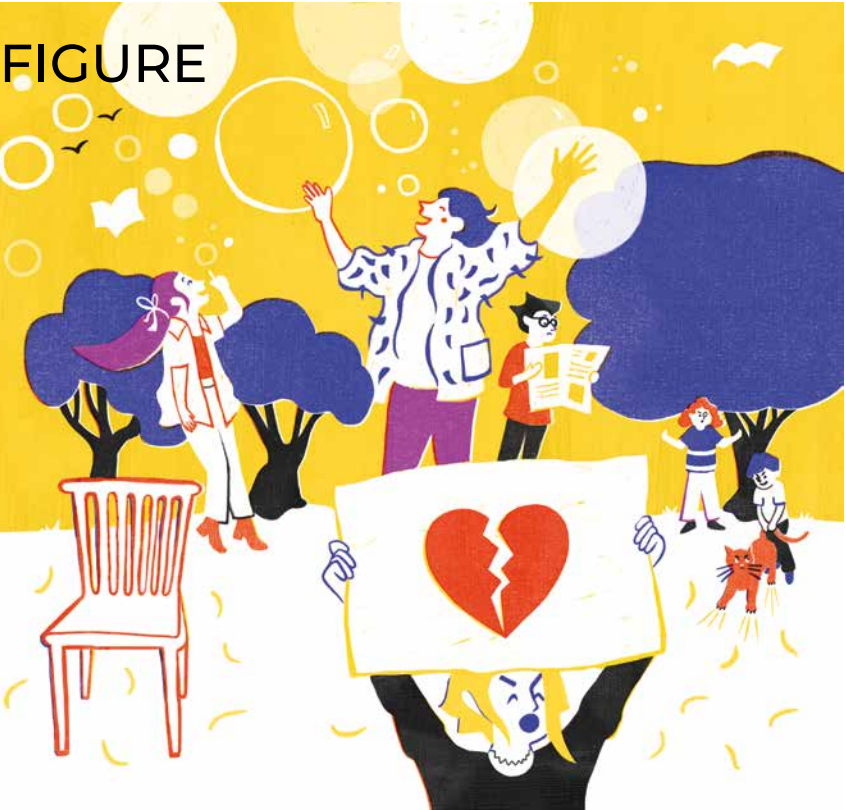
JEUDI 23 AVRIL, 20H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 1h30
Tarif unique : 20€

GEORG FRIEDRICH HAENDEL (1685-1759)
Airs extraits de Rodelinda, Agrippina, Rinaldo et Partenope
HENRY PURCELL (1659-1695)
Songs
MIECZYŚLAW KARŁOWICZ (1876–1909)
Mélodies
TADEUSZ BAIRD (1928–1981)
Mélodies

◀ Tadeusz Baird (1928–1981), cofondateur du festival de l'Automne de Varsovie, est l'un des compositeurs polonais majeurs de l'après-guerre. Héritier spirituel d'Alban Berg, il allie un langage post-dodécaphonique à un lyrisme ardent, avec une prédilection marquée pour la voix. Photo Benedykt Jerzy Dorys, 1963. © www.polona.pl

LA VIE M'A SAUTÉ À LA FIGURE

Des trous dans le vent, La Bouche pleine,
Mon cœur a des dents... Les titres des ouvrages
de Bernard Friot ont le piquant et la vivacité
du public auquel ils s'adressent : les enfants
et adolescents. Hervé Suhubiette s'est emparé
de ses poèmes pour composer la musique
mordante de La Vie m'a sauté à la figure.
Le Capitole va donner la première d'une
nouvelle version avec orchestre de ce spectacle,
et retrouve pour cela le chœur toulousain
ÉCLATS. Un partenaire taillé pour donner vie
et mouvement à cette œuvre pleine de punch.



ENTRETIEN AVEC

Hervé Suhubiette



▲ Hervé Suhubiette © Hexagone / David Desreumaux

Êtes-vous un compositeur « classique » ? Bien qu'ayant suivi une formation de musique classique, je n'ai jamais suivi de classes de composition ou d'écriture au Conservatoire. Et pourtant, j'écris maintenant pour des orchestres : cela montre que c'est possible ! J'ai beaucoup pratiqué le jazz. Quand j'entends une mélodie, je pense à ce qui s'harmonise, mais pas aux accords de façon verticale, comme certains musiciens savants. Avant d'écrire pour orchestre, j'ai réalisé des arrangements polyphoniques, à quatre ou cinq voix. Et un jour, l'Orchestre de Pau m'a passé une commande. J'ai tâtonné, j'ai appris... et ils ont donné suite à ce premier projet en m'en proposant immédiatement un autre. De là, ayant découvert que j'étais capable de le faire, je me suis jeté dedans ! Pour moi, un morceau de musique ne se résume pas à une mélodie et à un texte ; l'arrangement est là pour donner des couleurs.

Et le spectacle jeune public dans votre parcours ?
J'ai écrit beaucoup de spectacles pour les jeunes, où je participe aussi en tant qu'interprète. En me trouvant souvent face à eux sur scène, je vois ce qui marche ou non, et je sais comment les accrocher. Quand les adultes n'aiment pas un spectacle, ils peuvent rester polis... mais les enfants, moins, et ils peuvent devenir bruyants ! En passant 25 ans dans le chœur Les Éléments, dirigé par mon frère Joël Suhubiette, j'ai chanté beaucoup de musique contemporaine et de musique ancienne, où j'ai trouvé des choses à piocher. Du fait de toutes ces influences, ma musique ne s'inscrit pas forcément dans une mode consensuelle. Je suis toujours surpris, et un peu rassuré, par les oreilles grandes ouvertes des enfants. Le jeune public est en fait curieux et réceptif.

Comment avez-vous découvert l'œuvre de Bernard Friot, auteur des textes de ce spectacle ?
Comme je compose pour les jeunes, je m'intéresse beaucoup à ce qui est écrit pour eux. Ma bibliothèque compte plusieurs étagères de littérature enfantine, avec des ouvrages illustrés. Je trouve cela très inspirant de voir ce qui se fait. J'ai aussi un peu l'impression de rattraper le temps perdu, car les livres de ma jeunesse appartenaient à des collections comme celle de la Bibliothèque rose, de qualité, mais qui

ne faisaient pas appel de la même façon à des illustrateurs. Après avoir longtemps écrit pour des plus jeunes, j'ai voulu à un moment de ma carrière composer pour des adolescents, avec un niveau exigeant vocalement. L'écriture ne sera pas la même si l'œuvre est destinée à une maîtrise ou à une école. Je connaissais les textes de Bernard Friot, et suis allé chercher dans plusieurs de ses ouvrages pour créer *La Vie m'a sauté à la figure*. J'ai choisi des poèmes qui traitent de sujets assez sensibles : l'amitié, l'amour, le monde, les parents, et l'envie de vivre sa vie, quand on est ado. Bernard Friot aborde ces sujets avec justesse, en gardant toujours de l'impertinence et de la légèreté. Il n'a pas peur d'aborder certains thèmes. Les enseignants connaissent bien ses *Histoires pressées*, où il parle de divorce, des choses de la vie, toujours avec ce côté grinçant. C'est pour cela que les ados aiment son œuvre, eux qui se trouvent dans cette période de la vie un peu frontale, où l'on est en train de se construire et de chercher des choses. Ses textes pour adolescents sont plutôt en prose, avec des lignes irrégulières, sans forcément de rimes. C'est intéressant pour moi, car cela m'amène à écrire de manière différente, avec un aspect un peu déstructuré et une grosse recherche sur le rythme. Nous travaillons beaucoup ensemble, entre des livres jeunesse, et des spectacles. Je sens Bernard Friot en confiance quand je compose sur ses œuvres.



◀ ÉCLATS, chœur d'enfants et de jeunes, sous la direction de François Terrieux. DR

▼ Bernard Friot, auteur des célèbres Histoires pressées et de plus d'une cinquantaine d'ouvrages pour la jeunesse. DR



Quelle est la particularité de cette nouvelle version du spectacle, commandée par l'Orchestre du Capitole ?
Au départ, le spectacle était composé pour voix, claviers, contrebasse et quelques percussions (marimba, xylophone, batterie etc.). Cette fois-ci, nous rassemblons plus de musiciens, avec les cordes frottées de l'orchestre, des bois, des cuivres, une harpe en plus des percussions, que j'ai bien gardées, car elles apportent un aspect très tonique, incisif. La musique de la pièce est vive et ludique, avec souvent de la légèreté et de l'humour, ce qui correspond bien à l'univers de Bernard Friot. C'est d'ailleurs pour cela que j'aime composer sur ses textes.

L'orchestre est-il omniprésent ?
Une chanson du spectacle, *On entend mieux quand tout se tait*, évoque le silence, les mots qu'on ne dit pas et que l'on comprend malgré tout. Ce passage est *a cappella*. J'ai fait d'un des textes, *Anti qui anti quoi*, dont les sonorités sont très percussives, une sorte de rap-slam avec seulement les percussions pour accompagner les voix.

Que savez-vous du concert qui se prépare ? Avez-vous vu des éléments de la mise en scène, par exemple ?
Non, pas pour l'instant. J'ai beaucoup mis ce spectacle en scène, et je souhaitais

justement voir des choses nouvelles, en laissant quelqu'un d'autre s'en emparer. Le chœur ÉCLATS et moi allons bientôt nous rencontrer pour préparer le spectacle à venir. C'est toujours très émouvant, après avoir travaillé en solitaire dans son bureau et à son piano, en projetant des choses, de voir le projet prendre vie.

Avez-vous déjà collaboré avec le chœur ÉCLATS, créé et dirigé par François Terrieux ?
Il se trouve que j'ai écrit pour ÉCLATS alors que cet ensemble venait tout juste de se former ! Ce spectacle, *Le Roi des corbeaux*, était composé pour chœur et piano ; je n'avais pas encore commencé mon aventure avec l'orchestre. Le chœur ÉCLATS a fêté ses quinze ans avec le conte musical *Gâteaux et chapeaux*, que j'ai composé sur une histoire de... Bernard Friot ! Nous l'avons donné à la Halle aux grains, avec l'Orchestre du Capitole, sous la direction de François Terrieux. J'ai d'ailleurs d'autres souvenirs avec le Capitole. Avec Les Éléments, j'ai participé à un concert sous la direction de Yannick Nézet-Séguin, à une production des *Dialogues des Carmélites* sous la direction de Michel Plasson, un enregistrement avec Natalie Dessay... J'ai donc déjà un peu apporté de ma couleur à l'Orchestre, mais en tant que choriste, et pas compositeur ! ■

Propos recueillis par Mathilde Serraille



▲ Karine Locatelli, cheffe d'orchestre et cheffe de chœur franco-italienne. Elle a dirigé pendant quinze ans la Maîtrise de l'Opéra de Lyon et enseigne la direction au CNSMD de Lyon. © Blandine Soulage

CONCERT
EN FAMILLE À partir de 10 ans

Karine Locatelli Direction
Éclats, Chœur d'enfants et de jeunes
François Terrieux Chef de chœur
Hervé Suhubiette Musique et arrangements
Eline Pont Mise en scène
Orchestre national du Capitole

VENREDI 8 MAI, 11H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 1h sans entracte
Tarifs de 8 à 20€ / 5€ (-27 ans)

LA VIE M'A SAUTÉ À LA FIGURE
Sur un livret de Bernard Friot

POUR L'AMOUR DE LA MÉLODIE

Amoureux du théâtre, le baryton Stéphane Degout a déjà laissé de grands souvenirs sur les planches de l'Opéra national du Capitole. Il se distingue aussi dans le répertoire délicat de la mélodie française, où texte et musique se mêlent intimement. Avec les vers de Maurice Bouchor et Heinrich Heine (traduits en français) mis en musique par Ernest Chausson et Guy Ropartz, Degout retrouve une esthétique dans laquelle il aime à se plonger, avec une curiosité qui va bien au-delà de la connaissance des partitions.

ENTRETIEN AVEC Stéphane Degout

Le Poème de l'amour et de la mer et les Quatre Poèmes d'après l'Intermezzo de Heine représentent certainement une découverte pour le public. Qu'est-ce qui vous plaît dans ces pièces ?

Œuvres méconnues, mais magnifiques ! Sans doute appartiennent-elles à une époque, et ont-elles un caractère un peu désuet aujourd'hui, comme peut-être aussi le romantisme des textes. Mais Ernest Chausson et Guy Ropartz ont chacun eu une place très spéciale dans le répertoire français et il est toujours bon de sortir des sentiers battus. J'ai déjà chanté ces œuvres. J'ai aussi passé du temps à les préparer, à les décortiquer, et à me documenter sur les compositeurs et les poètes, comme sur l'époque à laquelle elles ont été écrites. Maintenant, c'est chaque rencontre avec un nouveau chef qui apporte un nouvel éclairage, qui dévoile tel ou tel aspect de la pièce et qui enrichit mon expérience.

Existe-t-il un fil conducteur entre les deux ? Leur trouvez-vous un écho avec d'autres monuments du répertoire français, comme Pelléas et Mélisande ?

Ces œuvres ont eu des gestations assez longues, une dizaine d'années pour le Poème, par exemple. Pelléas et Mélisande n'est jamais très loin de toutes les œuvres de cette époque ; Wagner a laissé une trace également, dont chacun se défend évidemment d'avoir suivi l'exemple ou subi l'influence. Le répertoire de



▲ Ernest Chausson en 1890. © Bibliothèque nationale de France

la mélodie française est très riche dans cette période qui marque une sorte de tournant général dans la musique. Tant pour la musique que pour la littérature et la peinture, cette période extrêmement riche et fondatrice me plaît, me touche et m'interpelle.

▲ Stéphane Degout © Jean-Baptiste Millot

Chanter en français vous donne-t-il un plaisir particulier ?

Le français étant ma langue maternelle, j'ai certainement plus de spontanéité à le chanter, et un grand plaisir à en décortiquer les aspects plus difficiles. J'aime aussi beaucoup chanter en allemand, qui est une langue beaucoup plus douce et fluide qu'on veut bien le croire.

Comment mêlez-vous opéras, récitals et concerts symphoniques ? Passer de l'un à l'autre vous aide-t-il à prendre soin de votre voix ?

Ce qui m'intéresse davantage que l'aspect vocal ou purement musical, c'est de faire correspondre les programmes, ou en tout cas d'essayer de trouver le lien qui peut se faire entre eux. Ce n'est pas si difficile, tant les compositeurs, les poètes et les intellectuels se côtoyaient et échangeaient. Mettre en miroir des époques, des thèmes, des langues et des cultures, etc. est un exercice très enrichissant.

Quels sont les artistes qui vous inspirent ?

J'aime savoir qui a créé l'œuvre que je dois chanter, et voir quels sont le parcours et le répertoire d'un artiste du passé. La richesse de la documentation accessible rend la recherche aisée. On se rend compte que les standards ont beaucoup évolué, dans des directions qui parfois peuvent dénaturer une œuvre ou donner une couleur très différente à un rôle. J'aime aussi lire la littérature et voir des

œuvres picturales de l'époque de la musique que je travaille. Quant à donner des noms... L'exercice serait trop fastidieux.

Quels musiciens considérez-vous comme des compagnons de route ?

Alain Planès, Cédric Tiberghien, Simon Lepper pour le récital, Raphaël Pichon et son ensemble Pygmalion, Alain Altinoglu ; mais aussi des théâtres où je me sens bien et où il fait bon travailler : la Monnaie à Bruxelles, l'Opéra-Comique à Paris, le Festival d'Aix-en-Provence... et le Capitole de Toulouse !

Et Roberto González-Monjas, qui dirige ce concert ? Vos parcours se sont-ils déjà croisés ?

J'ai rencontré Roberto au Festival de Verbier en 2012, quand il était le premier violon de l'Orchestre des Jeunes pour le concert de Pelléas et Mélisande. Ce concert à Toulouse sera la première occasion de travailler sous sa direction.

Quels sont vos plus grands souvenirs avec l'Orchestre du Capitole ?

Les premières fois laissent toujours de beaux souvenirs, aussi mentionnerai-je le concert de Werther en 2004, dirigé par Michel Plasson. Plus récemment, Wozzeck, sous la direction de Leo Hussain, fut un moment très important dans ma carrière.

On connaît votre amour pour votre ville, Lyon. Lui reconnaissez-vous une « cousine » en Toulouse ?

Toulouse est de ces villes où l'on se sent bien tout de suite, en effet. Le bien-être, la gastronomie, la taille humaine, oui, cela peut faire penser à Lyon, qui garde ma préférence, évidemment ! ■

Propos recueillis par Mathilde Serraille



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

Conférence

En partenariat avec l'Université du Temps Libre

Lundi 4 mai à 10h

par Julien Garde, Maître de conférences en Musicologie à l'Université Toulouse Jean Jaurès. 56 rue du Taur – 31000 Toulouse

Tarif : 17 €

Orchestre national du Capitole



UN SOLEIL EN SOI

PORTAIT DE Roberto González-Monjas

▲ Roberto González-Monjas © Marco Borggreve

Avant de se consacrer pleinement à la direction d'orchestre, Roberto González-Monjas a mené (et mène toujours) une très belle carrière de violoniste. Il a tenu le rôle de premier violon solo de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Rome pendant six ans : les paysages brossés par Respighi dans ses œuvres mettant en scène les pins et les fontaines de la ville ne lui sont donc pas étrangers. Lors de sa première invitation auprès de l'Orchestre du Capitole, il assurait la partie de violon solo du Concerto n° 3 de Mozart en plus de la direction d'orchestre. C'est justement cette pratique du joué-dirigé qui l'a amené progressivement à une activité de chef en tant que tel, encouragé sur cette voie par des pairs aussi réputés que Marc Minkowski.

Sa carrière connaît un essor phénoménal : chef principal du Musikkollegium Winterthur en Suisse, directeur musical de

l'Orchestre symphonique de Galice et chef principal de l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg, il répond également à l'appel d'autres ensembles réputés, et dirige des artistes aussi célèbres que Lisa Batiashvili, Mao Fujita ou Alexandre Kantorow.

Il ne suffit pas d'être né en Espagne et d'avoir travaillé en Italie pour gagner un tempérament solaire. Pour Roberto González-Monjas, il transparaît par un sens intact de l'écoute et du partage. Il garde un goût particulier pour le joué-dirigé, où la relation plus « horizontale » avec les musiciens d'orchestre s'apparente à celle entre partenaires de musique de chambre. Et tout en enseignant le violon à la Guildhall School de Londres, González-Monjas a fondé avec le Colombien Alejandro Posada un programme nommé Iberacademy, visant à soutenir de jeunes musiciens en Amérique Latine. ■

M.S.

LES GRANDS CONCERTS SYMPHONIQUES

Roberto González-Monjas Direction

Stéphane Degout Baryton

Orchestre national du Capitole

SAMEDI 23 MAI, 20H

HALLE AUX GRAINS

Durée : 1h50

Tarifs de 8 à 68€

OTTORINO RESPIGHI (1879-1936)

Fontaines de Rome

ERNEST CHAUSSON (1855-1899)

Poème de l'amour et de la mer

GUY ROPARTZ (1864-1955)

Quatre poèmes d'après l'Intermezzo de Heinrich Heine

OTTORINO RESPIGHI

Pins de Rome

Concert diffusé en différé sur medici.tv et sur mezzo

Les Boréades de Rameau : l'état de grâce



▲ Reinoud van Mechelen © Senne van der Ven



▲ Borée enlevant Orithye, école de Sebastiano Conca. Premier tiers du XVIII^e siècle. © 2014 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) Mathieu Rabeau

ENTRETIEN AVEC

Reinoud van Mechelen

Rameau a dominé la tragédie lyrique du XVIII^e siècle. En signant, à 80 ans, son ultime chef-d'œuvre, jamais créé de son vivant, le génial compositeur nous plonge dans un monde onirique où surgissent ses plus poétiques audaces. Contrairement à la légende, ce n'est pas la mort de Rameau qui interrompt les répétitions – elles eurent lieu dès avril 1763, un an et demi avant sa disparition : c'est probablement la censure royale, alertée par les thèmes libertaires du livret, qui fit taire cet opéra subversif. Les Boréades évoquent, comme une parabole, l'histoire d'une reine qui, refusant de choisir un époux parmi les deux fils de Borée – déchaînant la colère de ce terrible dieu des vents –, leur préfère Abaris, un prince inconnu qui se révélera le fils d'un dieu plus puissant encore... Pour sa première exécution toulousaine, ce chef-d'œuvre est confié au ténor belge Reinoud Van Mechelen, grande haute-contre à la française : pour cette version de concert, il interprète Abaris (composé pour le grand chanteur Jéliote) et dirige son ensemble a nocte temporis.

L'ensemble a nocte temporis célèbre son dixième anniversaire avec Les Boréades. Ce choix a-t-il été évident ?
Lorsqu'on me l'a proposée, l'idée m'a d'abord un peu effrayé, puis je me suis dit que c'était un merveilleux cadeau d'anniversaire pour l'ensemble, que ce monument serait une étape importante pour nous et nous ferait grandir. Nous avons déjà donné *Pygmalion* de Rameau, *Médée* et *Jason* de Salomon, *Céphale et Procris* d'Élisabeth Jacquet de La Guerre – mais *Les Boréades*, c'est encore un cran au-dessus.

Vous avez fondé cet ensemble en 2016, en pleine carrière de soliste. Qu'est-ce qui vous a poussé à franchir ce pas ?
J'ai toujours eu la volonté d'être davantage qu'un chanteur. En travaillant avec des chefs tels que William Christie, Philippe Herreweghe, René Jacobs ou Simon Rattle, j'ai appris beaucoup de choses que je souhaitais expérimenter à mon tour. Mais c'est ma rencontre avec la flûtiste Anna Besson – mon épouse aujourd'hui – qui a tout déclenché. Nous avons d'abord monté un projet autour des airs pour ténor et flûte de Bach, puis l'ensemble s'est développé : d'abord en musique de chambre, ensuite en orchestre. Mais je n'ai jamais voulu renoncer au reste. En ce moment, j'interprète Don Ottavio dans *Don Giovanni* en Belgique ; bientôt je serai à l'Opéra de Genève. Avec a nocte temporis, nous aurons

neuf représentations des *Boréades* dans les mois qui viennent. Ce sont deux carrières parallèles qui se nourrissent l'une l'autre.

Vous êtes à la fois chef et interprète du rôle d'Abaris. Comment articulez-vous ces deux fonctions ?
Je ne dirige quasiment pas pendant que je chante – l'orchestre n'en a pas besoin, à l'exception de quelques passages délicats. Mais ce que je veux éviter, c'est que cette double fonction ne devienne la curiosité de la soirée et prenne le pas sur l'essentiel. Or l'essentiel, c'est le chef-d'œuvre de Rameau. Je cherche plutôt à inspirer les musiciens, à leur donner envie d'aller dans le sens que j'imagine, mais c'est un échange, car chacun a sa personnalité. J'essaie d'éviter le contrôle absolu, parce que lorsqu'on s'y enferme, la musique a moins de chances de décoller véritablement, d'atteindre ce moment magique qui échappe à notre maîtrise.

Vous avez travaillé avec la chercheuse Sylvie Bouissou et le Centre de musique baroque de Versailles sur une version historiquement informée de cette partition. Quelles en sont les caractéristiques ?
C'est une version dite de palais, et non celle de l'Académie royale, qui exigerait un orchestre beaucoup plus important. C'est un effectif historiquement attesté, avec un chœur relativement réduit. Certaines questions se tranchent au fur et à mesure. Nous sommes pragmatiques : nous voyons ce qui fonctionne le mieux. Je crois en tout cas que cette version sera parfaitement adaptée à l'écrit du Théâtre du Capitole.



◀ De gauche à droite :
Portrait de la haute-contre Pierre de Jéliote, 1755.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.



Portrait de Jean-Philippe Rameau, attribué à Joseph Aved, vers 1728.
Musée des Beaux-Arts de Dijon.

Que nous disent Les Boréades aujourd'hui ?
Le livret en est assez subversif, ce qui explique peut-être que sa création n'ait pu avoir lieu (car la mort de Rameau pendant les répétitions n'est pas un argument suffisant). On y évoque l'ordre établi de façon peu flatteuse, le désir de liberté y conteste sans cesse le pouvoir. Tout cela s'exprime selon une rhétorique baroque très codifiée, mais interroge encore notre propre monde. *Les Boréades* sont à leur manière d'une actualité brûlante : les ravages de l'arbitraire, l'appel à l'instauration d'un pouvoir véritablement humain.

L'œuvre frappe aussi par sa peinture de la nature : les vents, les zéphyrs, les orages...
Oui, c'est somptueux. Deux moments me viennent à l'esprit. D'abord la « Gavotte pour les Heures et les Zéphyrs » à l'acte IV : c'est d'une magie absolue, il n'est pas aisé de trouver la couleur exacte, mais le résultat est saisissant. Et, juste avant, l'entrée de Polymnie et des Muses : Rameau écrit quelques mesures d'une beauté si simple en apparence, mais littéralement inouïe. Comme s'il avait rendu audible une musique qui était déjà là, et attendait d'être entendue.

Vous avez consacré, chez Alpha, une trilogie discographique à vos grands prédécesseurs : les hautes-contre Dumesny, Jéliote et Legros, qui ont respectivement créé les grands rôles de Lully, Rameau et Gluck. Qu'est-ce que ce terme de « haute-contre » désigne exactement ?
Le terme est souvent mal compris : on le confond encore avec « contre-ténor », c'est-à-dire un

alto masculin chantant en falsetto, alors que la haute-contre est un ténor avec des aigus faciles. Et même lorsque cette distinction est acquise, d'autres idées fausses circulent – par exemple que la haute-contre serait une voix légère, qui ne chanterait pas à pleine voix. Or à l'époque, les Italiens de passage en France, qui préféraient de loin les castrats, se plaignaient au contraire que les hautes-contre chantaient trop fort ! Les partitions nous indiquent que cette voix possédait une vaste amplitude expressive, conjuguant puissance et douceur. Ce projet discographique m'a énormément appris : retracer le parcours de ces chanteurs, observer l'écriture pour leur tessiture et comprendre comment celle-ci évolue de Lully à Gluck. Et cette tradition se poursuit : j'en perçois des échos dans l'écriture de Mozart pour les ténors, puis dans la musique française du XIX^e siècle, jusque chez Berlioz ou Bizet.

Parmi ces trois figures, Jéliote semble vous fasciner tout particulièrement...
C'est pour moi sans doute le plus grand chanteur français du XVIII^e siècle. Un contemporain écrivait de lui : « La voix de ce divin chanteur / Est tantôt un zéphyr qui vole dans la plaine / Et tantôt un volcan qui part, enlève, entraîne / Et dispute de force avec l'art de l'auteur. » Cette alliance du souffle le plus délicat et de la puissance la plus incandescente, Rameau a su l'exploiter en composant pour lui des rôles sublimes – Platé, Dardanus, Zoroastre, et tant d'autres. Abaris, dans *Les Boréades*, représente le sommet de cette collaboration : c'est le dernier rôle que Rameau ait écrit pour sa voix, et il en déploie toutes



◀ Reinoud van Mechelen et son ensemble a nocte temporis.
© Jérémy Talon

Opéra

Version de concert

les facettes, des moments les plus éthérés aux morceaux de bravoure les plus exigeants. C'est un rôle éprouvant, mais il n'est pas le seul : Rameau met chaque interprète à l'épreuve. Le rôle d'Alphise, notamment, est extraordinaire – et toute la distribution réunie pour ce concert est formidable. Nous sommes tous portés par la grâce de cette musique. Quelle chance de pouvoir l'offrir au public ! ■

Propos recueillis par Dorian Astor



◀ La soprano belge Gwendoline Blondeel, interprète du rôle d'Alphise.
© Camille Doyen

LES BORÉADES

JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764)
OPÉRA EN VERSION DE CONCERT

MERCREDI 27 MAI, 20H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 3h avec entracte
Tarifs de 8 à 49€

Tragédie en musique en cinq actes
Livret attribué à Louis de Cahusac
Composé vers 1760-1763, mis en répétition en avril 1763

Reinoud Van Mechelen Direction musicale, Abaris
Gwendoline Blondeel Alphise
Lisandro Abadie Borée
Tomáš Král Adamas / Apollon
Robert Getchell Calisis
Philippe Estèphe Borilée
Lore Binon Sémire / Une Nymphé / L'Amour / Polymnie

Ensemble a nocte temporis
Chœur de chambre de Namur

Prélude
Introduction à l'œuvre, 45 minutes avant le début de la représentation, par **Jean-Philippe Grosperin**
Petit Foyer du Théâtre du Capitole
Gratuit, sans réservation et dans la limite des places disponibles
Durée : 15 minutes



◀ Couverture du disque Jéliote, haute-contre de Rameau, Alpha Classics / Outhere Music France, 2021.
Photo : Senne van der Ven

LE 6 MAUDIT

Qu’a-t-il donc, ce chiffre 6, pour se trouver associé à deux des symphonies les plus désespérées du répertoire ? La « Pathétique » de Tchaïkovski et la « Tragique » de Mahler portent toutes les deux en germe, plus ou moins consciemment, le sombre destin de leur auteur. Après avoir ouvert la saison avec la Symphonie n° 2 de Mahler, Tarmo Peltokoski se plonge à nouveau dans l’œuvre pour orchestre du compositeur, mais au lieu d’une « Résurrection », il s’agit cette fois-ci d’une mise au tombeau sans appel.

ÉTÉ RADIEUX

En 1903, lorsque Gustav Mahler couche les premières notes de la *Symphonie n° 6* sur le papier, tout va pour le mieux. Il dirige l’Opéra de Vienne, institution prestigieuse dans la ville de musique par excellence, où son travail rigoureux est salué et respecté. Lui qui reste un compositeur « du dimanche », ou plutôt des vacances d’été, voit sa réputation commencer à s’affirmer en la matière. Enfin, sur le plan personnel, son mariage tout récent avec Alma Schindler vit encore ses belles heures. Mahler émerveillé découvre la paternité avec sa fille Maria, dite « Putzi ». À la fin de la composition de la *Symphonie n° 6*, le couple a accueilli son deuxième enfant, Anna, ou « Gucki », née en juin 1904.

ÉPOPÉE D’UN SISYPHE

Pourtant, cette période de bonheur – certainement la plus sereine de toute l’existence de Mahler – donne naissance à une œuvre torturée, où s’exprime une



TARMO PELTOKOSKI
DIRIGE LA
SIXIÈME SYMPHONIE
DE MAHLER

▲ Gustav Mahler dans le foyer de l’Opéra de Vienne en 1907.
Photographie de Moritz Nähr. Österreichische Nationalbibliothek, Vienne. Domaine public / Wikimedia Commons

noirceur rencontrée nulle part ailleurs dans le répertoire symphonique du compositeur. Elle est l’unique qui s’achève sans espoir, sur une défaite implacable. Jusque-là, et pour les symphonies à suivre également, les errements et terreurs aboutissent à la paix, à la victoire ou à la transcendance. Ici, pas d’alternative : tout s’achève dans un abîme vertigineux. S’agirait-il d’une angoisse ressentie face à un bonheur qu’il va falloir protéger ? « Ce sont les cruautés que j’ai subies et les douleurs que j’ai ressenties ! », aurait asséné Mahler à quelqu’un s’étonnant de la dureté de cette symphonie.

Baignant dans l’univers lyrique (avant Vienne, il avait notamment été chef des opéras de Budapest et Hambourg), Mahler s’est certes distingué dans le répertoire vocal, mais n’a jamais composé d’œuvre opératique. Le chant représente une composante clé de son œuvre, avec une production de lieder absolument sublime, et un rôle central jusque dans ses symphonies dont pas moins de quatre sur neuf font

intervenir la voix soliste ou chorale, parfois même les deux. Dans cette « *Tragique* », pas de voix, mais s’il faut lui trouver un lien avec l’opéra, ce serait assurément à travers l’idée de narration. La musique retrace en effet une véritable épopée, celle d’un héros combattant l’adversité de toutes ses forces. Mais cette lutte aussi obstinée que celle de Sisyphe, personnage mythologique poussant inexorablement une pierre jusqu’à un sommet d’où elle roule à nouveau, ne mène qu’au fracas et à la destruction.

MOUVEMENTS VERS L’ABÎME

Le compositeur a déjà ouvert avec une grande réussite deux de ses symphonies – la *Deuxième* et la *Cinquième* - par des marches funèbres. Pour la *Sixième*, il choisit à nouveau une marche, mais cette fois-ci, elle se fait martiale et terrifiante. Le deuxième thème, très lyrique, vient momentanément en dissiper la noirceur. Alma raconte que le compositeur le lui dédia ainsi : « J’ai essayé de te représenter par un thème. Je ne sais pas si j’ai réussi, mais il faudra t’en contenter ! » Cette page d’amour fait office d’oasis de douceur au cœur d’un dédale musical infernal.

Mahler s’était beaucoup interrogé sur l’ordre dans lequel proposer le *Scherzo* et l’*Andante moderato*, et certains musicologues et chefs discutent encore âprement de la disposition à adopter, en raison de voix contradictoires. Alors que la première édition de la partition suit l’ordre *Scherzo-Andante*, Mahler lui-même choisit de les inverser lorsqu’il dirige l’œuvre, avant de demander une correction

◀ Alma et Gustav Mahler à Bâle en 1903.
Photographe inconnu. Mahler Foundation. DR

à son éditeur. Mais la question continue de le hanter, et il semble considérer un retour au *Scherzo-Andante*. Une source en particulier mit fin au débat pendant des décennies : un télégramme envoyé par Alma Mahler en 1919 au chef d’orchestre Mengelberg, qui lui demandait l’avis de son défunt mari à ce sujet. « D’abord *Scherzo* puis *Andante* ». Le *Scherzo* reprend dans la même atmosphère violente que le premier mouvement, dans la tonalité identique de *la* mineur. Lorsque ces deux s’enchaînent, la sensation de retomber dans le même cauchemar n’en est que plus forte. Où qu’il se trouve, l’*Andante* apporte une paix bienvenue, dans une tonalité de *mi* bémol majeur souvent associée à la sérénité et à la sagesse.

Dans le quatrième et ultime mouvement, Mahler fait preuve de sa fantastique capacité à tenir une idée musicale sur la longueur : à lui seul, l’*Allegro moderato* final peut atteindre la demi-heure, voire 40 minutes selon les interprètes. Il reprend quelques éléments épars des mouvements précédents. Après une ultime réminiscence du premier mouvement, la course vers l’abîme s’achève dans un terrible *pizzicato*.

LES COUPS DU DESTIN

La démesure de la symphonie ne tient pas qu’à sa durée d’exécution. Mahler rassemble un orchestre impressionnant (pour s’épargner la liste complète, on ne citera que les bois par cinq, et les huit cors). Même Richard Strauss, qui pratique pourtant peu l’ascèse orchestrale, le juge disproportionné. Le pupitre de percussions s’enrichit d’instruments inattendus, comme les cloches de troupeau, et surtout, le spectaculaire marteau, auquel Mahler demande de frapper des coups « brefs et puissants […] comme des coups de hache ». D’après Alma, il souhaitait avec eux décrire le héros recevant « trois coups du destin dont le dernier l’abat comme un arbre ! » Les *Kindertotenlieder* (Chants sur la mort des enfants), entamés en 1901 et créés un an avant la *Symphonie n° 6*, avaient valu à Mahler les remontrances de son épouse,



◀ Gustav Mahler et ses filles Maria et Anna, vers 1905.
Mahler Foundation. DR

KANTOROW ILLUMINE BEETHOVEN

Avant d’affronter les abîmes de la Sixième de Mahler, l’Orchestre du Capitole et Tarmo Peltokoski accueillent en première partie l’un des pianistes les plus éblouissants de notre temps dans l’un des joyaux les plus singuliers du répertoire concertant.

Premier pianiste français à remporter le premier prix et le Grand Prix du Concours Tchaïkovski en 2019, couronné par deux Victoires de la musique classique et le prestigieux Gilmore Artist Award, devenu l’un des visages des Jeux olympiques de Paris en jouant Ravel sous la pluie battante lors de la cérémonie d’ouverture : à vingt-huit ans, Alexandre Kantorow s’est hissé au sommet du piano mondial. Tournées au Japon avec le Concertgebouw et Klaus Mäkelä, collaborations avec Currentzis, Nézet-Séguin ou John Eliot Gardiner : les plus grands se l’arrachent. Le public de la Halle aux grains, qui l’a applaudi à plusieurs reprises ces dernières saisons, sait la générosité de son jeu, cette alliance rare de virtuosité incandescente et de profondeur musicale. Pour ces retrouvailles avec l’Orchestre du Capitole et Tarmo Peltokoski, c’est le *Concerto n° 4* de Beethoven qui l’attend – une œuvre à part. Dès la première mesure, le piano entre seul, en toute intimité, là où la convention voulait que l’orchestre ouvre le bal : un geste poétique d’une audace inouïe. Et dans le mouvement lent, le dialogue entre le soliste et les cordes, tour à tour implacables et apaisées, évoque Orphée charmant les Furies aux portes des Enfers. Le plus inventif, le plus insaisissable des cinq concertos de Beethoven : on n’imagine guère de pianiste mieux taillé pour en révéler toute la lumière.

► Alexandre Kantorow. © Sasha Gusov

D.A.



◀ Esquisse autographe du premier mouvement de la Symphonie n° 6, 1904.
© The Morgan Library & Museum, New York.

LES GRANDS
CONCERTS
SYMPHONIQUES

Tarmo Peltokoski Direction
Alexandre Kantorow Piano
Orchestre national du Capitole

SAMEDI 30 MAI, 20H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 2h20
Tarifs de 8 à 68 €

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)
Concerto pour piano n° 4

GUSTAV MAHLER (1860-1911)
Symphonie n° 6 « Tragique »



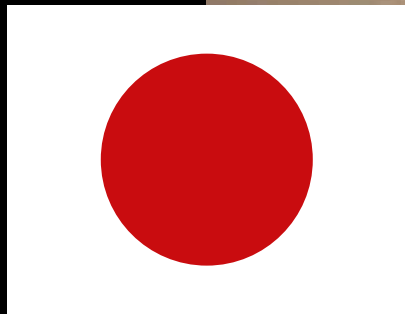
▲ Tarmo Peltokoski © Romain Alcaraz

LA

TOURNÉE

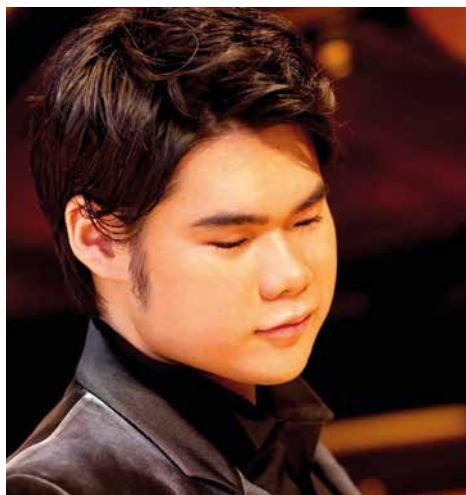
AU

JAPON



▲ Le Mont Fuji vu depuis Ichikawa, avec le skyline de Tokyo au premier plan.
Domaine public / Wikimedia Commons

HÉROÏQUE SUPERSTAR



▲ Nobuyuki Tsujii © Avex Classics International

À l'âge de huit mois, le petit Nobuyuki Tsujii réclame régulièrement à sa mère de lui faire écouter la Polonaise op. 53 de Chopin. Il s'agit de l'« Héroïque », un adjectif non usurpé pour définir aujourd'hui la carrière de ce prodige adulé au Japon et réclamé partout dans le monde. L'Orchestre national du Capitole et Tarmo Peltokoski l'ont choisi pour les accompagner lors de leur tournée dans son pays natal, où il donnera en alternance deux pièces parmi les plus ardues, et les plus aimées, du répertoire : le Concerto n° 2 et la Rhapsodie sur un thème de Paganini de Rachmaninov.

PORTRAIT DE

Nobuyuki Tsujii

NOBU-FEVER

En 2009, vingt-neuf pianistes de quatorze nationalités différentes atterrissent à Fort Worth, pour participer au concours international de piano Van-Cliburn. Ils ont été rigoureusement sélectionnés et font partie des musiciens les plus talentueux de leur génération. Le réalisateur Peter Rosen explore les coulisses et suit les candidats pendant les deux semaines et demi que dure l'aventure. L'un d'entre eux finit par capter la caméra plus que les autres : Nobuyuki Tsujii, Japonais de 20 ans, aveugle de naissance et également compositeur. Devenu le héros du reportage intitulé *A Surprise in Texas*, il l'est aussi du concours. Le jury, qui compte notamment un grand Menahem Pressler submergé par l'émotion au contact de ce jeune talent, lui attribue la médaille d'or, *ex aequo* avec Haochen Zhang. C'est la première fois qu'un Japonais l'emporte depuis sa création en 1962. Ce tour de force marque le début d'une passion proche de la « Beatlemania » à l'égard du musicien. Nobuyuki Tsujii devient une véritable pop star. Au Japon, ses disques et DVD s'écoulent par centaines de milliers, et ses concerts se terminent devant un parterre d'admirateurs debout, en larmes. Le phénomène, qualifié de « Nobu-fever », s'étend bien au-delà des frontières japonaises. Le pianiste, à qui le magazine Time consacre un portrait quelques mois après le concours Van Cliburn, répond à des invitations venues de toute la planète, pour des récitals comme des prestations auprès des plus grands chefs et ensembles.

UNE PERCEPTION DU MONDE

En 2024, la carrière de Tsujii connaît une nouvelle étape. Il signe un partenariat exclusif avec le label bien connu des mélomanes, Deutsche Grammophon. L'institution du domaine discographique loue « son inventivité musicale et son instinct rares, provenant sans doute de sa perception du monde singulière. Son jeu touche à l'âme directement, porté par sa technique phénoménale et la richesse sonore extraordinaire qu'il tire du piano ». Tsujii se réjouit quant à lui de rejoindre l'écurie des plus grands, comme Martha Argerich et Maurizio Pollini. Il choisit la *Sonate « Hammerklavier »* de Beethoven pour son premier enregistrement chez Deutsche Grammophon. « Certains aspects de l'existence de Beethoven recoupent la mienne : il a perdu l'ouïe, mais continua à composer des œuvres magnifiques et très difficiles, comme cette sonate. Je l'ai donc travaillée avec un profond respect », précise-t-il alors. Rachmaninov figure au programme du deuxième disque qu'il a enregistré pour le prestigieux label, paru en janvier 2026. Tsujii connaît parfaitement ses deux concertos, parmi les plus virtuoses, ainsi que la *Rhapsodie sur un thème de Paganini*. Interpréter ces œuvres concertantes semble une prouesse d'autant plus inimaginable qu'à la difficulté technique s'ajoute la nécessité de jouer ensemble. Pour ce faire, Tsujii se fie à la respiration du chef, et son ressenti de l'environnement autour de lui. Une autre manifestation de la sensibilité inouïe du musicien qui confie voir « avec son cœur ». ■

Mathilde Serraille



◀ De gauche à droite :
Yseult Carré, Patrick Namur © Romain Alcaraz
Fabrice Miralles © Romain Alcaraz

TOURNÉE DE L'ORCHESTRE NATIONAL DU CAPITOLE

Tarmo Peltokoski Direction

Alexandre Kantorow Piano

MARDI 2 JUIN • PHILHARMONIE DE PARIS

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Concerto pour piano n° 4

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

Symphonie n° 6 « Tragique »

★

Tarmo Peltokoski Direction

Nobuyuki Tsujii Piano

**DIMANCHE 7 JUIN • HYOGO PERFORMING
ARTS CENTER**

LUNDI 8 JUIN • SUNTORY HALL, TOKYO

SERGUEÏ RACHMANINOV (1873-1943)

Rhapsodie sur un thème de Paganini

GUSTAV MAHLER

Symphonie n° 6 « Tragique »

★

Tarmo Peltokoski Direction

Nobuyuki Tsujii Piano

**SAMEDI 6 JUIN • KUMAMOTO
PREFECTURAL THEATER**

**MARDI 9 JUIN • MUZA KAWASAKI
SYMPHONY HALL**

**JEUDI 11 JUIN • AICHI PREFECTURAL
ART THEATER, NAGOYA**

**SAMEDI 13 JUIN • SAPPORO CONCERT
HALL « KITARA »**

SERGUEÏ RACHMANINOV

Concerto pour piano n° 2

DMITRI CHOSTAKOVITCH (1906-1975)

Symphonie n° 10



▲ Dans les coulisses de l'Elbphilharmonie de Hambourg, durant la tournée allemande de l'Orchestre en 2025. © Romain Alcaraz

UNE PARTITION BIEN RÉGLÉE

La tournée au Japon promet des moments humains et musicaux inoubliables aux musiciens de l'Orchestre national du Capitole et Tarmo Peltokoski. Six concerts les attendent, dont un au Suntory Hall de Tokyo, salle internationalement réputée. Pas de place à l'improvisation dans l'organisation d'un tel déplacement ! Dans l'ombre, Yseult Carré, régisseur général de l'Orchestre, Patrick Namur, régisseur général adjoint, et Fabrice Miralles, régisseur technique, assurent une préparation au cordeau, pour que les musiciens n'aient à se préoccuper que de leur art... et de leur passeport.

Combien de temps à l'avance commencez-vous à préparer une telle tournée ?

P. N. – Le premier mail m'est parvenu pendant la tournée en Allemagne, en mars 2025, un peu plus d'un an avant. On m'indiquait la date approximative des concerts et leur programmation, une première base pour réfléchir au carnet de route.

F. M. – Je suis plutôt dans l'opérationnel : c'est six mois avant le départ que je m'y attelle véritablement, avec les plans d'implantation et les fiches techniques. Mais les documents pour le transport du matériel, je les prépare plus tôt.

Y. C. – Je m'implique dès les prémisses. Depuis deux mois, il ne s'est pas passé une journée sans que Patrick et moi n'évoquions la tournée au Japon !

Quelles sont les particularités logistiques d'une tournée au Japon ?

P. N. – Il faut des visas : récupérer les passeports des musiciens, vérifier qu'ils sont à jour, puis déposer les demandes au Consulat du Japon à Marseille.

Y. C. – D'autant plus ardu que les personnes qui partent n'ont pas toutes la même nationalité.

F. M. – Je dois fournir des documents de douane : nous sortons de l'espace Schengen et devons déclarer l'ensemble du matériel. Un carnet très précis détaille tout ce qui part en caisses : six tonnes entre instruments, habits de concert, matériel scénique et partitions. Il faut aussi une démarche auprès du bureau CITES, lié à la Convention de Washington, avec la liste des essences utilisées pour la confection des instruments.

Quelle partie préférez-vous dans l'organisation ou le vécu de la tournée ?

P. N. – Préparer le carnet de route, chercher les solutions pour que tout le monde arrive à l'heure.

F. M. – Investir un lieu et en prendre possession pour en « faire une Halle aux grains ». Partout où nous allons, nous faisons en sorte que les musiciens gardent les mêmes repères qu'à la maison.

Y. C. – Les tournées permettent de fédérer vraiment les musiciens. Cela crée une réelle différence.

F. M. – Cela se vérifie pour toutes les équipes. Ce sont des moments de cohésion dont nous ressortons plus forts.

Avez-vous des rituels ou un lieu fétiche prévu au Japon ?

F. M. – C'est ma quatrième tournée au Japon. À Tokyo, j'ai prévu le marché d'Ueno : nourriture, poisson, vêtements, des troquets décorés de lampions. Très typique et hyper convivial.

Y. C. – On trouve aussi de la vaisselle sublime et des couteaux remarquables dans le quartier d'Asakusa.

P. N. – C'est ma première tournée au Japon, je prends note ! Mais j'ai un rituel pour tous mes voyages : rapporter un dé à coudre de chaque ville, pour l'offrir à ma mère.

Les tournées sont toujours pleines de surprises. Une anecdote ?

Ensemble – Ce qui se passe en tournée reste en tournée ! ■

Propos recueillis par Mathilde Serraille

OCTAVE ET MÉLO AU BORD DE LA RIVIÈRE

ENTRETIEN AVEC Adèle Molle

Les petites oreilles férues de podcasts ont certainement déjà croisé la route d'Octave et Mélo. Dans le métro, au football ou à Venise, ces deux amis inséparables vivent plein d'aventures rythmées par la musique classique, dans des épisodes orchestrés par Adèle Molle. Ils prennent désormais vie sur scène, pour un périple extraordinaire le long d'un cours d'eau. Même si les yeux sont sollicités, la mise en scène des Aventures d'Octave et Mélo prend soin de laisser la place à la véritable héroïne du spectacle : la musique.

Comment décririez-vous Octave et Mélo aux personnes qui ne les connaîtraient pas encore ?

Octave et Mélo sont deux enfants, un garçon et une fille. Ils ont des pouvoirs extraordinaires, comme celui de jouer de

tous les instruments de musique, et aussi de communiquer avec les animaux via une comptine. Pour le reste, on ne sait pour ainsi dire rien d'eux, et j'y tiens ! Nous ne savons pas à quoi ils ressemblent, ni leur âge, et leurs parents n'interviennent pas dans leurs

histoires. C'est un peu l'esprit du Club des Cinq : des héros qui vivent plein d'aventures, sans adultes autour d'eux. La liberté !

Vous parliez de comptine pour s'adresser aux animaux. Quelle est-elle ?

C'est une comptine que j'ai composée. Nous allons la chanter six fois au cours du spectacle, en changeant chaque fois les paroles pour les adapter aux oiseaux rencontrés successivement par les héros au cours du spectacle. Comme le thème reste le même, la ritournelle en reste bien en tête. Cette comptine nous aide à capter les enfants.

Avec ce spectacle, vous passez d'un format de six à sept minutes par épisode à une représentation de quarante-cinq minutes. Quelles adaptations cela a-t-il impliqué ?

Dans le cadre du podcast, les aventures d'Octave et Mélo explorent un thème (le sport, les voyages, la météo...) en quatre épisodes. Ceux-ci peuvent s'écouter dans n'importe quel ordre. Le spectacle impose

◀ Adèle Molle et Zoé Suliko interprètent Les Aventures d'Octave et Mélo. © Elisabeth Polénor / Traffix Music



quant à lui de respecter une suite logique. Cela me permet de développer un imaginaire plus complet : en suivant la rivière, on voyage en haut de la montagne avant de traverser différents paysages jusqu'à la mer. Cela favorise la construction d'une esthétique. La musique peut aussi y prendre plus de place. Dans le podcast, je fais entendre en moyenne sept morceaux en six ou sept minutes, ce qui donne des épisodes très rythmés. Lors du spectacle, les extraits peuvent être plus longs, nous pouvons donc prendre plus de temps pour nous laisser embarquer par la musique.

Voulez-vous nous dévoiler quelques morceaux qui figurent au programme de cette aventure d'Octave et Mélo ?

Il y aura aussi bien du répertoire connu, comme *La Moldau* de Smetana, que des œuvres moins célèbres, la *Symphonie* de Louise Farrenc par exemple. J'ai travaillé pendant cinq ans en tant que programmatrice à Musiq3, l'équivalent belge de France Musique. Comme on ne peut pas passer sans cesse les mêmes morceaux, j'ai forcément écouté beaucoup de répertoire. Au fil de mes découvertes, je me disais parfois « je garde cela en tête, cela me servira un jour ». C'est le cas du quatuor de Maddalena Lombardini : quelqu'un en avait envoyé le disque à la radio, et j'ai été séduite par son aspect entraînant, vif et rythmé. Programmer des femmes compositrices est aussi dans l'air du temps, et cela me tient à cœur. Comme je suis harpiste, je glisse quelques clins d'œil au répertoire de mon instrument, comme *La Source* de Hasselmans. Le compositeur et arrangeur Gwénaél Grisi a réalisé un très beau travail pour certaines œuvres, qui séduit aussi bien les auditeurs que les musiciens.

Quels sont les autres éléments propres à cette version scénique d'Octave et Mélo ?

Les décors. Nous avons opté pour une musique en scène avec une esthétique de douceur, de poésie, d'épure. Il y aura juste la rivière, qui court d'un espace à l'autre en englobant les musiciens. En résumé, peu d'éléments mais tous soigneusement choisis. Rien de trop, mais que du beau ! Je tenais à garder le son au centre, et à échapper à la vidéo. Si j'ai choisi de faire de la radio, c'est parce que j'aime le son, et l'imaginaire autour de lui. Pour faire imaginer une tempête, une cascade, pas besoin de les montrer sur écran, la musique suffit à faire imaginer la scène. Les bruitages aident aussi à créer des images.



▲ Harpiste, conteuse et femme de radio, Adèle Molle initie les plus jeunes à la musique classique sur France Musique. © Myriem Karim

La personne qui réalise les bruitages sur scène est-elle celle qui les réalise sur le podcast ?

Non, car il faut une personne qui puisse suivre le spectacle en tournée, or les équipes de Radio France sont déjà bien occupées ! Et puis, nous n'utilisons le bruitage qu'avec parcimonie dans les épisodes du podcast. Quand la musique est bien choisie et qu'elle fait écho avec les mots, le bruitage n'est pas tellement nécessaire. Zoé Suliko, la bruiteuse de notre spectacle, déploie toute une activité autour de la création sonore pour la jeunesse. Elle a notamment écrit une superbe histoire pour les enfants intitulée *Rascasse le vieux marin*, avec la voix de Denis Lavant, qui a reçu un prix à New York. Notre complicité est très porteuse. Sur scène, Zoé ne dit pas un mot, mais ses bruitages dynamisent certains passages, et captent l'attention. Nous avons beaucoup travaillé ensemble pour définir le bon dosage. Nous aimons bien rester sur scène à la fin, quand c'est possible, pour parler un peu avec le public. Dans ces moments-là, tout le monde se rue sur le stand de Zoé !

Vous venez à Toulouse en tant qu'artiste invitée pour ce spectacle, mais vos racines se trouvent en fait ici !

Oui ! Je suis née à Montauban. Et j'ai passé deux années particulièrement marquantes à Toulouse, lors de ma prépa hypokhâgne et khâgne option musique à Saint-Sernin. Je vivais juste derrière la basilique, place des Tiercerettes. La ville reste associée à mes premières années d'indépendance, j'en garde un souvenir de ville heureuse, pleine de joie. Je n'y suis pas retournée depuis bien longtemps et je suis donc aux anges ! Je garde aussi des souvenirs d'enfance de la Halle aux grains, cette salle splendide.

Vous avez réalisé pour France Musique une série d'émissions intitulée « Dans la playlist de... ». Et vous, qu'y a-t-il dans votre playlist ?

Sachant que j'écoute du classique toute la journée, je vais essayer de vous proposer des artistes qui sortent de cet univers : J.J. Cale, Leyla McCalla, Otis Redding, Nina Simone, et aussi Bertrand Belin. ■

Propos recueillis par Mathilde Serraille

▼ Clarinettiste, physicien, chef d'orchestre : Philippe Béran mène une carrière hors des sentiers battus, entre ballet, ciné-concert et jeune public. DR



CONCERT
EN FAMILLE À partir de 4 ans

Philippe Béran Direction
Adèle Molle Narration, conception et écriture
Zoé Suliko Bruitages
Orchestre national du Capitole

DIMANCHE 28 JUIN, 11H ET 16H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 45 minutes
Tarifs de 8 à 20€ / 5€ (-27 ans)

LES AVENTURES D'OCTAVE ET MÉLO



En partenariat avec France Musique

FRANCO FAGIOLI, HÉRITIER DE VELLUTI



▲ Franco Fagioli dans Polifemo de Porpora, direction : Stefan Plewniak ; mise en scène : Justin Way ; costumes : Christian Lacroix. Opéra Royal / Château de Versailles Spectacles, 2024. © Ian Rice

UNE VOIX VENUE D'AILLEURS

Il y a dans la voix de Franco Fagioli quelque chose de surnaturel. Une amplitude de trois octaves, un passage sans rupture du grave barytonal à l'aigu le plus solaire, une virtuosité qui semble défier les lois de la physiologie : tout ce que les castrats emportèrent avec eux dans leur disparition, ce contre-ténor argentin l'a ressuscité. Né en 1981 à San Miguel de Tucumán, dans le nord de l'Argentine, Franco Fagioli découvre sa voix presque par accident. Adolescent, il étudie le piano et s'amuse à imiter les voix féminines – pour s'amuser, croit-il. Jusqu'au jour où il achète un enregistrement du *Stabat Mater* de Pergolesi et découvre, stupéfait, que la voix d'alto qu'il entend est celle d'un homme : James Bowman. La révélation est totale. Ce qui passait pour un jeu devient une vocation.

L'ÉCOLE DU BEL CANTO

Sa formation, pourtant, ne suit pas le chemin habituel des contre-ténors. Au Teatro Colón de Buenos Aires – où il est le premier de son registre à être admis –, il apprend la technique traditionnelle du bel canto italien. Cette école, faite de legato, de maîtrise du souffle et de science des registres, sera sa marque distinctive. « Je ne me définis pas comme un chanteur baroque, confie-t-il, mais comme quelqu'un qui aime chanter, point final. » (*BR-Klassik*, 2014). Malgré une carrière qui le mène sur toutes les grandes scènes du monde, il garde un lien viscéral avec sa terre natale : « L'Argentine me manque, j'aime Tucumán, qui est mon lieu. J'y retourne une fois par an. »

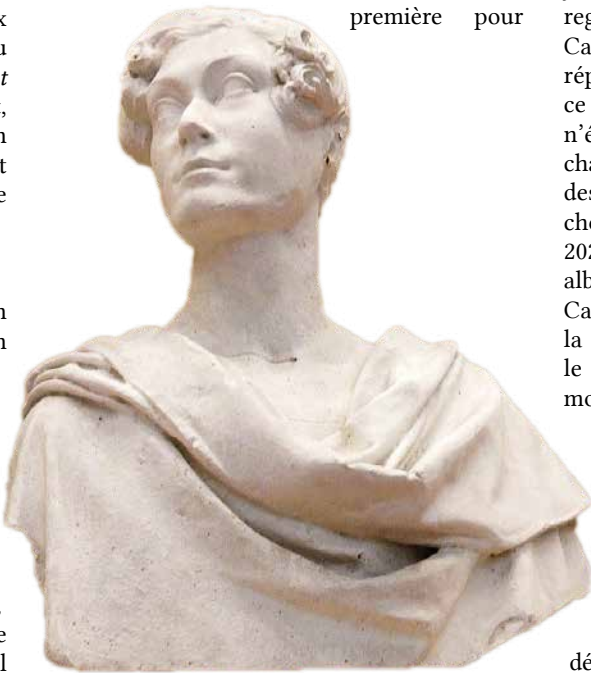
L'âge d'or des castrats, dépositaires d'une technique de chant surnaturelle, s'éteint dans les premières décennies du XIX^e siècle. Le dernier grand castrat à briller sur les scènes lyriques fut Giovanni Battista Velluti (1780-1861). Par la richesse de ses embellissements et la puissance expressive de son chant, Velluti a marqué de son empreinte le passage du Bel Canto baroque au Bel Canto romantique. C'est à redécouvrir ce divo mythique que nous invite le grand contre-ténor Franco Fagioli : lors d'un concert exceptionnel aux côtés de l'Orchestre de l'Opéra Royal du Château de Versailles, il ressuscite l'art de Velluti et les fastes d'une époque révolue.



▲ Giovanni Battista Velluti. Gravure, artiste anonyme. New York Public Library, Music Division, Joseph Muller Collection.

(*La Nación*, 2017).

En 2003, il remporte le prestigieux concours Neue Stimmen – une première pour un contre-ténor. Le président du jury, Gérard Mortier, alors directeur délégué de l'Opéra de Paris, prophétise : « Franco Fagioli a une âme spéciale ». La carrière internationale s'ouvre : Zurich, Salzbourg sous la direction de Riccardo Muti, Chicago, puis la révélation de 2012 avec *Artaserse* de Leonardo Vinci à Nancy. En 2015, Deutsche Grammophon lui offre un contrat d'exclusivité – une première pour



▲ Buste de Giovanni Battista Velluti par Lorenzo Bartolini. Galleria dell'Accademia, Florence. © Catalogo generale dei Beni Culturali

un contre-ténor.

SUR LES TRACES DES CASTRATS

Ce qui fascine chez Fagioli, au-delà de la prouesse technique, c'est l'incarnation. Lui-même cite parmi ses modèles non pas des contre-ténors, mais des mezzo-sopranos : Marilyn Horne, Cecilia Bartoli, Anne Sofie von Otter. « Bien sûr, je suis un contre-ténor, explique-t-il, mais si on parle des caractéristiques de ma voix et des rôles que j'incarne, cela correspond plus ou moins au registre de mezzo-soprano. » (*Le Temps*, 2015) Car Fagioli ne se contente pas de reprendre le répertoire des castrats : il tente de comprendre ce que fut leur art. La partition, rappelle-t-il, n'était pour eux qu'un point de départ : « Le chanteur façonnait le récit musical, ajoutant des variations, des inflexions poétiques et des choix expressifs. » (*Total Baroque Magazine*, 2025). Cette quête l'a conduit, album après album, sur les traces des castrats Caffarelli et Carestini, du compositeur Porpora, jusqu'à la figure ultime : Giovanni Battista Velluti, le dernier des grands castrats, celui qui vit mourir avec lui un art vieux de deux siècles.

LE CRÉPUSCULE D'UN MONDE

Quand Giovanni Battista Velluti s'éteint en janvier 1861 dans sa villa vénitienne, personne n'imaginait qu'il fût encore en vie. L'homme avait quatre-vingts ans ; sa voix s'était tue sur scène près de trente ans plus tôt. Avec lui disparaissait définitivement l'art des castrats de l'opéra – une tradition qui avait dominé les scènes européennes pendant plus de deux siècles. Né en 1780 à Montolmo, dans les Marches

italiennes, Velluti fut émasculé à huit ans dans des circonstances qui demeurent controversées. Accident médical selon la version officielle ; sacrifice délibéré selon certains descendants de la famille. Peu importe : l'enfant devient *musico*, formé par le padre Mattei à Bologne, illustre tenant de l'ancienne école, puis par l'abbé Calpi à Ravenne. Sa carrière fut fulgurante. En vingt-cinq ans, Velluti chante dans tous les grands théâtres italiens, de La Scala à San Carlo, avant de conquérir Vienne, Munich et Saint-Pétersbourg. À partir de 1815, il ne se produit plus que dans des œuvres spécialement composées pour lui. Rossini écrit pour sa voix le rôle d'Arsace dans *Aureliano in Palmira* ; Meyerbeer lui confie Armando dans *Il Crociato in Egitto*, triomphe absolu de 1824 qui lui ouvre les portes de Londres.

LONDRES : FASCINATION ET SCANDALE

L'épisode londonien (1825-1829) cristallise toutes les tensions d'une époque. Une génération entière n'a jamais entendu de castrat. Le *Times* se déchaîne contre cette « non-créature », ce « déshérité de la nature ». Mais l'aristocratie le protège – le duc de Wellington menace de fermer le King's Theatre si on refuse de l'engager. Velluti devient ainsi le dernier castrat à paraître sur la scène londonienne, incarnation crépusculaire d'un art que le XIX^e siècle bourgeois rejette avec une violence teintée de fascination.



◀ Giovanni Battista Velluti dans le rôle d'Armando dans *Il Crociato in Egitto* de Giacomo Meyerbeer (King's Theatre, Londres, 1825). Gravure (détail), artiste anonyme, The Parthenon, 9 juillet 1825. © Collection privée Robert Crowe

C'est pourtant à Londres que Velluti publie ses ornementsations, révélant un artiste novateur. Ses variations sur « Nel cor più non mi sento » de Paisiello montrent des profils mélodiques audacieux, des appoggiatures expressives qui annoncent la mélodie romantique. Des recherches récentes suggèrent même que Rossini aurait incorporé certains de ses ornements dans *Il Barbiere di Siviglia*. Loin du chanteur capricieux décrit par l'anecdote, Velluti apparaît comme un passeur entre deux mondes : celui de la virtuosité baroque et celui de l'expressivité romantique.

L'HÉRITAGE

Il enseigne à Maria Garcia – la future Malibran. Manuel Garcia, dans son *Traité* de 1847, le présente comme l'ultime dépositaire d'une école disparue. Les *prime donne* qui émergent comme nouvelles stars de l'opéra héritent directement de ses innovations. Ce concert propose de redécouvrir le répertoire écrit pour Velluti : airs de Rossini, Nicolini, Mercadante, Bonfichi – des pages d'une richesse extraordinaire, témoins de cet âge d'or où le castrat régnait sur l'*opera seria*. Franco Fagioli, qui a fait de ce répertoire sa spécialité, incarne aujourd'hui cette transmission improbable : faire revivre, par la voix du contre-ténor moderne, l'art de celui qui fut, selon Stendhal, capable d'une « expression sublime et d'une ardeur de la première jeunesse » jusqu'à ses derniers jours. ■

Dorian Astor
Dramaturge de l'Opéra national du Capitole

◀ Franco Fagioli. © Clarissa Lapolla

CONCERT

HOMMAGE AU CASTRAT VELLUTI

Franco Fagioli *Contre-ténor*

Orchestre de l'Opéra Royal du Château de Versailles

Stefan Plewniak *Direction*

JEUDI 4 JUIN, 20H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 1h50
Tarifs de 8 à 49 €

GIUSEPPE NICOLINI (1762-1842)

Traiano in Dacia

PAOLO BONFICHI (1769-1840)

Attila

GIUSEPPE NICOLINI

Carlo Magno

SAVERIO MERCADANTE (1795-1870)

Andronico

GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)

Aureliano in Palmira

Sous le haut patronage de

L'Orchestre de l'Opéra Royal est placé sous le haut patronage de
Aline Foriel-Destezet
MÉCÈNE PRINCIPALE



▲ Pochette du disque *The Last Castrato. Arias for Velluti* de Velluti (*Château de Versailles Spectacles*, 2025). © Château de Versailles Spectacles

Un Saut dans le bleu

CAROLYN CARLSON CRÉE
POUR LE BALLET DU CAPITOLE



Depuis plus de cinquante ans, Carolyn Carlson trace une trajectoire unique entre danse, peinture et poésie, ouvrant des chemins que la danse contemporaine emprunte encore. En juin prochain, celle que l'on surnomme « la Dame bleue » franchit une nouvelle étape : elle crée spécialement pour le Ballet de l'Opéra national du Capitole Un Saut dans le bleu, un poème visuel inspiré par Valloiton et Richter, porté par une partition originale de Pierre Le Bourgeois jouée par l'Orchestre national du Capitole. Une pièce sur mesure, née de l'improvisation et du talent singulier de chaque danseur. Portrait d'une artiste visionnaire par l'historienne de l'art Hélène de Talhouët, dialogue avec Beate Vollack sur une création en devenir, et rencontre avec le compositeur : plongée dans une aventure où danse, musique et peinture fusionnent – et où tout reste à inventer.

Ballet

DANSER L'ESPACE INTÉRIEUR



PORTRAIT DE Carolyn Carlson

Par Hélène de Talhouët
historienne de l'art contemporain
et spécialiste de l'œuvre graphique
de la chorégraphe

« Poésie visuelle » : c'est ainsi que Carolyn Carlson nomme son art – entre scène, toile et poème, entre Californie et vieux continent, entre bouddhisme zen et avant-garde européenne. De la Rotonde de l'Opéra de Paris à La Fenice de Venise, de Blue Lady au cycle Bachelard, elle n'a cessé de réinventer le geste et l'espace.

▲ Carolyn Carlson © Matthew Brookes

UNE MANIÈRE D'ÊTRE AU MONDE

Carolyn Carlson aime se définir comme « an image maker ». *Un Saut dans le bleu* est une parfaite entrée en matière dans la perception de l'art de Carlson, qu'elle qualifie de poésie visuelle. J'ignore tout de la création que la chorégraphe et poète commence dans quelques jours avec les danseurs de l'opéra de Toulouse mais son titre me fascine et active dans l'instant une vision : l'élan, la ligne, l'espace créé, la couleur-lumière, la peau, le souffle qui, chez Carlson, presque se confond avec le son, et bien sûr le temps. Dans la longue carrière de l'artiste (plus de cent pièces créées), sa pensée toujours en mouvement s'impose. Depuis plus de cinquante ans, Carlson danse sa manière perceptive – jamais narrative – d'être au monde, notre symbiose dans la nature, la sensibilité aux mystères de la condition humaine, sa fantaisie. Le thème philosophique de l'exil traverse son œuvre, il en est la grâce. L'expression passe par le mouvement et l'apport de Carolyn Carlson se mesure aux nouveaux signes – nombreux – qu'elle a introduits dans la langue dansée. *Time found an arabesque*, écrit-elle ainsi à propos de son captivant corps-signes de *L'Or des fous* (1975). Que cherche à figurer le geste carlsonien ? « Ce qu'il y a de plus difficile en danse, dit l'artiste, l'espace intérieur ». L'espace créé est l'élément essentiel et il y a donc une *qualité intérieure* du geste qui fonde l'esthétique de Carolyn Carlson, au-delà de la virtuosité technique qui n'est qu'un moyen. Cette quête éclaire le dialogue d'artisan qu'elle entretient avec les Maîtres de la peinture, comme

si la scène était la toile et la danse ses pinceaux. Forme et énergie composent un espace de projection à nos propres imaginaires et expériences sensibles. La poésie visuelle ouvre ce passage. Il y a quelque chose de l'Alice de Lewis Carroll chez Carolyn.

JEUNESSE AMÉRICAINE

Les racines de l'œuvre se trouvent dans la jeunesse américaine de l'artiste. Carlson s'est souvent exprimée sur son sentiment de ne faire qu'un avec la nature dès l'enfance, passée dans « l'immensité bouleversante » du paysage californien. Elle est la vague, le vent, la forme qu'elle danse. Le mouvement perpétuel de l'océan pacifique, la force continue d'un sequoia des Yosemite, deviennent motifs ou empreintes, et ont inscrit de manière indélébile rythme et verticale dans l'œuvre carlsonien. Les corps sont à l'écoute, traversés par les éléments, fondus dans le cosmos qu'ils dessinent. Pour la jeune danseuse, le moment Alwin Nikolaïs est fondateur. Alors que Carlson devient l'interprète du chorégraphe à New York de 1965 à 1971, elle fait sienne la leçon formelle du Maître : le choix de l'abstraction, son principe de composition - temps/espace/forme/mouvement perpétuel –, l'improvisation, l'exigence d'une création scénographique totale (chorégraphie, musique, lumières, décors et costumes). Durant ces années, la jeune soliste hippie pousse son corps à l'extrême et s'engage en contrepoint dans le bouddhisme, initiée par son Maître zen à la calligraphie et au haïku. Ces pratiques

de vie et d’écriture ne la quitteront jamais. Pour elle, le matériau de ses rêves, ses poèmes calligraphiés et gestes peints nés d’un souffle dans un état d’intense concentration, sont le squelette de son art.

AVANT-GARDE EUROPÉENNE

Les années d’avant-garde sont européennes. Pour l’Américaine, le paysage du vieux continent est moins géographique qu’historique et culturel. C’est l’idée d’un petit cortège de créateurs – philosophes, poètes et peintres – qui la bouleverse et inspire son travail. En 1974, le compositeur suisse Rolf Liebermann à la tête de l’Opéra de Paris a la hardiesse de confier à la jeune tête chercheuse américaine la création du GRTOP (Groupe de Recherche Théâtrale de l’Opéra de Paris). Les clefs sont assorties d’un titre sur-mesure d’étoile-chorégraphe, de l’espace de La Rotonde en guise de studio et de l’autorisation de recruter danseurs et musiciens à l’extérieur, l’aventure étant boudée par le corps de ballet. *Density 21.5* (1973) est pionnier d’un nouveau langage chorégraphique. Six ans de créations sur les scènes parisiennes et dans les festivals sont soutenues par la presse, huées et applaudies à part égale : le GRTOP joue son rôle d’éclosion de la danse contemporaine. L’Odyssée se poursuit en Italie, à La Fenice de Venise (1980-1984), où Carlson crée notamment *Underwood* (1982) et le fameux *Blue Lady* (1983), qui fut dansé onze ans dans les théâtres du monde entier. La notoriété de *Blue Lady* laisse oublier ce qu’il représente à l’époque dans la danse : l’audace du poème-femme, la fusion de la musique et de la danse, la forme Solo magnifiée. Il ouvre le temps de la reconnaissance pour la chorégraphe en résidence au Théâtre de la Ville et invitée à créer pour les ballets européens d’Helsinki, de Stockholm, de Paris. C’est l’époque de la création de



▲ Carolyn Carlson dans L’Or des fous, Théâtre de la Ville, Paris, GRTOP, 1975.
© Claude Lé-Anh, droits moraux Luisa Casiraghi

Signes (1997), qui devient la première œuvre contemporaine entrée au répertoire de l’Opéra de Paris.

CRÉER ET TRANSMETTRE

Carlson développe aussi en Europe son enseignement. Son désir de transmettre est chevillé au corps. Il est sa manière de révéler de jeunes danseurs à la danse et à eux-mêmes, de prolonger l’enseignement de Nikolaïs. Dans cet esprit, elle fonde l’Atelier de Paris (1999) et prend la direction artistique de la section Danse de la Biennale de Venise (1999-2002). C’est aussi le temps prodigieux des calligraphies grands formats peintes à même le sol, qui donne à voir à l’état pur le geste carlsonien créer l’espace dans les rapports noir de l’encre et blanc du papier. Le dernier Solo dansé, *Dialogue avec Rothko* (2013), est une métaphore de l’acte de créer et accompagne le temps de la maturité française à la direction du Centre chorégraphique national de Roubaix (2004-2013), puis de sa propre compagnie (2014-2025). Entourée de ses interprètes fidèles venus de l’Europe entière, Carlson a notamment déployé sa réflexion poétique et hyperconsciente sur le rapport de l’humanité à la nature dans le cycle inspiré par Gaston Bachelard : *Eau* (2008), *Pneuma et Now* (2014) et *The Tree* (2021). Et maintenant ? Carlson travaille. ■

◀ Calligraphie de Carolyn Carlson. Encre de chine sur papier vélin, 66,4 x 45,6 cm. Paris, rue des Rondeaux, vers 2009. BnF - département des Arts du spectacle

MA MUSIQUE SE LIE AUX ÊTRES

Aussi à l’aise dans le répertoire classique que dans celui de la pop, Pierre Le Bourgeois est un musicien touche à tout, à la fois, violoncelliste, bassiste, arrangeur, compositeur et chef d’orchestre. En 2010, il commence à composer pour la danse, pour la compagnie DCA de Philippe Decouflé. En juin prochain, il dirigera l’Orchestre national du Capitole dans une partition de son cru créée pour Un Saut dans le bleu de Carolyn Carlson pour le Ballet du Capitole.

ENTRETIEN AVEC
Pierre Le Bourgeois

Vous êtes le compositeur de la prochaine création de Carolyn Carlson, *Un Saut dans le bleu*. Comment se déroule votre collaboration ?

En 2023, j’ai collaboré avec Arthur H sur une de ses tournées. Il m’a proposé d’accompagner une performance de Carolyn Carlson à la Seine musicale. Suite à cette rencontre, Carolyn m’a proposé à son tour de l’accompagner sur des performances qui proposent un spectacle libre et intense, écrit dans la journée, mêlant écriture instantanée et improvisée, la musique et la danse se complétant dans une totale écoute. Quelque temps après, Carolyn m’a proposé d’écrire la musique de sa nouvelle pièce *Un Saut dans le bleu*. Pour cette création, nous sommes d’abord partis d’une volonté de croiser les musiques, d’osciller entre musique savante et musique plus formelle. L’orchestre national du Capitole

sera uniquement constitué de cordes : des violoncelles, des violons auxquels s’ajoutera un accordéon. Mon violoncelle détournera le procédé classique en utilisant des sons plus artificiels par l’adjonction d’effets (delay, reverb, distorsion). Pour l’écriture, c’est un véritable ping-pong entre Carolyn et moi. Elle visualise des tableaux qu’elle me propose comme inspiration. En retour, je propose une composition : parfois, cela convient ; parfois, non mais ça peut faire évoluer le tableau en lui-même. Il arrive aussi que je propose une composition qui va lui évoquer une nouvelle chorégraphie. Tout s’écrit au fur et à mesure de l’avancée des idées, ce qui n’est pas toujours évident lorsqu’il faut fournir une partition fixe. La chorégraphie et la musique restent des arts vivants et en création, tout se répond, tout se modifie selon ce que l’on voit, ce que l’on entend, ce que propose un interprète.

▼ If To Leave Is To Remember, chorégraphie de Carolyn Carlson.
Ballet de l’Opéra national du Capitole, 2024. © David Herrero



▲ Pierre Le Bourgeois © Thomas Paquet

Vous avez déjà composé pour la danse, notamment pour Philippe Decouflé. En quoi composer pour la danse, pour des corps, vous semble-t-il spécifique, singulier ?

Effectivement, je commence à avoir beaucoup composé pour la danse et notamment pour des chorégraphes très différents. J’ai commencé avec Philippe Decouflé qui a une approche très pop de la musique et tient à ce qu’elle soit réalisée en live. J’ai appris avec lui à décomposer le mouvement d’un danseur par rapport à une partition musicale, à comprendre le métier de danseur et à aimer discuter du rapport au rythme qui, curieusement, est perçu très différemment dans ces deux arts. J’ai ensuite beaucoup travaillé avec la compagnie Kashyl d’Ashley Chen, qui défend une danse radicale, avec un rapport antinomique entre sons et mouvements, un travail très inspiré de la démarche de Cage et de Cunningham.

Si j’aime écrire pour la danse, c’est que plus qu’au corps, ma musique se lie aux êtres. Le danseur tel un musicien sans instruments exprime ce que nous pouvons ressentir, nous, musiciens, sur une scène. C’est l’aboutissement d’un travail solitaire, musical, dirigé vers des interprètes non-musiciens et cela pour un public, pour une scénographie, bref pour un spectacle total et qui reste toujours dans l’évocation et dans la suggestion. Une musique qui peut sembler fonctionnelle puisqu’elle est écrite pour faire bouger les corps et qui pourtant participe à un résultat onirique. ■

Propos recueillis par Carole Teulet

L'ART DE BONDIR HORS DE SOI-MÊME



▲ Carolyn Carlson. © Matthew Brookes

Carolyn Carlson foisonne d'idées. Mais au premier jour de répétition, tout reste ouvert : les gestes, les images, la musique. Un ballet encore à inventer, une chorégraphie qui préfère ne rien fixer d'avance, et la promesse de faire converger sur le plateau la danse, la musique, la peinture, la poésie, les costumes, la lumière... Dans cet échange avec Beate Vollack, directrice de la danse au Capitole, Carolyn Carlson nous fait entrevoir un spectacle en devenir – un peu sauvage, un peu fou, mais plein d'amour, de compassion, de beauté. Prêt à faire le grand saut...



▲ Beate Vollack. © David Herrero

DIALOGUE ENTRE Carolyn Carlson & Beate Vollack

Beate Vollack - Il y a vingt ans, il ne me serait jamais venu à l'esprit qu'un jour j'inviterais Carolyn Carlson pour une création. Dans ma carrière de danseuse, j'ai toujours rêvé de travailler avec toi, mais cela ne s'est jamais fait. Maintenant, en tant que directrice de la danse au Capitole, je peux enfin réaliser ce rêve. Après l'entrée au répertoire de *If to leave is to remember* et *Wind Women* en 2023, tout est allé très vite !

Carolyn Carlson - C'est que je suis terriblement spontanée. Je ne réfléchis pas, j'aime cette compagnie et c'est tout. Grâce à cette première expérience, je la connais bien : les danseurs étaient formidables en improvisation. Cette fois, c'est une création originale, pour eux et avec eux.

B.V. - Ta création s'intitule *Un Saut dans le bleu*. On t'appelle souvent « la Dame bleue » depuis ton célèbre solo *Blue Lady*. Le bleu est bien plus qu'une couleur pour toi...



▼ *Wind Women*, chorégraphie de Carolyn Carlson. Ballet de l'Opéra national du Capitole, 2024. © David Herrero

C.C. - Le bleu, c'est la liberté, l'intuition, l'imagination, l'inspiration ; c'est une connexion spirituelle avec quelque chose de plus grand que nous. Ce spectacle est un poème visuel – une plongée dans l'ironie et la folie de la condition humaine, et l'art de bondir hors de soi-même dans l'âme du monde. Le titre est lui-même une action : à voir et à explorer avec un esprit ouvert. Et tu sais, je suis américaine, et je suis alarmée par ce que je vois dans le monde aujourd'hui. Nous sommes en 2026 : deux plus zéro plus deux plus six égale dix, et un plus zéro, cela fait un ... un nouveau commencement ? Mais où est l'empathie ? Où est la compassion pour l'autre ?

B.V. - Mais est-ce pour autant un spectacle politique ?

C.C. - Non. Mais je veux travailler sur le dénuement d'être humain dans un monde de souffrance – la colère, la joie et les larmes dans un même souffle. Ce qui compte le plus, c'est l'émerveillement : ces instants où soudain, on ne sait plus où l'on est.

B.V. – Mais tu ne racontes jamais d'histoires...

C.C. – Non, je ne fais pas de ballet narratif. Je travaille avec la poésie, et la poésie est ouverte. Je laisse le public s'abandonner à sa propre imagination, à ses propres expériences. Je n'explique pas : ce que l'on voit, c'est ce que l'on reçoit.

B.V. - C'est un peu comme devant un tableau, dont chacun fait sa propre lecture. Et justement, cette création s'inspire de la peinture... Ce qui me frappe aussi, c'est que tu es un *Gesamtkunstwerk* à toi seule, une œuvre d'art totale : tu conçois la chorégraphie, les costumes, le décor, la lumière...

C.C. - L'univers visuel vient de deux peintres. Félix Vallotton, pour la puissance de ses aplats de couleur : la simplicité, le violet à côté du jaune, cela me donne énormément d'émotion. Et Gerhard Richter, pour la profondeur de ses abstractions et le travail des matières. Marine Provent, la responsable des ateliers costumes du Capitole, est partie de ces palettes pour trouver les couleurs et les styles du spectacle. Elle est formidable ! Et je travaille en étroite collaboration avec l'éclairagiste Guillaume Bonneau : les costumes et la lumière peuvent sublimer un spectacle ou le ruiner.

B.V. - Il y a deux façons de créer. L'une : le chorégraphe a déjà tout fixé au premier jour de

répétition. L'autre, la tienne : tu as une vision d'ensemble, mais tu demandes aux danseurs d'improviser, et tu les amènes dans ton idée. Leur créativité nourrit ton tableau.

C.C. - Absolument. Tout commence avec des idées que je développe et organise pendant des mois avec l'aide précieuse de mon assistante chorégraphique, Sara Orselli ; puis une fois en studio nous en discutons tous ensemble. Chaque séquence sera créée avec la compagnie afin d'offrir à l'imagination du public des visions poétiques. J'ai toujours choisi les interprètes pour leur talent d'improvisateur : je découvre comment chacun bouge, et dans cette compagnie chacun a un don singulier. Je crois profondément à une certaine *wildness*, comment dire en français ? Une certaine sauvagerie. Isadora Duncan disait : il faut être un peu sauvage, un peu fou, aller au-delà de ses limites. Les idées jaillissent, elles ne sont pas intellectuelles. On ne peut pas intellectualiser : on y va. Bien sûr, il faut réfléchir, mais ensuite, on met cela dans le corps. D'abord, on trouve l'idée ; ensuite, on voit.

B.V. - Et il faut que toi aussi, en tant que créatrice, tu portes cette folie. Sinon, tout est trop strict. La musique est importante : comment travailles-tu avec le compositeur ?

C.C. – C'est différent chaque fois. Avec René Aubry, après trente-cinq collaborations, nous étions une fusion de musique et de mouvement : il savait ce que je voulais. Avec Pierre Le Bourgeois, c'est un nouveau dialogue : je lui donne des séquences, il compose, parfois je dis non, cherchons encore, et il me propose quelque chose de nouveau. L'Orchestre national du Capitole va jouer sa partition : c'est une chance extraordinaire. Mais le processus reste de



▲ Félix Vallotton, *Soleil couchant dans la brume*, 1911. Ce tableau est l'une des inspirations visuelles de Carolyn Carlson pour la création d'*Un Saut dans le bleu*. Domaine public / Wikimedia Commons

l'intuition pure. Quand j'entends quelque chose, je sais si c'est juste. J'ai toujours été stupéfaite par les chorégraphes qui connaissent le début et la fin. Moi, je travaille comme un puzzle : le début sera peut-être la fin.

B.V. - Cela veut dire aussi que cette création est faite sur mesure pour le Ballet du Capitole. Aucune autre compagnie ne pourra la reprendre ?

C.C. - Qui sait... Mais c'est vrai que chaque création est liée à ses interprètes.

B.V. - Les autres compagnies devront inventer leur propre « Saut dans l'orange » ou « Saut dans le jaune », mais elles ne pourront jamais faire *Un Saut dans le bleu* ! (rires)

C.C. - Ce qui est beau dans la danse, c'est que chaque représentation a lieu pour la première et la dernière fois. Chaque moment est un risque. Le rideau s'ouvre, on ne sait pas... Ce n'est pas un tableau fixé pour toujours. Nos actes sont éphémères, comme la présence de l'être.

B.V. - Le public de Toulouse est déjà au rendez-vous : tu n'as même pas encore commencé les répétitions et déjà les réservations explosent. Qu'aimerais-tu leur dire ?

C.C. – Que je crois au pouvoir de l'esprit humain. Aussi terrible que soit le monde, il faut regarder de l'autre côté. Comment surmonter tout cela ? En travaillant sur des choses positives. La danse nous confronte les uns aux autres dans le mouvement perpétuel de l'amour – sans retenue, dans des actes désintéressés de compassion. ■

Propos recueillis et traduits de l'anglais par Dorian Astor

◀ Carolyn Carlson dans *Blue Lady*, *Maison de la Danse*, Lyon, 1984. © Guy Delahaye

UN SAUT DANS LE BLEU CAROLYN CARLSON CRÉATION

12, 13, 16, 17 JUIN, 20H
14 JUIN, 15H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 1h environ sans entracte
Tarifs de 8 à 49€

Carolyn Carlson, assistée de **Sara Orselli**
Chorégraphie, décors, costumes
Pierre Le Bourgeois *Musique originale (création)*
Guillaume Bonneau *Lumières*
Pierre Le Bourgeois *Direction musicale*

Ballet de l'Opéra national du Capitole
Orchestre national du Capitole

En partenariat avec

Conférence
Samedi 6 juin, 16h30
« Carolyn Carlson, l'écriture de soi »
par **Rosita Boisseau**.
Entrée libre – Foyer Mady Mesplé

Répétition ouverte
Dimanche 7 juin, 15h45
Après une brève introduction par **Beate Vollack**, directrice de la danse du Ballet de l'Opéra national du Capitole, vous découvrirez un aperçu unique des répétitions d'un ballet en cours.
Entrée libre – Halle aux grains – À partir de 8 ans

Carmen

LE CHARME A OPÉRÉ

En janvier 2022, le Capitole donnait Carmen dans des conditions rocambolesques, au cœur de la pandémie. Malgré tout, Marie-Nicole Lemieux y faisait des débuts historiques dans le rôle-titre. Pour conjurer cette époque et offrir au public la pleine mesure de ce chef-d'œuvre, le Théâtre reprend la mise en scène de Jean-Louis Grinda pour huit représentations avec une double distribution de rêve.

▲ Marie-Nicole Lemieux dans le rôle-titre de Carmen, mise en scène Jean-Louis Grinda, Opéra national du Capitole, 2022. © Mirco Magliocca

THE SHOW MUST GO ON

Janvier 2022. Le Capitole reprend une production de Carmen dans la mise en scène de Jean-Louis Grinda. Mais nous sommes en pleine pandémie : tests positifs qui obligent à remplacer des chanteurs parfois quelques heures avant la représentation, orchestre et chœur incomplets, distributions bouleversées chaque soir. Pourtant, *the show must go on* : artistes, techniciens et public jouent le jeu. Chaque représentation est sauvée. Expérience éprouvante mais intense. C'était la première Carmen scénique de Marie-Nicole Lemieux. Malgré l'adversité, la grande mezzo québécoise a créé une Carmen immense : vitale, puissante, libre. Le Capitole ne pouvait rester sur le souvenir de ces contraintes. Il fallait donner à cette production et à son public la chance de vivre pleinement Carmen, cet opéra mythique qui suscite toujours, par le miracle

de son génie, des déchainements d'émotions et d'enthousiasme. Les amateurs ont toujours besoin de revoir Carmen ; et pour les novices, la découvrir sur scène est un moment important de la vie. Voilà pourquoi nous n'avons pas attendu longtemps avant de le reprendre.

DEUX CARMEN DE PRESTIGE

Huit représentations, déjà presque complètes, pour clore une saison riche en chefs-d'œuvre. Et nous retrouvons Marie-Nicole Lemieux : c'est un événement. Invitée par les plus grandes scènes du monde – la Scala, Salzbourg, Paris, Vienne, Madrid –, célèbre pour ses incarnations de Cassandra, Dalila ou Charlotte, Marie-Nicole Lemieux est l'une des artistes lyriques les plus marquantes de notre époque. Sa voix, d'abord de contralto, s'est élargie sans jamais perdre sa profondeur sombre et veloutée. Comme elle le

dit : « Carmen se situe dans le milieu de ma voix. La question est de savoir si on a quelque chose à dire. » Lemieux a quelque chose à dire. Sa Carmen est une incarnation : chaque mouvement, chaque inflexion vocale fait vivre une femme entière, gouailleuse, touchante et libre. L'autre Carmen, c'est Adèle Charvet : l'une des mezzo-sopranos françaises les plus recherchées de sa génération, diplômée du Conservatoire de Paris, lauréate du Concours Nadia et Lili Boulanger, invitée à Glyndebourne, Salzbourg, au Royal Opera House. Le public toulousain se souvient de sa Rosina d'anthologie dans *Le Barbier de Séville* en 2022 et de sa magnifique Angelina dans *La Cenerentola* en 2024, rôle que Christophe Ghristi lui avait confié au moment idéal de sa maturité vocale. Lorsqu'elle a incarné la célèbre gitane à Bordeaux (2021) et Versailles (2025), la critique a conclu : « Elle est Carmen ! »

LA FAMILLE CAPITOLE

En Don José, Airam Hernández, fidèle du Capitole. Le ténor espagnol a débuté à Toulouse en 2019 dans *La Traviata*, puis on a pu l'admirer dans *Norma*, *Pénélope*, *Boris Godounov*, son premier Erik dans *Le Vaisseau fantôme*, et le troublant Walter dans *La Passagère* de Weinberg en janvier dernier. L'autre Don José, Fabien Hyon, est un ténor au timbre charnu et à la musicalité sensible, Révélation de l'ADAMI, lauréat du Festival d'Aix-en-Provence et du Grand Prix Georges Enesco, entendu au Capitole dans *Daphnis & Alcimadure* et *Boris Godounov*.

Escamillo : Alexandre Duhamel, habitué du rôle et du Capitole, en route cette saison vers ses premiers Wotan et Hollandais ; et le franco-argentin Armando Noguera qui, au Capitole en 2022, dut être remplacé par Duhamel en cours de représentation, rattrapé par le virus. Micaëla : Anaïs Constans, née à Montauban, Révélation aux Victoires de la musique 2015, qui a fait du Capitole sa maison (Pamina, Blanche, Susanna, Mimi, déjà Micaëla en 2018, et cette saison Zerlina dans *Don Giovanni*) ; et Marianne Croux, soprano franco-belge, lauréate du Concours Reine Élisabeth, Révélation de l'ADAMI, bouleversante Micaëla au Capitole en 2022 (pour une seule représentation) et Donna Anna dans le même *Don Giovanni* cette saison.

Tout cela, c'est la « famille Capitole ». Ce Théâtre est un lieu de fidélité, où les artistes grandissent, créent une relation intime à leurs rôles et au public. C'est aussi le témoignage éclatant d'une jeune génération de chanteurs français – stars, étoiles montantes, jeunes talents, jusque dans les plus petits rôles – dans la plus belle tradition du chant français, qui est dans l'ADN du Capitole.

LIBRE ELLE EST NÉE...

Carmen est un chef-d'œuvre absolu. Quand l'opéra est créé à l'Opéra-Comique le 3 mars 1875, Bizet, 37 ans, s'est déjà imposé par sa maîtrise. Avec un livret de Meilhac et Halévy d'après Mérimée, il fait scandale : des êtres à la marge, une femme autonome, un meurtre passionnel sur la scène du « théâtre des familles ». Mais le génie l'emporte. De la foule à l'individu, de la comédie à la tragédie, des morceaux populaires à des pages d'un raffinement inouï, la dynamique est saisissante. Les forces en présence se heurtent jusqu'au point de non-retour. Un homme supplie, une femme fait face ; se détachant d'elle-même, s'élevant au-dessus de sa condition, Carmen passe à la troisième personne : « Libre elle est née et libre elle mourra. »

La mise en scène de Jean-Louis Grinda, coproduite avec l'Opéra de Monte-Carlo et l'Opéra de Marseille, s'inscrit dans une tradition élégante. L'Espagne de la fin du XIX^e siècle, les décors sobres de Rudy Sabounghi – deux grandes structures courbes d'acier, comme des arènes, qui reconfigurent l'espace à chaque acte –, les lumières somptueuses de Laurent Castaingt, et un usage intelligent de la vidéo. Dès l'ouverture, la fin est donnée à voir : l'opéra se déroule comme le souvenir halluciné de Don José. La critique a salué un regard qui fait de Carmen non pas une garce, mais une femme furieusement libre de vivre et d'aimer. ■

Dorian Astor
Dramaturge de l'Opéra national du Capitole



Léo Hussain © Marco Borggreve

CARMEN

GEORGES BIZET (1838-1875)

26, 27* ET 30 JUIN,
1^{ER}*, 3 ET 4* JUILLET, 19H30
28 JUIN, 5 JUILLET, 15H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 3h20 avec entracte
Tarifs de 10 à 128 €

Opéra en quatre actes
Livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy, d'après Prosper Mérimée
Créé le 3 mars 1875 à l'Opéra-Comique de Paris

Leo Hussain Direction musicale
Jean-Louis Grinda Mise en scène
Rudy Sabounghi Scénographie
Rudy Sabounghi, Françoise Raybaud Pace Costumes
Laurent Castaingt Lumières
Gabriel Grinda Vidéo
Marie-Nicole Lemieux, Adèle Charvet* | Carmen
Airam Hernández, Fabien Hyon* Don José
Alexandre Duhamel, Armando Noguera* | Escamillo
Anaïs Constans, Marianne Croux* Micaëla
Adrien Mathonat Zuniga
Pierre-Yves Cras Morales
Fanny Soyer Frasquita
Léontine Maridat Zimmerlin Mercedes
Damien Gastl Dancaire
Kresimir Spicer Remendado
Orchestre national du Capitole
Chœur et Maîtrise de l'Opéra national du Capitole
Gabriel Bourgoïn Chef du Chœur et de la Maîtrise

Chanté et surtitré en français

Coproduction Opéra national du Capitole, Opéra de Monte-Carlo, Opéra de Marseille (2018)

Chanter en chœur et en famille

Samedi 20 juin, 17h30

Atelier de découverte du chant choral, animé par Gabriel Bourgoïn, chef du Chœur et de la Maîtrise de l'Opéra national du Capitole.

Foyer Mady Mesplé – À partir de 8 ans

Conférence

Jeudi 25 juin, 18h

« Les chants sauvages de Carmen » par Michel Lehmann.

Entrée libre – Foyer Mady Mesplé

Atelier d'écoute

Juin

Atelier d'initiation à Carmen, animé par l'équipe de l'institut IRPALL, organisé dans les Centres culturels de la Ville de Toulouse et de la Métropole.

Informations et inscriptions auprès des Centres culturels concernés : Bellegarde, Alban-Minville et Théâtre des Mazades

MICHEL PLASSON
RETROUVE
L'ORCHESTRE
DU CAPITOLE

À la tête de l'Orchestre du Capitole de 1968 à 2003, Michel Plasson l'a hissé au niveau des plus grands, et lui a fait connaître une renommée internationale, nourrie par des enregistrements historiques et des tournées ambitieuses. Au moment de venir partager une grande embrassade musicale avec l'Orchestre et Toulouse, le jeune nonagénaire replonge dans ses souvenirs avec émotion et malice, dans un entretien où la gorge se serre aussi vite qu'elle se déploie en francs éclats de rire.

ENTRETIEN AVEC
Michel Plasson

Il est vertigineux de vous demander de parler de votre histoire avec l'Orchestre du Capitole, car c'est en réalité toute une vie que vous avez vécue ensemble ! Le mot vertige me convient très bien. En effet, c'est une longue histoire qui a occupé presque toute ma vie. J'avais une idée fixe en choisissant de rester en France : faire un orchestre aux couleurs de mon pays. J'ai choisi Toulouse qui m'a adopté et ai pu réaliser mes désirs obstinés grâce à l'aide de tous ceux qui m'ont entouré et soutenu. Le public, les musiciens, les élus. Ils m'ont permis de construire un orchestre sans égal avec une personnalité unique.

Quelles émotions ressentez-vous en pensant à ces retrouvailles ? J'aborde ce concert avec une émotion profonde. Je suis parti de Toulouse en emportant avec moi des souvenirs inouïs. L'orchestre avait les couleurs de mes pensées, les couleurs que je souhaitais, les couleurs de l'art français. Ce n'était pas un orchestre comme les autres. J'ai dirigé ailleurs : à Dresde, à Moscou, New York, Tokyo, Pékin, Paris mais l'orchestre

du Capitole reste le plus cher à mon cœur. De façon étrange, cet orchestre je ne le connais pas car je ne l'ai jamais pris dans mes mains mais je sais qu'il est très bon pour l'avoir entendu récemment. Il n'y reste que très peu de ceux qui m'ont accompagné toute ma vie.

Vous avez une histoire particulière avec la Halle aux grains, également. Voulez-vous nous en parler ? Cette salle, je l'ai débusquée ! Le Théâtre du Capitole était alors le seul endroit où l'on donnait de la musique. Lorsque des rénovations ont imposé sa fermeture temporaire, je n'avais plus de salle ! Alors j'ai parcouru la ville, et je suis entré dans cette bâtisse extraordinaire. Nous y avons répété avec l'Orchestre, le son, un peu différent de maintenant, était magique ! Je suis tombé amoureux de la Halle aux grains, et j'ai participé (sans autre autorisation que la mienne) à l'arrachage de son nom d'alors, inapproprié pour une salle dédiée à la musique : « Palais des sports ». Il reste de ce moment des photos extraordinaires. La Halle aux grains a ainsi été ouverte à la musique,

et j'espérais pour elle un avenir merveilleux, ce qui a été le cas pendant de nombreuses années. Tant de grands ont chanté dans cette Halle aux grains, notamment l'immense José Van Dam, un Maître incomparable, qui vient de nous quitter... Je crois que nous avons fait du bien à la musique, ensemble. Je ne veux pas oublier Arthur Rubinstein, Yehudi Menuhin,



▲ L'ancien marché aux céréales est devenu un Palais des sports en 1952. En 1974, la Halle aux grains retrouve son nom d'origine. © Collection Jean Dieuzaide

Mstislav Rostropovitch, Nathan Milstein, Claudio Arrau, François-René Duchâble, Jean-Philippe Collard, Montserrat Caballé, Mirella Freni, Alfredo Kraus, Natalie Dessay, Teresa Berganza, Roberto Alagna et tant d'autres chers à mon cœur...

Vous avez fait connaître l'Orchestre du Capitole internationalement, grâce à vos nombreux enregistrements de musique française en particulier. Nous avons réalisé plus d'une centaine d'enregistrements : c'est incroyable ! Je me souviens que lors d'une tribune de critiques de disques, à une époque où l'Orchestre du Capitole était encore en train de trouver ses couleurs, l'un de nos enregistrements avait été mis en rivalité à l'aveugle avec les plus grands orchestres du monde. Et ces critiques aux oreilles si affinées avaient trouvé que le nôtre était le meilleur !

Souhaitiez-vous vous faire le porte-drapeau du style français ? La France a un rapport très particulier avec sa musique. Au Panthéon, pas de compositeurs : ni Rameau, ni Debussy, ni Berlioz. C'est un mauvais signe pour notre pays. J'aime pourtant profondément la France et j'ai voyagé avec elle dans le monde entier, non comme ambassadeur mais comme fervent missionnaire. Je suis montmartrois, et j'ai atterri à Toulouse car j'ai décidé de ne pas partir à l'étranger, ce que l'on m'avait proposé. À l'époque, un orchestre français n'était pas un orchestre comme les autres. J'ai joué dans plusieurs grands orchestres, sous la direction de chefs français et allemands que j'admirais beaucoup, et qui m'ont énormément appris. Grâce à eux, j'ai compris comment avec certains, cela marchait, et avec d'autres, pas du tout, même s'ils parlaient beaucoup. Le geste ! C'est le geste qui fait le son. Il peut créer des couleurs ou pas. L'interprétation des chefs-d'œuvre dépend d'un homme et d'une main. Un orchestre, cela se fait, avec un chef qui a une idée, et qui est vraiment là. Je ne voulais pas du banal. J'éprouve tellement de reconnaissance qu'on ait laissé faire un tel fou furieux de musique et d'amour, et non seulement qu'on l'ait laissé faire, mais qu'on l'ait aidé. C'est le cadeau de ma vie, et je le dois à Toulouse. Je veux lui dire merci, de tout mon cœur.

Si vous deviez adresser quelques mots d'amour à l'Orchestre du Capitole et à son public, quels seraient-ils ? J'adresse ma reconnaissance infinie à tous ceux qui m'ont aimé et soutenu dans ce long voyage : mon épouse Mercedes, les musiciens de l'orchestre, les élus, l'association Aïda (Jacques Bisseuil, Claude Goumy), et enfin l'extraordinaire public toulousain. Tous ceux-là m'ont soutenu et je les aimais tant. Je le sais maintenant encore plus que lorsque je me trouvais dans l'action, car celle-ci ne me



▲ Michel Plasson dirigeant Fidelio de Beethoven le 11 décembre 1977 à la Halle aux grains. © Archives municipales de Toulouse, fonds André Cros.



▲ Michel Plasson à l'issue de la Missa Solemnis de Beethoven, le 12 juin 1976 à la Halle aux grains. © Collection Jean Dieuzaide

laissait pas une seconde. Mais on ne peut dire des choses profondes sur l'amour qu'avec la musique et cela j'espère l'avoir fait.

Vous vivez toujours en Occitanie, à Régismont-le-Haut, dans un lieu qui a beaucoup de sens pour vous. Oui, j'ai la chance de vivre dans un très joli domaine historique consacré désormais à la musique et à ceux qui la font. Nous y avons accueilli énormément de musiciens, chanteurs et instrumentistes, de tous les pays, notamment de jeunes artistes ukrainiens merveilleux lorsque ceux-ci ont dû quitter leur pays. Tout dans cette demeure attend les musiciens et je sais que cela vivra après moi grâce à mon ami Didier Laclau-Barrère, présent déjà, et qui entretiendra la flamme. ■

Propos recueillis par Mathilde Serraille

Michel Plasson *Direction*
Orchestre national du Capitole

JEUDI 2 JUILLET, 20H
HALLE AUX GRAINS

BERLIOZ, DEBUSSY, RAVEL
et bien d'autres...

Information et billetterie :
onct.toulouse.fr et festival.toulouse.fr



Vers l'Occitanie et au-delà

L'ÉTÉ DE L'ORCHESTRE

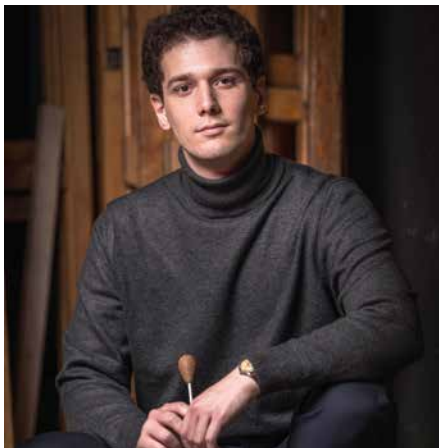


Encore un été bien rempli pour l'Orchestre national du Capitole, appelé pour des concerts d'exception loin de sa chère Halle aux grains. Après une tournée en Occitanie, il va avoir le privilège de participer au concert d'ouverture du festival Ravel, puis à celui de clôture du festival Berlioz. De fidèles complices comme Bertrand Chamayou et Josep Pons, ou des artistes invités pour la première fois, comme Diego Ceretta et François Dumont, vont l'accompagner dans ces derniers feux musicaux de la saison.

▲ L'Orchestre national du Capitole au festival de Carcassonne. © Romain Alcaraz

UN MOYEN-ÂGE REVISITÉ

L'Occitanie peut s'enorgueillir d'un patrimoine somptueux que l'Orchestre du Capitole va explorer à l'occasion de ses concerts estivaux, en commençant par le Théâtre Jean-Deschamps de Carcassonne. Cet écrin situé au cœur de la cité médiévale va vibrer avec les *Carmina burana*, sommet choral de Carl Orff justement fondé sur un manuscrit du XIII^e siècle. Le chœur d'ouverture *O Fortuna* est devenu une pièce de concert à lui seul : il cloue l'auditeur à son siège avec son portrait saisissant de la Fortune, puissance sans pitié capable de porter aux nues un jour celui qu'elle piétinera le lendemain. Souvent occultés par cette ouverture spectaculaire, les autres mouvements de la cantate se divisent en trois grands chapitres dont les titres racontent tout de l'hédonisme de la pièce : *Primo vere* (« Au printemps »), *In taberna* (« Dans la taverne ») et *Cour d'amours*. Bien que trouvés dans une abbaye, ces chants médiévaux s'avèrent en effet bien profanes : il est question de printemps, de gourmandise, d'ivresse et d'amour dans ces chants tantôt séduisants, tantôt rugueux, évoquant le Moyen Âge dans l'aspect courtois comme dans les gaillardises de taverne. Symbole de la Fortune et de sa Roue, qui structurent l'œuvre et illustrent la couverture de la partition, c'est par un retour du chœur inaugural que la pièce se referme. L'usage de mélodies et de langues archaïques (latin, moyen-haut allemand et ancien français) tourne ostensiblement l'œuvre vers le passé, alors que Carl Orff propose dans le même temps une instrumentation très riche, propre à son époque, 1937. L'alliance étonnante de ces styles contribue à créer une atmosphère



© Marco Borelli



© Pierre Bételle

▲ De haut en bas :
Diego Ceretta et Guillaume Brun.

hors de toute chronologie. Aux côtés de trois solistes vocaux, le Chœur de l'Opéra national du Capitole, préparé par Gabriel Bourgoïn, incarne le personnage principal de cette grande fresque que Jacques Prévert a qualifiée de « Chansons à boire / à rire et à pleurer » : tout un programme, et une multitude de couleurs à explorer pour le chef Diego Ceretta, réputé pour l'élégance de sa direction.

CLASSIQUES PROMÉTHÉENS

Pour ses dates à Pradines, Lectoure et Bagnères de Bigorre, l'Orchestre revient vers les grands noms de la période classique. L'Orchestre rendra hommage à Beethoven, universellement reconnu comme l'un des plus grands symphonistes de l'histoire de la musique, avec deux de ses œuvres orchestrales : l'ouverture des *Créatures de Prométhée*, et la *Symphonie n° 7*, qui fait partie de ses plus grands chefs-d'œuvre. Les contemporains de Beethoven furent si saisis par son deuxième mouvement, *Allegretto*, qu'ils le bissèrent lors d'une des premières représentations publiques. Cette marche poignante est entrée dans la mémoire universelle. Wagner qualifia la *Symphonie n° 7* d'« apothéose de la danse » : l'*Allegretto* en est le cœur battant, une page dont la ferveur n'a cessé de fasciner bien au-delà du monde de la musique classique.

Les créatures de Prométhée de ces programmes, ce sont aussi les solistes qui vont interpréter les deux concertos de Mozart en alternance sur ces concerts. Les aficionados de l'Orchestre du Capitole reconnaîtront Guillaume Brun, notre basson solo, qui jouera ici le concerto de Mozart dédié à son instrument. Une pièce typique de son style « galant », séduisant dès



DR



© Marco Borggreve



© Igor Cornadella



© Marco Borggreve

▲ De haut en bas :
François Dumont, Alexei Ogrintchouk,
Josep Pons et Bertrand Chamayou.

les premières notes. Avec le *Concerto pour piano n° 24*, François Dumont va quant à lui révéler un aspect plus dramatique du compositeur qu'il connaît sur le bout des doigts : après avoir enregistré l'intégrale de ses sonates, il a gravé des concertos salués par la presse pour leur « jeu *cantabile* et inspiré au service d'une profonde intelligence du détail ». Le pianiste a été primé à plusieurs concours internationaux de haut vol (Concours Chopin, Concours Reine Elisabeth, Concours Clara Haskil...). À la direction, Alexei Ogrintchouk troque son hautbois, dont il joue en tant que soliste au sein de l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam depuis plus de 20 ans, pour la baguette. L'Orchestre du Capitole l'a déjà invité en tant que soliste, mais ces trois concerts lui donnent l'occasion de diriger l'ensemble pour la première fois.

UN CHEF CAMÉLÉON

Le chef espagnol Josep Pons se fait caméléon en adaptant les deux programmes placés sous sa direction aux illustres enfants des pays où il accompagne l'Orchestre : à Saint-Jean-de-Luz, la musique choisie se concentre plus précisément sur Ravel, tandis que La Côte-Saint-André s'attache à la figure de Berlioz. Au festival Ravel, il retrouve son répertoire de prédilection. Josep Pons est en effet particulièrement inspiré par la musique née du frémissement parisien des années 20, qui rapprocha artistes espagnols et français. Si la *Rapsodie espagnole*, la *Deuxième Suite* du *Tricorne*, l'*Alborada del Gracioso* et l'incontournable *Boléro* appartiennent à cette veine, le *Concerto en sol* se caractérise plutôt par une inspiration venue de l'univers du jazz. L'Orchestre du Capitole trouve pour l'accompagner dans cette pièce virtuose un partenaire de choix avec Bertrand Chamayou. En plus d'une carrière d'interprète salué dans le monde entier, le pianiste est aussi directeur artistique du festival Ravel, où il s'attache à mettre en valeur « la richesse intarissable de l'univers musical de cette immense figure ». En rejoignant l'Orchestre du Capitole sur scène, il retrouve aussi ses racines, étant lui-même toulousain d'origine !

Le festival Berlioz propose quant à lui un programme plus spécifiquement tourné vers la fête et la danse. Lancé par le *Carnaval romain*, l'Orchestre entraîne les spectateurs dans un rythme à trois temps avec l'*Invitation à la valse* de Weber orchestrée par Berlioz, puis le célèbre *Bal* tiré de la *Symphonie fantastique*, œuvre phare du romantisme. C'est avec ce programme enlevé que les musiciens du Capitole vont envoyer valser leur tournée estivale, avant de retrouver Toulouse pour une nouvelle année de musique ! ■

Mathilde Serraille

Orchestre national du Capitole

FESTIVAL DE CARCASSONNE

Diego Ceretta *Direction*
Orchestre national du Capitole
Chœur de l'Opéra national du Capitole
Gabriel Bourgoïn *Chef de chœur*

DIMANCHE 12 JUILLET, 21H30
THÉÂTRE JEAN-DESCHAMPS,
CARCASSONNE

CARL ORFF (1895-1982)
Carmina Burana
Informations et réservations : festivaldecarcassonne.fr

★

FESTIVAL PIANO PIC

Alexei Ogrintchouk *Direction*
François Dumont *Piano*
Orchestre national du Capitole

VENDREDI 17 JUILLET
BAGNÈRES-DE-BIGORRE

Œuvres de **MOZART** et **BEETHOVEN**
Informations et réservations : piano-pic.fr

★

FESTIVAL CLASSI'CAHORS

Alexei Ogrintchouk *Direction*
Guillaume Brun *Basson*
Orchestre national du Capitole

SAMEDI 18 JUILLET
LA PRADE, PRADINES

FESTIVAL NUITS MUSICALES EN ARMAGNAC

DIMANCHE 19 JUILLET 2026
LECTOURE

Œuvres de **MOZART** et **BEETHOVEN**
Informations et réservations : classicahors.com, nma32.com

★

FESTIVAL RAVEL

Josep Pons *Direction*
Bertrand Chamayou *Piano*
Orchestre national du Capitole

MERCREDI 26 AOÛT
ÉGLISE SAINT-JEAN-BAPTISTE,
SAINT-JEAN-DE-LUZ

Œuvres de **RAVEL**
Informations et réservations : festivalravel.fr

★

FESTIVAL BERLIOZ

Josep Pons *Direction*
Orchestre national du Capitole

DIMANCHE 30 AOÛT
LA CÔTE-SAINT-ANDRÉ

Œuvres de **BERLIOZ** et **RAVEL**
Informations et réservations : festivalberlioz.com

Aïda et le Capitole :

LE MÉCÉNAT EN MOUVEMENT



© Esther Joly

ENTRETIEN CROISÉ AVEC

Claire Roserot de Melin & Pierre d'Agrain

Depuis 1988, l'association Aïda réunit des entreprises mécènes autour de l'Orchestre national du Capitole. Devenue « association à mission » fin 2024, elle propose désormais à ses entreprises mécènes une nouvelle forme d'engagement, en étroite collaboration avec le Capitole. Claire Roserot de Melin, directrice générale de l'Établissement public du Capitole, et Pierre d'Agrain, président d'Aïda, reviennent sur une relation au long cours, ses mutations récentes et les perspectives qu'ouvre cette nouvelle dynamique.

Aïda soutient depuis 38 ans le Capitole : comment s'explique cette longévité et comment décrivez-vous aujourd'hui la relation entre vous ?

Claire Roserot de Melin – En 1988, la création d'Aïda témoignait de la volonté de personnalités du monde économique toulousain de soutenir l'Orchestre national du Capitole. À l'époque, cette démarche était pionnière : le paysage culturel comptait peu d'associations de ce type. Il fallait de l'audace et de la passion ! 38 ans après, cet engagement est toujours aussi fort, cultivé par les membres d'Aïda comme par les équipes du Capitole. Chaque année, nous imaginons avec nos équipes artistiques un programme d'activités sur mesure, respectueux de ce qui a été construit pendant près de 40 ans tout en portant un regard renouvelé sur ces actions.

Pierre d'Agrain – La durée de cette relation repose sur la singularité de notre association, seul carrefour à Toulouse entre deux écosystèmes : artistes de la musique vivante et entreprises, qui apprécient de se rencontrer et

de se réunir. La musique apporte aux salariés des entreprises un émerveillement et un bien-être, que les entreprises rendent avec leur soutien financier. L'Établissement public du Capitole participe par ailleurs au rayonnement de Toulouse dans le monde, qui profite à l'économie toulousaine.

En 38 ans, le monde a beaucoup évolué. Comment ces deux institutions s'adaptent-elles ensemble aux enjeux contemporains ?

C.R. de M. – S'adapter est l'ADN même de notre maison, et cela depuis plus de 300 ans ! Pour rester fidèles à notre mission de service public, nous devons sans cesse ajuster notre manière de travailler. Aujourd'hui, cela signifie contribuer à la cohésion sociale, agir contre les inégalités, participer à la transition écologique, s'engager pour la santé mentale... être acteur dans les grands enjeux de société tout en préservant notre raison d'être : créer de grandes œuvres lyriques, symphoniques et chorégraphiques, capables d'émouvoir et de rassembler, faire de l'Opéra un lieu ouvert où tous les publics, sans exception, peuvent se sentir légitimes et accueillis.

P.d'A. – Il y a 38 ans, l'objet d'Aïda était de participer au financement des tournées de l'Orchestre national du Capitole. En décembre 2024, notre association s'est transformée en « association à mission » en adoptant une raison d'être statutaire : faire découvrir la musique vivante à tous les publics. Cette mission répond aux attentes de nos membres qui recherchent de nouvelles formes d'engagement en accord avec leur politique RSE. Aïda soutient financièrement les projets à destination de tous les publics, mais porte aussi ses propres actions sociales et sociétales à travers son programme de Mécénat Solidaire.

Comment se manifeste l'apport du mécénat d'Aïda pour le Capitole ?

C.R. de M. – En 2025, grâce à l'engagement de ses entreprises mécènes, nous avons réalisé trois captations de concerts et deux captations d'opéra pour Radio Classique. Aïda a également permis de soutenir la tournée de l'Orchestre en Allemagne et des projets essentiels de transmission et d'inclusion. À l'échelle de notre établissement, le mécénat représente environ 1 % du budget global. Ce chiffre peut paraître modeste, mais la constance de cet engagement est déterminante : certains projets n'existeraient pas sans cette fidélité.

P.d'A. – L'apport d'Aïda est un reversement des dons d'un montant régulier à destination de l'Orchestre et de l'Opéra, que nous tentons de faire progresser chaque année grâce à la fidélité de nos membres et à l'arrivée de nouvelles entreprises mécènes. Notre mécénat

se manifeste également par le financement de projets spécifiques comme *Tous les matins d'Orchestre*, *Le Bus Figaro* ou la Maîtrise de l'Opéra.

Cette dernière saison a vu évoluer la proposition artistique à destination d'Aïda, avec la possibilité d'assister à une répétition de l'Orchestre. Pourquoi une telle évolution ?

C.R. de M. – Dès 2025, nous avons entrepris avec l'association une analyse approfondie du modèle. Il nous est apparu nécessaire de repenser la manière dont nous construisions les remerciements à destination des entreprises mécènes. L'idée de la répétition a été une évidence : entrer dans le secret de la création, avec cette part d'intimité supplémentaire qu'est la quête d'excellence, le dialogue constant entre un collectif et les individualités qui le composent. Tarmo Peltokoski, directeur musical, et Jean-Baptiste Fra, délégué général, ont tout de suite adhéré à cette idée, qui revenait par ailleurs aux origines d'Aïda.

P.d'A. – Cette proposition a été un véritable succès le 6 février dernier à l'occasion d'une répétition générale du *Stabat Mater* de Poulenc. Nos membres ont découvert les coulisses de la préparation d'un concert symphonique et ont ressenti une plus grande proximité avec les musiciens et le chef d'orchestre. Cette évolution s'inscrit dans une réflexion plus générale sur la nécessité de revenir au fondement du mécénat, qui doit être avant tout un acte désintéressé, en faveur de l'intérêt général.

Pouvez-vous nous parler de l'ouverture au Ballet et à l'Opéra ?

C.R. de M. – Depuis 2018, Aïda apporte son soutien à l'Opéra national du Capitole. Dans le cadre de la réflexion menée avec l'équipe d'Aïda, il nous a semblé naturel de permettre aux mécènes d'avoir accès également à la vie de l'Opéra et du Ballet. Avec des personnalités aussi passionnées que Christophe Ghristi, directeur artistique, et Beate Vollack, directrice de la danse, cette programmation élargie sera pleine de très belles surprises ! Orchestre, ballet, opéra : cette programmation montrera toute la richesse et la diversité de la Maison Capitole.

P.d'A. – La création de l'Établissement public du Capitole, qui rassemble désormais l'Orchestre et l'Opéra, nous a incités à étendre notre mécénat à ce nouveau périmètre. Cela s'est dans un premier temps traduit par la mise en place d'actions de « mécénat par projet ». Nous souhaitons aujourd'hui proposer aux mécènes du Cercle d'Entreprises de soutenir toutes les forces artistiques de la Maison Capitole. Nous sommes très enthousiastes à

l'idée de réunir nos membres à l'Opéra à partir de septembre 2026 pour leur permettre de découvrir différentes productions lyriques et chorégraphiques, en complément des rendez-vous à la Halle aux grains autour du répertoire symphonique et chambriste.

Ces changements ont-ils ouvert de nouvelles manières de travailler ensemble ?

C.R. de M. – Absolument. Prendre du recul sur nos deux institutions nous a permis de réaffirmer ce qui nous rassemble : la volonté de faire rayonner l'Orchestre national et l'Opéra national du Capitole. Le séminaire organisé par Aïda au printemps s'inscrit dans cette dynamique : co-construire des priorités en résonance avec les valeurs d'Aïda et du Capitole.

P.d'A. – Nous avons créé un Comité de Pilotage auquel participent la direction de l'Établissement, le bureau d'Aïda et les salariés en charge du mécénat dans nos deux structures. Nous travaillons ensemble sur de nouvelles formes de remerciements et sur la stratégie de prospection de nouvelles entreprises mécènes.

Que diriez-vous à une entreprise qui ne connaît pas Aïda pour la convaincre de rejoindre le Cercle ?

C.R. de M. – Je dirais que devenir mécène en faveur du Capitole, que ce soit par Aïda ou directement par l'institution, c'est vivre l'incroyable expérience Capitole ; c'est aussi partager cette expérience avec ses collaborateurs, ses clients. Un atout supplémentaire pour son entreprise !

P.d'A. – Nous avons un discours approprié à chaque entreprise en fonction de sa taille, de son secteur d'activité ou de sa politique RSE. Mais il y a de nombreuses raisons de rejoindre Aïda : valoriser son entreprise en s'associant aux valeurs du Capitole, contribuer au partage de la musique vivante avec le plus grand nombre, partager une passion commune avec d'autres chefs d'entreprise ou encore réunir ses collaborateurs à l'occasion de soirées inoubliables. Nous insistons sur l'accessibilité et la convivialité qui caractérisent Aïda et plus largement l'univers de la musique classique, contrairement à certaines idées reçues. Toutes les entreprises sont les bienvenues ! ■

Propos recueillis par Bénédicte Rizzetto Hauss

aida S'engager pour la musique vivante

Retrouvez toutes les informations concernant l'association Aïda sur aida.asso.fr

DONNER DE LA VOIX À L'ONCOPOLE

L'IUCT Oncopole et l'Établissement public du Capitole viennent de signer une convention de partenariat visant à renforcer la présence de la culture au sein de l'Oncopole. Pour inaugurer cette première saison, les équipes des deux institutions ont imaginé un projet fédérateur : inviter patients, aidants et soignants à chanter ensemble pour Donner de la voix aux cancers ORL. Les ateliers sont menés par Gabriel Bourgoin, chef du Chœur de l'Opéra national du Capitole. Cette démarche collective donnera lieu à une restitution publique le mardi 24 mars, au sein même de l'Oncopole – avec, pour accompagner ces voix réunies, le Chœur de l'Opéra.



▲ Patients, aidant et soignant de l'Oncopole en plein travail avec Gabriel Bourgoin, chef du Chœur de l'Opéra national du Capitole (à droite au piano). © Laurent Mazoyer / IUCT Oncopole

Dans une salle au cœur de l'Oncopole, ce ne sont pas des mots mais des souffles qui s'élèvent : « zzzza, jjee, ssss, chhh ». Le premier atelier de chant commence ! Ils et elles sont une vingtaine, médecins, infirmières, aides-soignantes, aidants et patients en rémission de cancer, réunis debout, en demi-cercle, dans une salle chaleureuse malgré le contexte. On enlève les manteaux et les blouses. Ici, plus de fonctions ni de statuts : tout le monde est chanteur, à égalité. Pas de soliste, le collectif avant tout. « Un exercice de

démocratie, annonce Gabriel avec humour, même si le chef est devant ». Les pieds sont parallèles, bien ancrés dans le sol. Ce premier atelier est un temps de découverte. On teste les voix, on rappelle ce qu'est une tessiture, et surtout que toutes les voix comptent. Ce qui fait la couleur d'un chœur, c'est la façon dont le chef de chœur va les travailler, les assembler. Très vite, le travail se concentre sur la respiration. Gabriel explique avec pédagogie le rôle du diaphragme et de la ceinture abdominale. Les savoirs théoriques et

physiologiques deviennent des sensations concrètes. Ce premier rendez-vous marque le début d'un parcours fait de six ateliers, qui débouchera sur un concert partagé, réunissant artistes professionnels du Chœur de l'Opéra national du Capitole et participants de *Donner de la voix aux cancers ORL*. Une aventure collective à suivre...



LES ACTIVITÉS DU TRIMESTRE

AVRIL

Jeudi 9 avril, 9h-17h – Journée d'étude *Otello* (Foyer Mady Mesplé du Théâtre du Capitole)
Jeudi 9 avril, 18h – Conférence *Otello*, par Jules Bigey (Foyer Mady Mesplé du Théâtre du Capitole)
Jeudi 9 avril, 19h – Je suis chanteuse à l'opéra avec Céline Laborie et Cyril Kubler (Saint-Alban, Espace culturel)
Vendredi 10 avril, 17h – Atelier d'écoute *Otello* (Théâtre des Mazades)
Lundi 13 avril, 18h – Atelier d'écoute *Otello* (Espace Saint-Cyprien)
Mardi 14 avril, 15h – Atelier d'écoute *Otello* (Centre culturel Alban Minville)

MAI

Vendredi 8 mai, 11h – Concert en famille : *La Vie m'a sauté à la figure* (Halle aux grains)
Jeudi 21 mai, 9h-17h – Journée d'étude *Salomé* (Foyer Mady Mesplé du Théâtre du Capitole)



Jeudi 21 mai, 18h – Conférence *Salomé*, par Dorian Astor (Foyer Mady Mesplé du Théâtre du Capitole)
Samedi 23 mai, 17h30 – Chanter en chœur et en famille (Mondouzil, Médiathèque)
Samedi 30 mai, 17h30 – Chanter en chœur et en famille (Pibrac, Maison des citoyens)

JUIN

Samedi 6 juin, 16h30 – Conférence *Un Saut dans le bleu*, par Rosita Boisseau (Foyer Mady Mesplé du Théâtre du Capitole)
Dimanche 7 juin, 15h45 – Répétition ouverte *Un Saut dans le bleu* (Halle aux grains)
Lundi 8 juin, 18h – Atelier d'écoute *Carmen* (Espace Saint-Cyprien)
Mardi 9 juin, 15h – Atelier d'écoute *Carmen* (Centre culturel Alban Minville)
Vendredi 12 juin, 17h – Atelier d'écoute *Carmen* (Théâtre des Mazades)
Samedi 20 juin, 17h30 – Chanter en chœur et en famille *Carmen* (Foyer Mady Mesplé du Théâtre du Capitole)
Dimanche 21 juin, 15h – Concert Cap'Demos (Halle aux grains)
Jeudi 25 juin, 18h – Conférence *Carmen*, par Michel Lehmann (Foyer Mady Mesplé du Théâtre du Capitole)
Dimanche 28 juin, 11h et 16h – Concert en famille : *Les Aventures d'Octave et Mélo* (Halle aux grains)

PIED DE NEZ À LA MALADIE



ENTRETIEN AVEC
Nathalie
 patiente à l'Oncopole

▲ Nathalie (à gauche sur la photo), qui a accepté de nous parler de sa participation au projet « Donner de la voix aux cancers ORL », pendant une séance de travail. © Laurent Mazoyer / IUCT Oncopole

Comment avez-vous vécu votre participation à un atelier artistique à l'Oncopole ?

Même si cela peut paraître étrange, j'aime aller à l'Oncopole : c'est avant tout un lieu où l'on prend soin des autres. Tous les jours, des personnes sont sauvées grâce aux équipes. C'est aussi un lieu de vie, et ce projet de chant le rappelle avec une belle symbolique. Le cancer est dévastateur, mais il y a aussi autre chose : du partage, des rencontres, de belles expériences qui prennent forme et qui font un pied de nez à la maladie. Ces ateliers permettent de venir pour quelque chose de positif, propice à la vie ; ils donnent une autre énergie dans une période qui n'est pas facile. Ils rappellent aussi qu'il y a quelque chose après. J'ai trouvé important de mettre de la vie dans un lieu associé à la maladie. On dit souvent que ce n'est pas sympa de venir à l'hôpital, mais il y a aussi des projets qui laissent la place à la vie.

Chanter ensemble, qu'est-ce que cela a changé pour vous ?

J'ai subi une ablation totale de la langue ;

contre toute attente, le chirurgien qui m'a opérée a réussi à sauver mes cordes vocales. C'était absolument inespéré, je n'aurais jamais imaginé pouvoir chanter. Ma respiration n'est plus aussi aisée qu'avant et j'avais peur que des blocages du diaphragme m'empêchent de participer. Je suis donc arrivée motivée mais sceptique. Au début, je me suis sentie maladroitement, puis la technique a été tellement bien expliquée et l'accompagnement tellement bienveillant et accessible que c'est devenu assez facile. Je me suis sentie libérée : c'est un exercice très bénéfique en termes de réappropriation de son corps. Émotionnellement, cela permet, quand on a eu un cancer ORL, de passer un nouveau cap et de faire quelque chose qu'on pensait impossible. Cela renforce la confiance en soi, apporte de la fierté et s'inscrit pleinement dans le processus de rééducation.

Qu'avez-vous envie de dire aujourd'hui ?
 Merci à l'Oncopole ! En outre, je fais partie de l'association Corasso¹, qui soutient ce projet. Corasso informe et accompagne

les personnes et les aidants confrontés aux cancers de la tête et du cou. Cela correspond aux valeurs de l'atelier *Donner de la voix aux cancers ORL* : accompagner au-delà de la maladie et inclure les aidants, dont on parle trop peu alors qu'ils sont très impliqués dans le parcours de santé. Cet atelier permet de partager un projet commun qui n'est pas centré sur la maladie et crée un lien très fort, parfois difficile à trouver après le parcours de soin. Je suis heureuse et fière de participer à cette expérience. Je n'aurais jamais pensé chanter, même avant d'être malade. Cela demande une vraie connaissance de son corps. C'est libérateur, et cela permet de se révéler. ■

Propos recueillis par Clémence Foucher

1. Corasso est une association de patients fondée par deux patientes, dédiée à l'information et à l'accompagnement des personnes touchées par un cancer de la tête et du cou, ainsi que de leurs aidants. Elle rassemble aujourd'hui plus de 1 000 adhérents et bénévoles à travers la France. www.corasso.org

Informations pratiques



Tarifs	OR	PRESTIGE	CAT. 1	CAT. 2	CAT. 3	CAT. 4	Visibilité réduite
OPÉRA OTELLO, SALOMÉ, CARMEN	128 €	118 €	108 €	87 €	53 €	32 €	10 €
DÉCOUVERTE BALLET UN SAUT DANS LE BLEU - CAROLYN CARLSON	—	49 €	43 €	34 €	17 €	12 €	8 €
OPÉRA en version de concert LES BORÉADES	—	49 €	43 €	34 €	17 €	12 €	8 €
CONCERT avec orchestre HOMMAGE AU CASTRAT VELLUTI - F. FAGIOLI	—	49 €	43 €	34 €	17 €	12 €	8 €

MIDIS DU CAPITOLE

IRINA SHERAZADISHVILI	5 €
ADÈLE CHARVET	

RÉCITAUX

MATTHIAS GOERNE	20 €
JAKUB JÓZEF ORLIŃSKI	



Tarifs	PRESTIGE	CAT. 1	CAT. 2	CAT. 3	CAT. 4	Visibilité réduite
GRANDS CONCERTS SYMPHONIQUES	68 €	50 €	40 €	27 €	18 €	8 €

	ZONE 1	ZONE 2	Visibilité réduite
CONCERTS-FANTAISIE	25 €	18 €	8 €
CONCERTS EN FAMILLE	20 €		8 €

INFORMATIONS, TARIFS ET RÉSERVATIONS SUR : opera.toulouse.fr / onct.toulouse.fr

RÉDUCTIONS

Des réductions sont accordées aux :

- abonnés
- demandeurs d'emploi
- personnes en situation de handicap
- enfants (-16 ans)
- jeunes (-27 ans)
- seniors résidant à Toulouse et titulaires de la carte Mon Toulouse Senior
- détenteurs du Pass Toulouse+
- détenteurs du Pass Tourisme
- groupes / CSE

COMMENT RÉSERVER ?

- **Sur Internet**
opera.toulouse.fr
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: 1h avant le début du concert

Calendrier

AVRIL			
Je. 2	20h	● T. Peltokoski Rachmaninov, Chostakovitch	Halle aux grains
Je. 9	9-17h	● Journée d'études Otello	Théâtre du Capitole
	18h	● Conférence Otello	Théâtre du Capitole
Ve. 10	20h	● F. Beermann Schumann	Halle aux grains
Sa. 11	20h	● F. Beermann Schumann	Halle aux grains
Ma. 14	20h	● Otello	Théâtre du Capitole
Je. 16	20h	● Récital Matthias Goerne	Théâtre du Capitole
Ve. 17	20h	● Otello	Théâtre du Capitole
Sa. 18	20h	● K. Yamada Park, Lalo, Debussy	Halle aux grains
Di. 19	15h	● Otello	Théâtre du Capitole
Ma. 21	20h	● Otello	Théâtre du Capitole
Me. 22	12h30	● Midi du Capitole Irina Sherazadishvili	Théâtre du Capitole
Je. 23	20h	● Récital Jakub Józef Orliński	Théâtre du Capitole
Ve. 24	20h	● Otello	Théâtre du Capitole
Sa. 25	18h	● J.-F. Zygel Mon ami Bizet	Halle aux grains
Di. 26	15h	● Otello	Théâtre du Capitole
MAI			
Ve. 8	11h	● K. Locatelli La vie m'a sauté à la figure	Halle aux grains
Je. 21	9-17h	● Journée d'étude Salomé	Théâtre du Capitole
	18h	● Conférence Salomé	Théâtre du Capitole
Ve. 22	20h	● Salomé	Théâtre du Capitole
Sa. 23	20h	● R. González-Monjas Respighi, Chausson, Ropartz	Halle aux grains
Di. 24	15h	● Salomé	Théâtre du Capitole
Ma. 26	20h	● Salomé	Théâtre du Capitole
Me. 27	20h	● Opéra en version de concert Les Boréades	Théâtre du Capitole
Je. 28	12h30	● Midi du Capitole Adèle Charvet	Théâtre du Capitole
Ve. 29	20h	● Salomé	Théâtre du Capitole
Sa. 30	20h	● T. Peltokoski Beethoven, Mahler	Halle aux grains
Di. 31	15h	● Salomé	Théâtre du Capitole
JUIN			
Je. 4	20h	● Concert Hommage au Castrat Velluti - F. Fagioli	Théâtre du Capitole
Sa. 6	16h30	● Conférence Un Saut dans le bleu - Carolyn Carlson	Théâtre du Capitole
Di. 7	15h45	● Répétition ouverte Un Saut dans le bleu...	Halle aux grains
Ve. 12	20h	● Un Saut dans le bleu - Carolyn Carlson	Halle aux grains
Sa. 13	20h	● Un Saut dans le bleu - Carolyn Carlson	Halle aux grains
Di. 14	15h	● Un Saut dans le bleu - Carolyn Carlson	Halle aux grains
Ma. 16	20h	● Un Saut dans le bleu - Carolyn Carlson	Halle aux grains
Me. 17	20h	● Un Saut dans le bleu - Carolyn Carlson	Halle aux grains
Sa. 20	17h30	● Chanter en chœur et en famille Carmen	Théâtre du Capitole
Je. 25	18h	● Conférence Carmen	Théâtre du Capitole
Ve. 26	19h30	● Carmen	Théâtre du Capitole
Sa. 27	19h30	● Carmen	Théâtre du Capitole
Di. 28	11h	● P. Béran Les Aventures d'Octave et Mélo	Halle aux grains
	15h	● Carmen	Théâtre du Capitole
	16h	● P. Béran Les Aventures d'Octave et Mélo	Halle aux grains
Ma. 30	19h30	● Carmen	Théâtre du Capitole

- Opéra ● Ballet ● Concert / Récital / Midi du Capitole ● Concert Orchestre
● Conférences / Rencontres / Ateliers

JUILLET			
Me. 1 ^{er}	19h30	● Carmen	Théâtre du Capitole
Je. 2	20h	● M. Plasson Berlioz, Debussy, Ravel...	Halle aux grains
Ve. 3	19h30	● Carmen	Théâtre du Capitole
Sa. 4	19h30	● Carmen	Théâtre du Capitole
Di. 5	15h	● Carmen	Théâtre du Capitole





OPÉRA
NATIONAL
CAPITOLE
TOULOUSE

OPÉRAS

RUSALKA
DVOŘÁK

MÉDÉE
CHARPENTIER

PETER GRIMES
BRITTEN

KING ARTHUR
PURCELL

LOHENGRIN
WAGNER

LE BARBIER DE SÉVILLE
ROSSINI

LE ROI ARTHUR
CHAUSSEAU

**LE COURONNEMENT
DE POPPÉE**
MONTEVERDI

MEDEA
CHERUBINI

BALLETS

MAÎTRES AMÉRICAINS

BALANCHINE, MARTINS / HINDEMITH, ADAMS

LES TROIS MOUSQUETAIRES
PÉCH / SAINT-SAËNS

LE PETIT CHAPERON ROUGE
HEISE / MENUT

AMOURS FUGITIVES
CLUG, VAN MANEN / GLUCK, TER VELDHUIS, PIAZZOLLA

RÉCITALS

JOSEPH CALLEJA
ASMIK GRIGORIAN
RACHEL WILLIS-SØRENSEN
CYRILLE DUBOIS
MIDIS DU CAPITOLE

CONCERTS

NOËL À NAPLES
STABAT MATER / PERGOLESI
NADINE SIERRA CHANTE
MOZART & DONIZETTI
ELISABETH LEONSKAJA / QUATUOR DANIEL

Au cœur de
votre quotidien

toulouse
métropole

TOULOUSE
CITY OF MUSIC



05 61 63 13 13
opera.toulouse.fr

