

il barbiere di siviglia

giacchino rossini

STRASBOURG Opéra
18 > 28 septembre

MULHOUSE La Filature
7 et 9 octobre


opéra national
du rhin opéra d'europe

il barbiere di siviglia - GIOACCHINO ROSSINI

Commedia en deux actes, sur un livret de Cesare Sterbini
Créé au Teatro Argentino de Rome le 20 février 1816
Coproductioin avec l'Opéra de Rouen Normandie

[NOUVELLE PRODUCTION]

STRASBOURG Opéra

ma 18 septembre 20 h
je 20 septembre 20 h
sa 22 septembre 20 h
lu 24 septembre 20 h
me 26 septembre 20 h
ve 28 septembre 20 h

Direction musicale **Michele Gamba**
Mise en scène, décors, costumes **Pierre-Emmanuel Rousseau**
Lumières **Gilles Gentner**

Le comte Almaviva **Ioan Hotea**
Figaro **Leon Kosavic**
Rosina **Marina Viotti**
Bartolo **Carlo Lepore**
Basilio **Leonardo Galeazzi**
Berta **Marta Bauzà***
Fiorello **Igor Mostvoï***

MULHOUSE La Filature

di 7 octobre 15 h
ma 9 octobre 20 h

* Artistes de l'Opéra Studio
Chœurs de l'Opéra national du Rhin
Orchestre symphonique de Mulhouse

En langue italienne
Surtitrages
en français et en allemand

RENCONTRE

avec **Michele Gamba**
et **Pierre-Emmanuel Rousseau**
lu 17 septembre à 18 h
(Club de la Presse Place Kléber)
entrée libre

PROLOGUE OPÉRA

**1 h avant chaque
représentation :
une introduction
de 30 minutes**

Strasbourg
> Salle Paul Bastide
Mulhouse La Filature
> Salle Jean Besse
entrée libre

en partenariat avec



l'œuvre en deux mots...

L'ouverture de la saison lyrique va mettre en joie tous les publics grâce à cette nouvelle production de l'œuvre exaltante de Rossini (1792-1868), parmi les plus populaires de l'histoire de l'opéra. Le brio avec lequel le compositeur italien, alors âgé de vingt-quatre ans, a adapté la pièce de théâtre de Beaumarchais est extraordinaire. Comédie à la fois endiablée et construite avec une précision d'horloger, airs irrésistibles qui hissent facétie, malice et tendresse à des sommets de virtuosité, tout est conçu pour que le spectateur soit ébloui.

Le metteur en scène Pierre-Emmanuel Rousseau, qui fait à cette occasion ses débuts à l'OnR, compte donner panache et éclat au hâbleur magnifique qu'est Figaro, lequel trouve dans la figure du comte Almaviva un héritier blasé qu'il va s'amuser à servir, au moment où celui-ci s'embrase à la vue de la superbe Rosina, recluse dans un palais de Séville décrépi sous la haute surveillance d'un vieillard cynique... Le chef d'orchestre Michele Gamba, à la tête de l'Orchestre symphonique de Mulhouse, fait ses débuts à l'OnR.

note d'intention - Pierre-Emmanuel Rousseau



maquette du décor part Pierre-Emmanuel Rousseau

Figaro est libre, sans attaches, sans domicile. Hâbleur magnifique, c'est un être aux vies multiples. Sa veste est constituée de dizaine de morceaux de tissus, comme un journal intime. Il y a chez lui un côté, escroc superbe, petite frappe aux semelles de vents.

Almaviva est un héritier blasé, en recherche de sensations. Joueur, la conquête de Rosina est un pari, un défi insensé. Au fur et à mesure, il est de plus en plus pris, ayant face à lui, une partenaire de jeux à sa mesure.

Rosina est une jeune fille, «maja» goyesque, recluse au milieu de vieillards, dans une maison lézardée (Tristana de Bunuel). Personnage trouble, elle n'a pas de passé, mais a, pour moi, déjà un sens aigu de la rouerie.

Bartolo est un vieillard cynique, vénal et libidineux, acariâtre et ridicule. Vaniteux vieillard poudré, tartuffe, il appartient à une confrérie, avec Basilio, de pénitents. Homme seul, il est malgré lui l'instrument de sa fin, avec pour seule armure, une perruque dérisoire.

Pour raconter cela, j'ai réalisé un décor unique, à la fois intérieur et extérieur. Palais décrépi, où toutes les issues ont été obstruées. Écrin de pierre et de stucs pour Rosina. Tous les personnages évoluant dans cette maison sont extrêmement vieux, usés et abimés (en contraste avec la jeunesse superbe de Rosina, Almaviva et Figaro). Les costumes sont d'inspiration goyesques, mais regardant vers Galliano.

Mai 2018

LA NUANCE ET LA PASSION

ENTRETIEN
MICHELE GAMBA, CHEF D'ORCHESTRE

Par Stéphane Lelièvre

Ancien élève d'Antonio Pappano et Daniel Barenmoin, Michele Gamba est un jeune chef italien parmi les plus doués de sa génération. Ses engagements récents à Milan, Rome, Berlin ou Stuttgart n'ont fait qu'accroître l'intérêt pour sa direction sensible et précise. Avec la nouvelle production du chef-d'œuvre de Rossini, il fait ses débuts à l'Opéra national du Rhin à la tête de l'Orchestre symphonique de Mulhouse.

Vous avez eu une formation très complète et très diversifiée: vous avez étudié la philosophie, la composition, le piano, la musique de chambre, le lied... En quoi est-ce intéressant, pour un chef d'orchestre, d'avoir pu bénéficier d'une formation à ce point variée, et même pluridisciplinaire ?

C'est plus qu'intéressant, c'est essentiel: j'ai effectivement cette chance d'avoir pu travailler plusieurs disciplines, mais aussi, au sein même du monde musical, d'avoir bénéficié d'une formation extrêmement complète. Il me semble que c'est indispensable pour un chef d'orchestre, mais n'est-ce pas le cas pour tous les musiciens? Tout comme un chef ne saurait concentrer toute son attention sur la seule virtuosité de la baguette, un vrai pianiste ne saurait se confondre avec un simple « athlète du clavier »! Connaître l'art de la composition, en particulier, permet de mieux appréhender une partition. En réalité, tout a son importance et peut s'avérer utile: savoir comment est construite telle symphonie, connaître « la grammaire » de la musique, avoir des connaissances sur l'art de l'orchestration... Mon rêve serait de savoir jouer de tous les instruments. Hélas, je ne joue que du piano! Le plus important me semble-t-il, avant d'être pianiste, chef d'orchestre, chanteur, c'est d'être véritablement *musicien*, dans toutes les dimensions que ce terme

comporte. La spécialisation vient après la maîtrise d'un socle de connaissances que tout musicien doit posséder.

Vous avez été l'assistant de différents chefs. Qu'est-ce que le fait de fréquenter les grands chefs d'orchestre au plus près de leur travail vous a apporté, par rapport à une formation académique ?

L'un des chefs qui m'ont le plus apporté est sans aucun doute Daniel Barenboim, précisément pour son approche globale des choses: qu'il soit un musicien génial, chacun le sait. J'ai bien sûr beaucoup appris à ses côtés sur un plan technique, mais pas seulement. Le voir répéter avec un orchestre est une chose extraordinaire, parce que ses compétences s'étendent à chaque instrument, dont il semble connaître toutes les particularités, toutes les richesses qu'il recèle. Mais au-delà de la pure technique, le plus passionnant est de voir comment il parvient à faire partager, à communiquer *une idée, une conception* de la musique, qui est aussi finalement une vision du monde. La musique n'est pas un à-côté de la vie, elle en fait partie intégrante. Et Daniel Barenboim m'a d'ailleurs affirmé plus d'une fois avoir énormément appris de la vie par la musique. C'est sans doute la leçon la plus précieuse qu'il m'ait donnée: la nécessité d'inscrire la

musique dans le monde qui nous entoure, et dans une conception nécessairement humaniste de ce monde.

Votre répertoire est très éclectique : Rossini, Mozart, Tchaïkovski, Verdi, Bellini, Giordano etc. Souhaitez-vous conserver cet éclectisme, ou aimeriez-vous vous spécialiser dans un type de répertoire ?

Il est pour moi très important de rester éclectique. Il y a bien sûr des collègues musiciens et/ou musicologues qui travaillent sur les spécificités de tel ou tel répertoire et l'interprétation qu'on doit en faire, et nous nous

“

Les difficultés de cet opéra résident moins dans l'exécution de telle ou telle page que dans la recherche d'un équilibre très délicat (...)

Trop de lenteur entraîne une lourdeur hors de propos; mais trop de vitesse, de précipitation, et tout semble s'autodétruire ! Tout est affaire de précision et d'exactitude : c'est à se demander en fait si Rossini n'est pas finalement plus suisse qu'italien !

devons de prendre en compte leurs recherches pour notre propre interprétation. Mais ces indispensables connaissances historiques, philologiques, ne doivent pas conduire à une forme de « fanatisme » : il est important pour moi d'inscrire ces connaissances dans une vision de la musique et de l'art plus complète, et je suis personnellement très heureux de pouvoir passer de Mozart à Rossini, Wagner, Schönberg ou Berio !

Vous parlez remarquablement le français, et vous avez plusieurs fois dirigé en France. Y a-t-il des liens particuliers qui vous attachent à ce pays ?

J'ai toujours aimé la France et j'aurais d'ailleurs aimé étudier en France. Je suis heureux, en tant qu'Italien, de me sentir un peu votre « cousin » ! J'ai beaucoup d'admiration pour la culture et la musique françaises. Tout serait à citer : les mélodies de Fauré ou de Ravel, les œuvres symphoniques de Debussy, la musique de Boulez, la variété classique, sans parler de votre art culinaire... Il me semble que l'écriture vocale et orches-

trale des compositeurs français, dans sa spécificité, constitue une vraie réponse, très pertinente, à l'écriture musicale allemande. Ne serait-ce que pour cela, elle mérite toute notre attention. J'ai déjà dirigé le répertoire symphonique de Ravel ou Debussy, le concerto pour violon de Dutilleux, celui pour violoncelle... J'ai également beaucoup aimé diriger *Les Pécheurs de perles*. Mais il y a encore tant de belles œuvres qui me séduisent : la musique formidable de Chabrier, Rameau et ses *Boréades*,... J'espère que l'avenir me permettra d'aborder ce magnifique répertoire !

De Rossini, vous avez déjà dirigé *Armida*, qui est un opéra seria et *L'occasione fa il ladro*, qui est une farce, une « burletta per musica ». La différence serio/buffo, chez un même compositeur, influe-t-elle sur votre façon de diriger ?

Les opéras seria et les opéras buffo nécessitent pour moi deux approches totalement différentes. Les opéras seria, tels *Armida* ou plus tard *Otello*, présentent une gravité, des couleurs tout à fait

spécifiques. En travaillant *Armida*, j'ai découvert une écriture quasi avant-gardiste, avec certaines pages extrêmement difficiles à interpréter. Dans les ouvrages sérieux, on a plus d'une fois l'impression que Rossini cherche à reculer les limites de son écriture et à ouvrir de nouvelles voies, expérimenter, faire des propositions novatrices. Les difficultés propres au *Barbieri* (et au Rossini buffo en général) sont d'un autre ordre : elles

”

résident moins dans l'exécution de telle ou telle page que dans la recherche d'un équilibre très délicat. Prenons par exemple le final du premier acte: la clé de sa réussite réside dans le fait de trouver la formule qui permettra de doser, de trouver les quantités exactes - que ce soit au niveau des *tempi*, des dynamiques... - pour construire efficacement le *climax*. Trop de lenteur entraîne une lourdeur hors de propos; mais trop de vitesse, de précipitation, et tout semble s'autodétruire! Tout est affaire de précision et d'exactitude: c'est à se demander en fait si Rossini n'est pas finalement plus suisse qu'italien!

D'une manière générale, quel que soit l'opéra qu'on dirige à la scène, il faut être attentif au côté humain et physiquement *possible* des choses. Il ne faut pas prendre systématiquement pour références les enregistrements réalisés en studio, qui donnent à entendre des performances pas toujours réalisables au théâtre, en raison des contraintes de la scène. Il faut composer avec la mise en scène, les interprètes dont on dispose, trouver le *tempo* qui sera à la fois confortable pour les artistes et fidèle à l'action dramatique véhiculée par les mots et la musique. Il est également indispensable d'accorder une grande importance aux nuances, apportées tant par la musique que par les mots. L'attention aux mots est d'ailleurs essentielle, et sur ce point, la fréquentation du lied ou de la mélodie constitue une aide très précieuse. L'approche de la musique chantée par le texte, qu'il soit français, allemand ou italien est la même: ce n'est pas parce qu'on travaille le répertoire italien ou qu'on chante Rossini que l'attention aux mots doit être moindre.

Travailler à l'opéra, plus que dans toute autre forme d'art, c'est travailler en équipe.

Oui, rien ne se fait sans discussions, concertations, échanges de point de vue. Prenons la question de l'ornementation par exemple: l'équipe réunie pour les représentations de l'Opéra national du Rhin est très jeune. Aujourd'hui, les jeunes chanteurs arrivent en général avec un niveau de préparation remarquable, et je suis ravi d'entendre leurs propositions pour les variations. J'arrive bien sûr avec mes propres idées, mes propres conceptions, mes choix de *tempi*, mais tout se construit collectivement, sur la base d'une confiance mutuelle. Je ne souhaite pas imposer quoi que ce soit, il faut que tout soit le fruit d'un travail d'équipe afin que chacun y trouve son compte et se sente bien dans les choix finalement arrêtés. C'est particulièrement important lorsqu'on interprète Rossini, si exigeant, si difficile à chanter!



© D.R.

Il est aussi indispensable pour moi de confronter ma vision de l'œuvre avec celle du metteur en scène. Il faut bien sûr évoquer certains points pratiques: ce qui est trop difficile à effectuer pour un chanteur, en termes de distance par rapport à la fosse, par exemple. Mais le plus important réside dans notre lecture de l'œuvre et notre façon de la traduire, moi en musique, lui en images. Prenons par exemple l'aspect *buffo* du *Barbier*: il faut réfléchir ensemble à cette notion de comique, savoir jusqu'où on peut aller pour rester dans le *buffo* sans verser dans le ridicule. Il faut aussi trouver un équilibre entre le rythme qui est celui de la musique et le rythme du spectacle théâtral: sur ce plan-là, Pierre-Emmanuel Rousseau est un partenaire très appréciable, dans la mesure où il est non seulement mélomane mais aussi musicien: il lit et surtout il *comprend* parfaitement la musique; tout se fait sur le plateau *par rapport à*, ou *en tenant compte de* la musique. C'est assez rare, et extrêmement précieux!



© Charlotte Rousseau

L'EMPRISE DES SENS

ENTRETIEN
PIERRE-EMMANUEL ROUSSEAU, METTEUR EN SCÈNE

Par Stéphane Lelièvre

Pour son adaptation à l'opéra de la comédie de Beaumarchais, le jeune Gioacchino Rossini a conçu une composition géniale qui place *Il barbiere di Siviglia*, depuis sa création en 1816, parmi les œuvres les plus connues du répertoire et les plus appréciées par le public. Afin que s'associent au mieux toutes les pièces de ce modèle de précision où dialoguent humour, amour et vaudeville, Pierre-Emmanuel Rousseau fait appel à tous ses talents, lui qui se charge non seulement de la mise en scène, mais aussi des décors et des costumes de ses spectacles.

Avec *Il barbiere di Siviglia*, vous mettez en scène une œuvre tirée d'un classique de la littérature française. Comment abordez-vous un opéra avant de le travailler ? Par le biais du texte ou de la musique ?

La musique, sans hésitation. Souvent à l'opéra le texte n'est qu'un prétexte, le vrai message est véhiculé par la musique, et c'est elle notamment qui caractérise les personnages. J'écoute l'œuvre, énormément, c'est une véritable immersion ! Ensuite, mon travail devient essentiellement visuel ; le texte ne vient qu'après. Ma démarche est donc plus sensitive qu'intellectuelle. Mais c'est tout à fait personnel, plusieurs de mes collègues, *a contrario*, lisent beaucoup : le livret, les textes sources, des documents sur la genèse de l'œuvre, etc. Je les lis également, bien sûr, mais je m'aperçois qu'il s'agit pour moi plus d'un plaisir personnel et intellectuel que d'une démarche qui aura un impact réel sur ma mise en scène. De tous les documents que je peux consulter, ceux qui me sont vraiment utiles sont les sources littéraires des livrets quand elles existent : très souvent, les librettistes doivent simplifier les choses, et les textes originaux peuvent comporter des clés de lecture : tel passage, supprimé dans le livret, fait le lien entre deux éléments de l'action ; telle réplique

de Figaro nous le montre bien plus corrosif, vindicatif que dans le livret de Sterbini,... Le message social ou politique est plus fort chez Beaumarchais, et je souhaite en garder quelque chose dans ma mise en scène. Almaviva n'est pas qu'un bellâtre amoureux. Le Comte agit avec un sentiment de totale impunité, et semble prêt à dire à tout moment : « Je peux faire ce que je veux, c'est mon droit ! ». Son pendant actuel pourrait être un héritier de grande fortune, complètement oisif et faisant des paris ou se jetant des défis (« Cette femme m'appartiendra ! ») par pur désœuvrement. Il ne faut pas oublier ce que deviendra le Comte dans *Le Mariage de Figaro* ! Quant à Figaro, il s'inscrit dans la grande lignée des Sganarelle et autres valets de Molière, tout en étant plus subversif encore, et plus libre : il n'a pas d'attaches, il monnaie son histoire... Une comparaison avec le Leporello de *Don Giovanni* tourne vite à son avantage : en tant que meneur de jeu, il est en permanence en avance sur les autres personnages, et est surtout totalement libre. Il peut à tout moment arrêter de tirer les ficelles de l'action s'il le souhaite, et abandonner les personnages à leur sort. C'est sans doute ce côté extrêmement libre qui a dû paraître si subversif aux spectateurs de 1775, lors de la création de la pièce...

Vous réaliserez, comme à votre habitude, les décors et les costumes du spectacle. Est-ce important pour vous ?

J'aime avoir une vision holistique du métier : j'ai besoin de créer mon espace, de savoir précisément et dès le début ce que m'apportera cette perspective faussée, la présence de telle porte, tel plan incliné... De la même façon, mes costumes sont toujours signifiants, jusque dans leurs détails. Un exemple pour *Il Barbieri* : la soie du fond de jupe de Rosina est carmin, tout comme la veste d'Almaviva, ou encore les boutons de sa soutane lorsqu'il revient déguisé pour la leçon de musique. Les costumes et les décors participent pleinement de la narration. J'aurais du mal à arriver dans un espace que je n'ai pas pensé, créé, pour y régler simplement la direction d'acteurs. J'essaie de proposer un univers complet dont chaque élément contribue à la construction d'un tout cohérent. Peut-être est-ce orgueilleux de ma part ? C'est en tout cas plus facile et plus rassurant pour moi, sauf à trouver un jour un collègue avec qui l'entente artistique serait parfaite ! Mon *Barbieri* sera bien ancré dans l'Espagne

du XVIII^e siècle et respectera, dans un premier temps du moins, certains codes classiques et plus ou moins attendus... pour mieux s'en affranchir par la suite. J'aime assez cette idée de la subversion dans le classique ! Le décor sera unique : nous sommes dans un palais dont le premier étage s'est effondré, Rosina est enfermée au rez-de-chaussée. Pour y accéder, il faut franchir nombre de grilles et d'obstacles divers... J'ai souhaité réaliser un espace très clos, fermé sur lui-même, pour mettre en relief le véritable emprisonnement subi par Rosina. Certains éléments du décor, certains accessoires viennent bien sûr apporter des ouvertures sur l'extérieur et une forme de respiration au spectacle : les fenêtres, un paravent, un bassin empli d'eau auprès duquel se trouve Rosina pendant son air... La décrépitude du palais de Bartolo peut quant à elle être mise en perspective avec l'effondrement de ses certitudes et de son propre univers.

“

Mon *Barbieri* sera bien ancré dans l'Espagne du XVIII^e siècle et respectera, dans un premier temps du moins, certains codes classiques et plus ou moins attendus... pour mieux s'en affranchir par la suite. J'aime assez cette idée de la subversion dans le classique !

”



Une fois vos conceptions de l'œuvre et de sa mise en scène arrêtées, comment travaillez-vous avec les artistes ?

C'est sur le plateau que tout se joue, et lorsque je travaille sur une production, j'ai énormément de mal à quitter le théâtre. J'y passe mes journées... Se confronter au plateau, c'est collaborer avec tous les acteurs du spectacle : pas seulement les interprètes, mais aussi les éclairagistes, les machinistes, les accessoiristes...

“

J'assiste à toutes les répétitions musicales. Les premières sont particulièrement importantes: elles permettent de découvrir les chanteurs, leur personnalité, leurs forces, leurs fragilités. Je souhaite également que les chanteurs assistent à toutes les répétitions, y compris celles des scènes dans lesquelles ils n'interviennent pas.

”

Je crois par-dessus tout au travail d'équipe, particulièrement pour les œuvres comiques qui mettent en œuvre une mécanique implacable, à laquelle chacun apporte une pièce. Sur ce plan, le rôle d'un machiniste peut être tout aussi important que celui du chanteur : dans une scénographie un peu complexe, comportant des changements par exemple, ceux-ci doivent être *musicaux*, c'est-à-dire correspondre au temps musical. Un dysfonctionnement à ce niveau serait fatal à la réussite de la scène ! De même, le travail avec les musiciens commence très tôt. L'une des particularités de l'opéra réside dans sa direction nécessairement bicephale. Comme dans *L'Aigle à deux têtes* de Cocteau, s'il manque une tête, l'autre meurt. J'assiste à toutes les répétitions musicales. Les premières sont particulièrement importantes : elles permettent de découvrir les chanteurs, leur personnalité, leurs forces, leurs fragilités. Je souhaite également que les chanteurs assistent à

toutes les répétitions, y compris celles des scènes dans lesquelles ils n'interviennent pas. Un exemple parmi d'autres : que fait Rosina dans sa chambre avant le « *Una voce poco fa* » ? Qu'entend-elle de ce qui se passe dans la rue ? de la dispute du Comte avec le chœur ? du duo avec Figaro ? Ce sont des points importants en ceci qu'ils vont en partie conditionner son apparence, sa physionomie lors de son entrée en scène. Et on ne peut en discuter efficacement que si l'interprète assiste aux répétitions des premières scènes ! Cette façon de travailler est également indispensable pour que les personnages secondaires prennent une réelle épaisseur, pour qu'on puisse raconter leur histoire, rendre compte de leur vécu. Berta ne doit pas donner l'impression de n'être là que pour faire quelques apparitions sporadiques et chanter son air du dernier acte !

Pour ce *Barbier*, vous allez collaborer avec une équipe de jeunes chanteurs. Travaillez-vous différemment avec de jeunes interprètes et des chanteurs chevronnés ?

On peut rencontrer des personnalités agréables, faciles, difficiles chez les uns comme chez les autres. Il peut en revanche s'avérer plus difficile pour un interprète familier d'un rôle de le faire adhérer à votre vision du personnage, s'il a pris l'habitude d'en proposer une tout autre conception. Ainsi pour un *Don Pasquale* sur lequel j'ai travaillé récemment, il n'a pas été simple pour l'interprète du rôle-titre de faire apparaître

la dimension touchante du personnage, à laquelle je tenais absolument : il était trop habitué à n'en livrer qu'une interprétation exclusivement bouffe. Même si les situations de Bartolo et de Don Pasquale présentent évidemment des similitudes, les personnages ne sont pas superposables. Alors que Bartolo est foncièrement cynique, Don Pasquale est un naïf, qui ne comprend pas ce qui se passe et reste persuadé que Sofronia l'aime... Une des clés de la réussite d'un spectacle réside dans le fait, pour les chanteurs, d'accepter ou non d'entrer dans l'univers que propose le metteur en scène.

Vous êtes également metteur en scène de théâtre, et vous avez même commencé par travailler essentiellement le théâtre parlé. Le théâtre chanté apporte-t-il une difficulté, des contraintes supplémentaires au metteur en scène ?

Des contraintes, certainement, mais je les vis plus comme une facilité : une fois que l'on a accepté le *timing* musical imposé par la musique, les choses peuvent se mettre en place. Au théâtre, c'est le metteur en scène qui crée son *timing*, et c'est une sensation qui peut être vertigineuse. Le *timing* musical, à l'opéra, peut parfois paraître non naturel. Mais c'est ce qui est stimulant, et à vrai dire, très beau : comment raconter une histoire, comment renouer avec une forme de vérité par le biais d'un *medium* complètement artificiel ? Cette vérité est essentiellement d'ordre émotionnel et non intellectuel : on pleure à l'opéra parce qu'on touche directement au sensible. Il est infiniment plus rare de pleurer au théâtre : la langue seule, si elle peut être vectrice d'émotions, induit tout de même avant tout une dimension réflexive et intellectualisante. La musique touche au domaine de l'inconscient et de l'émotion. C'est sans doute pour cela que tous, nous avons un besoin vital de musique, quelle qu'elle soit.

----- SYNOPSIS -----

Dans la chaleur de Séville, le comte Almaviva, sous différentes identités, cherche à s'approcher au plus près de la belle Rosina que son tuteur, le docteur en médecine Bartolo, enferme, surveille, épie, en tenant tout homme à distance car il n'a qu'une idée en tête : l'épouser au plus vite. L'inattendue apparition de Figaro, jeune homme audacieux et plein d'esprit, barbier de Bartolo, est une aubaine pour Almaviva. Ensemble ils envisagent les plans les plus audacieux pour convaincre Rosina de s'éloigner de son étouffant tuteur et lui permettre de vivre librement une passion amoureuse avec Almaviva lequel, depuis qu'il l'a aperçue à Madrid, en est littéralement obsédé. Leur dialogue amoureux est né sous le balcon de Rosina lorsqu'Almaviva, déguisé en jeune musicien désargenté, lui a chanté une sérénade qui a fait mouche. Immédiatement la jeune femme a cherché à lui répondre favorablement mais, surprise par Bartolo, son attitude a nourri la jalousie extrême du docteur acariâtre. Sous les traits d'un soldat ivre ensuite, Almaviva pénètre dans le palais de Bartolo, y crée une grande confusion et réussit, avant de se faire expulser, à échanger quelques mots avec la jeune femme : assurément les deux sont amoureux, la machination contre Bartolo doit continuer. Elle se poursuit sur un rythme endiablé. Secrets et révélations, surprises et quiproquos se succèdent jusqu'à ce que face au notaire corrompu, Basilio, Figaro prétende que Rosina est sa nièce et qu'il tient à la marier au comte Almaviva. Bartolo arrive trop tard, accepte finalement de voir sa pupille lui échapper et bénit à contre-cœur cette union.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

GIOACCHINO ROSSINI

[NOUVELLE PRODUCTION]

Coproduction avec l'Opéra de Rouen - Normandie

Direction musicale **Michele Gamba**

Mise en scène, décors, costumes

Pierre-Emmanuel Rousseau

Lumières **Gilles Gentner**

Le comte Almaviva **Ioan Hotea**

Figaro **Leon Kosavic**

Rosina **Marina Viotti**

Bartolo **Carlo Lepore**

Basilio **Leonardo Galeazzi**

Berta **Marta Bauzá**

Fiorello **Igor Mostovoi**

Chœurs de l'Opéra national du Rhin

Orchestre symphonique de Mulhouse

En langue italienne, surtitrage en français et en allemand

STRASBOURG

Opéra

ma 18 septembre 20 h

je 20 septembre 20 h

sa 22 septembre 20 h

lu 24 septembre 20 h

me 26 septembre 20 h

ve 28 septembre 20 h

MULHOUSE

La Filature

di 7 octobre 15 h

ma 9 octobre 20 h

PRIX : de 6 à 90 €



« Prologue »

introduction de 30 min.,

1h avant chaque représentation

Rencontre au Club de la presse

avec l'équipe artistique

lu 17 septembre 18 h

Entrée libre

argument

ACTE 1

Une place à Séville.

À Séville, le comte Almaviva s'éprend de Rosina, la jeune pupille du Docteur Bartolo que celui-ci garde jalousement. Accompagné de musiciens, il chante son amour sous la fenêtre de Rosina. Arrive alors Figaro, le barbier de Séville, homme d'expédients, qui se dit prêt à aider le comte. Dans le même temps, Bartolo et sa pupille apparaissent au balcon. Cette dernière laisse tomber un billet qui atterrit entre les mains du comte, billet lui assurant qu'elle n'est pas insensible à sa cour. Afin d'avoir l'assurance d'être aimé pour lui-même, il se grime en Lindoro, étudiant amoureux et sans le sou, et déclame sa deuxième sérénade. Figaro suggère au comte de se présenter au logis du docteur déguisé en militaire, si possible éméché, avec un billet de réquisition.

L'important est d'entrer dans la place !

Un salon dans la maison de Bartolo.

Dans la demeure de Bartolo, Rosina rêve à Lindoro pendant que le fourbe Don Basilio, maître de musique, apprend au docteur que le comte Almaviva est à Séville, et qu'on le dit amoureux de sa pupille. Pour s'en débarrasser, rien de plus simple : la calomnie. Bartolo préfère avancer au lendemain son mariage avec sa pupille dont il convoite la dot. Les deux hommes commencent alors les préparatifs du mariage. Figaro en profite pour avouer à Rosina l'amour que ressent pour elle Lindoro, la pressant d'y répondre par un billet que Rosina a déjà rédigé.

Bartolo, soupçonneux, revient alors que, suivant les conseils de Figaro, Almaviva finit par se présenter, déguisé en soldat et feignant l'ivresse et réclamant une chambre. Mais Bartolo va chercher le certificat l'exemptant de réquisition. Le brouhaha attire la garde. Le Comte se voit alors obligé de révéler sa véritable identité à la garde qui se retire, laissant la maison dans la plus extrême confusion.

ACTE 2

Chez Bartolo

Pas découragé par l'échec de sa première tentative, le comte Almaviva se présente à nouveau au docteur Bartolo, cette fois-ci sous les traits d'Alonso, élève de Basilio venu remplacer son maître soit disant malade. Pour gagner la confiance du méfiant docteur, il lui montre la lettre qu'il a reçue de Rosina, la disant dérobée à Almaviva, contre qui on pourrait calomnieusement se servir. Ce trait, bien basilien, endort les soupçons du barbon. Figaro arrive du reste pour raser le docteur : ainsi le comte et Rosina pourront coqueter mieux, sous couleur de musique. La joie est de courte durée. À la surprise de Bartolo, qui le croyait souffrant, Basilio arrive ! Une bourse adroitement glissée le persuadera qu'il est bien malade. Malgré toutes les précautions de Figaro, le docteur finit par se douter de la supercherie : il se rend compte du genre de leçon que l'on est en train de donner à Rosina et décide de chasser tout le monde.

Sur son conseil, Bartolo dépêche Basilio chez le notaire pour hâter son mariage. Quant à lui, il convainc Rosina des noirs desseins de Lindoro en se servant du billet qu'elle lui avait écrit : celui-ci chercherait à la séduire pour le compte d'Almaviva ! Se croyant trompée, elle accepte finalement d'épouser Bartolo.

Le comte et Figaro s'introduisent dans la maison, mais Rosina repousse son soupirant : elle sait que Lindoro la dupe, pour la pousser dans les bras de l'affreux Almaviva. Le comte se démasque : il est Almaviva lui-même. Ils se réconcilient et projettent de fuir, mais l'échelle a disparu ! Basilio et le notaire arrivent pour signer le contrat demandé par Bartolo : Almaviva n'a pas de mal à les persuader de modifier le contrat pour l'unir à Rosina. Et quand Bartolo (qui avait retiré l'échelle) arrive avec la garde pour arrêter le comte, celui-ci se fait connaître. La précaution était inutile, les jeunes gens sont bel et bien unis.

biographies



MICHELE GAMBA direction musicale

Après des études de piano au conservatoire de Milan puis avec Maria Tipo à Fiesole, il poursuit ses études à la Royal Academy de Londres où il fait ses débuts de pianiste et de chef d'orchestre au Royal Festival Hall avec les « Future Firsts » du London Philharmonic Orchestra avant de devenir chef assistant du Staatsoper Hamburg. En 2012, il débute sa collaboration avec le ROH Covent Garden à l'invitation de Sir Antonio Pappano comme chef assistant. Il y travaille sur de nombreuses nouvelles productions d'opéra et des concerts. Il dirige *Bastien et Bastienne*, *Folk Songs* de Berio, des extraits d'*Eugène Onéguine*, *Così fan tutte* et *Les Pêcheurs de perles*. Parallèlement il dirige des productions d'opéra et des concerts symphoniques notamment avec le Welsh National Orchestra, Southbank Sinfonia, Orchestra del Veneto. En 2015, à l'invitation de Daniel Barenboim au Berlin Staatsoper, il prépare l'orchestre, les solistes et le chœur de *La traviata*, *Simon Boccanegra* et *Il trovatore*, puis y dirige *Le nozze di Figaro* (production Jürgen Flimm). L'année suivante il fait ses débuts à la Scala de Milan où il dirige *I due Foscari* où il est réinvité l'année suivante pour une version pour enfants de *L'Enlèvement au sérail* et *Le nozze di Figaro*. Ses prestations actuelles et à venir comprennent *Norma* à Macerata, *Rigoletto* à Rome, *Le nozze di Figaro* à Hambourg, *Armida* de Rossini à Montpellier, *L'occasione fa il ladro* à Venise, *La sonnambula* à Stuttgart, *Andrea Chenier* à Bari, *La traviata* à Lisbonne, *Alceste* à Toulouse et *L'elisir d'amore* à Milan. Dans le répertoire symphonique il se produit en concert avec les phalanges de Klagenfurt, Milan, Fiesole, Palerme, Florence, Duisbourg, Montpellier et Tokyo, et donnera aussi un concert avec La Scala Contemporary Ensemble. Il fait ses débuts à l'OnR.



PIERRE-EMMANUEL ROUSSEAU mise en scène, décors, costumes

Après avoir obtenu quatre premiers prix au Conservatoire de Rouen, sa ville natale, il suit une importante formation universitaire puis se lance dans la mise en scène d'opéra et assiste Jean-Claude Auvray, Stéphane

Braunschweig, Jérôme Deschamps, John Dew et Macha Makeieff. En 2010, il crée la mise en scène et les costumes de *L'Amant jaloux* de Grétry à l'Opéra Royal de Versailles et à l'Opéra Comique. Depuis 2013, il collabore régulièrement avec l'Opéra de Bienne-Soleure où il signe les mises en scène, décors et costumes de *Il Turco in Italia*, *Le Comte Ory*, *Viva la Mamma* (repris en 2015 à Bâle et Trévise) et *Don Pasquale*. L'Opéra de Chambre de Genève l'invite à mettre en scène *Pomme d'Api / Monsieur Choufleuri* d'Offenbach puis *Il re pastore* de Mozart. Avec l'Orchestre de Chambre de Genève, il imagine une mise en espace pour *Le Directeur de théâtre* de Mozart. Il met par ailleurs en scène *Le Pays du sourire* de Lehár à Tours et à Avignon, ainsi que *Don Pasquale* au Festival de San Sebastian et à l'Opéra de Metz. Parmi ses projets figurent *Les Fées du Rhin* d'Offenbach à l'Opéra de Bienne. Il reprendra *Le Comte Ory* à Rennes et à Rouen. Il a collaboré avec des chefs d'orchestre tels que William Christie, Leonardo Garcia Alarcon, John Eliot Gardiner, Ludovic Morlot, Jérémie Rhorer, François-Xavier Roth, Sébastien Rouland, Christophe Rousset, Marco Zambelli. Il fait ses débuts à l'OnR.



GILLES GENTNER lumières

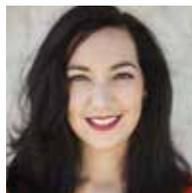
D'abord régisseur plateau, son et lumière, il travaille dans différents centres culturels alsaciens, puis aux côtés de Pierre Barrat à l'Atelier Lyrique du Rhin à Colmar, Les Fédérés de Jean-Louis Hourdin à Montluçon, Le Théâtre du Radeau de François Tanguy au Mans, la compagnie Contre-Jour de Odile Duboc, le théâtre de la Truelle de Yves Reynaud à Strasbourg, François Rancillac et Olivier Py au Théâtre du Peuple de Bussang. En 1991, il devient l'assistant de Patrice Trottier pour la compagnie d'Olivier Py. Par la suite il entame une longue collaboration avec Laurent Gutmann et signe alors quasiment la lumière de tous ses spectacles. Depuis il travaille comme concepteur lumière pour différents projets de théâtre avec Catherine Marnas, Arnaud Churin, Jean-Baptiste Sastres. Pour la danse avec Claudia Triozzi, Olga De Soto, Sylvain Prunenec, Richard Siegal, Jérôme Bel, Julie Nioche, Cuqui Jerez, Prue Lang, Juan Dominguez. Pour la musique et l'opéra avec Gérard Pesson et Annette Messenger, Guiseppe Friggeni, Pierre-Emmanuel Rousseau et Lilo Baur.



IOAN HOTEA
Le comte Almaviva / ténor

Né à Baia Mare, le ténor roumain étudie d'abord les Beaux-arts puis le Chant classique dans sa ville natale. De 2009 à 2013, il poursuit sa préparation à l'Université de Musique de Bucarest. Lauréat des concours internationaux aux Hariclea Darclee 2015 (Grand Prix), Operalia Placido Domingo, London 2015 (1^{er} Prix et Prix Zarzuela). De 2011 à 2013, il est membre de la troupe de l'Opéra de Bucarest et soutient des concerts avec l'Orchestre Philharmonique George Enescu ainsi qu'à la Philharmonie de St. Petersburg et au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou. Depuis son début international dans le rôle de L'Amant (*Amelia al Ballo*) à l'Opéra de Monte-Carlo en 2013, il chante Tebaldo (*I Capuleti e i Montecchi*) à l'Opéra national de Paris, Rinuccio (*Gianni Schicchi*) et Ernesto (*Don Pasquale*) au Deutsche Oper am Rhein, Alfredo (*La Traviata*), Ferrando (*Così fan tutte*), Tamino (*Die Zauberflöte*), Nemorino (*L'elisir d'amore*), Des Grieux (*Manon*), Ernesto (*Don Pasquale*), Don Ottavio (*Don Giovanni*) à Wiesbaden, Ernesto (*Don Pasquale*) à Stuttgart, Elvino (*La Sonnambula*) à Francfort, Ernesto (*Don Pasquale*) à Zurich, Alfredo (*La Traviata*) à Wuhan, Ferrando (*Così fan tutte*) et Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) au Wiener Staatsoper, Nemorino (*L'elisir d'amore*) au Festival St. Margarethen, Dorvil (*La scala di seta*) à Liège, Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) à Athènes, Nemorino (*L'elisir d'amore*) au Royal Opera House, Covent Garden de Londres. Parmi ses projets figurent *Rigoletto* à Wiesbaden, *Don Pasquale* au Covent Garden, *I Puritani* à Düsseldorf, *Gianni Schicchi* à Tokyo, *Così fan tutte* au Bayerische Staatsoper de Munich. Il fait ses débuts à l'OnR.

© Aurélie Rebrun



MARINA VIOTTI
Rosina / mezzo-soprano

Après un diplôme de flûte traversière et de hautes études littéraires, elle s'installe à Vienne pour étudier le chant avec Heidi Brunner et Brigitte Balleys à l'HEMU. Elle se perfectionne actuellement dans le belcanto auprès de Raúl Giménez à Barcelone. Elle remporte plusieurs prix de concours prestigieux (Prix international du Belcanto au festival Rossini in Wildbad en 2015, 3^e prix du Concours de Genève 2016 et le 1^{er} prix ainsi que le prix du public au concours Kattenburg à Lausanne en 2017). Elle fait ses débuts à l'Opéra de Lausanne, dans les rôles de la Troisième Dame (*Die Zauberflöte*) et la Mère/Tasse/Libellule (*L'Enfant et les sortilèges*). En 2015 elle incarne Isabella (*L'Italiana in Algeri*) au festival de Wildbad, rôle qu'elle reprend en 2017 au Théâtre de Lucerne qui l'engage aussi pour Maddalena (*Rigoletto*). Depuis 2016, elle fait partie de la troupe des jeunes solistes du Grand Théâtre de Genève. Elle fait ses débuts au Liceu de Barcelone dans le rôle de Melibea (*Il viaggio a Reims*) en 2017 puis chante les rôles d'Elisabetta (*Maria Stuarda*) à Lucerne et Arsace (*Aureliano in Palmira*) au festival Rossini de Wildbad. Ses projets 2018-19 comprennent les rôles de Feodor (*Boris Godounov*) à Genève et Maddalena (*Rigoletto*) à Zurich. Elle a fait ses débuts à l'OnR dans le rôle d'Olga (*Eugène Onéguine*) en juin dernier. Elle est finaliste du concours Operalia 2018.



LEON KOSAVIC
Figaro / baryton

Il étudie le chant au Conservatoire de Musique de Zagreb avec Giorgio Surian. Lauréat de nombreux prix de concours internationaux, il fait ses débuts en Morales (*Carmen*) à Zagreb puis chante Papageno (*Die Zauberflöte*) et Masetto (*Don Giovanni*) à l'Opéra national de Croatie, avant d'y incarner le rôle-titre de *Don Giovanni*. En 2014, il chante le rôle-titre d'*Orfeo ed Euridice* au Concert Hall Vatroslav Lisinski et Pilate (*Passion selon saint-Jean*) avec le Sinfonia Finlandia Jyväskylä. Suivent ses débuts à l'Opéra d'Helsinki dans les rôles de Malatesta (*Don Pasquale*) et Figaro du *Barbier de Séville* suivis des invitations à l'Opéra de Stuttgart pour *Don Giovanni* et à l'Opéra Royal de Wallonie à Liège pour le rôle de Figaro. Ses prestations présentes et à venir comprennent *Don Pasquale* à Zagreb, *La Passion selon saint-Matthieu* avec Nathalie Stutzmann à Rotterdam, le *Requiem* de Mozart avec le London Philharmonic, Masetto à Lausanne et au Covent Garden et *La Juive* de Halévy à Anvers et Gand. Il fait ses débuts à l'OnR.



CARLO LEPORE
Bartolo / basse

Il se produit sur les principales scènes lyriques internationales sous la direction de chefs tels que Bartoletti, Campanella, Sir Colin Davis, Daniele Gatti, Ricardo Muti, D. Oren, Sir Andrea Pappano, Georges Prêtre, A. Zedda et les metteurs en scène De Simone, Herzog, Pizzi, Scola et Ronconi. Dans le répertoire rossinien, il incarne les rôles de Mustafa (*L'Italiana in Algeri*) à la Scala de Milan, Dresde, Zurich et Liège; Selim (*Il Turco in Italia*) à Rome, Genova et Turin; Basilio et Bartolo (*Il barbiere di Siviglia*) à l'Opéra national de Paris, Real de Madrid, Montréal, Buenos Aires, Don Magnifico (*La cenerentola*) à Milan et Naples, Faraone (*Mosè in Egitto*) à Monte Carlo et Zurich; Ginardo (*Matilde di Shabran*) au Covent Garden de Londres. Il est régulièrement invité au festival Rossini de Pesaro. Son répertoire comprend aussi les rôles de Colline (*La Bohème*), Rodolfo (*La Sonnambula*), Don Pasquale, Dulcamara (*L'elisir d'amore*), Seneca (*Le Couronnement de Poppée*) et de nombreux opéras de Händel. Récemment il a fait ses débuts au festival Verdi de

Parme dans le rôle-titre de Falstaff et dans celui de Melitone (*La forza del destino*). Il a chanté *Gianni Schicchi* à Turin, Don Basilio à Madrid, Leporello (*Don Giovanni*) à Savonlinna et à Turin, Bartolo (*Le nozze di Figaro*) au Covent Garden, Don Alfonso (*Così fan tutte*) à Turin, Cologne et Londres, Don Profondo (*Il viaggio a Reims*) à Anvers et Gand, *Il signor Bruschino* et *L'inganno felice* à Pesaro, *Cenerentola* à Buenos Aires, Naples, Rome. Il a participé au film d'Anderman *Cenerentola una favola in diretta* dirigé par Carlo Verdone pour la Rai 1. Ses prestations présentes et à venir comprennent *Il barbiere di Siviglia* au Covent Garden, à la Fenice de Venise et à l'Opéra national de Paris, *Le nozze di Figaro* à Glyndebourne et en tournée au Japon avec le Wiener Staatsoper, *Don Pasquale* à Pékin, *Torvaldo e Dorliska* à Pesaro, *Falstaff* à Turin, *L'elisir d'amore* à la Fenice, *La scala di seta* à Zurich, *L'italiana in Algeri*, *Le nozze di Figaro* et *Gianni Schicchi* à Paris, *Don Pasquale* à Moscou et *La Cenerentola* à Rome.



LEONARDO GALEAZZI
Basilio / baryton

Né à Terni il étudie le chant avec Carlo Guidantoni et le théâtre avec Rita Riboni. En 2001, il est finaliste du Concours Corradetti à Padoue,

gagne le Belli Competition de Spoleto et fait ses débuts au Teatro Caio Melisso dans *Il mondo della luna*. Pendant de nombreuses années, il chante les rôles de basse des opéras de Donizetti (*Don Pasquale* et *L'elisir d'amore*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia* et *L'italiana in Algeri*), Puccini (*La Bohème*) et Mozart (*Le nozze di Figaro*). Il est lauréat des concours Titta Ruffo à Pise (2005), Corradetti (2006) et Toti dal Monte (2007). Il incarne Guglielmo (*Così fan tutte*) à Trévise, Dandini (*La Cenerentola*) à Côme et Ping (*Turandot*) à Côme, Brescia, Crémone, Pavie et Reggio Calabria. Il incarne Franck (*Die Fledermaus*), Albert (*Werther*), Belcore (*L'elisir d'amore*) au festival Donizetti de Bergame et à Trieste, Enrico (*Lucia di Lammermoor*) et Baron Zeta (*La Veuve joyeuse*) et *Koukourgi* de Cherubini à Klagenfurt, *Il barbiere di Siviglia* de Paisiello à Sassari et Guido (*Gemma di Vergy*) au festival Donizetti de Bergame. Au Maggio Musicale Fiorentino il chante *Gianni Schicchi*, *Orphée aux enfers* et *L'Amour des trois oranges*. Il chante *Il furioso all'isola di San Domingo* de Donizetti à Bergame, *La Bohème* à Bari, *La scala di seta* en Lombardie, *Il signor Bruschino* à Lausanne, *Don Pasquale* et *Il barbiere di Siviglia* à Biel, Leporello (*Don Giovanni*) à Côme dans une nouvelle mise en scène de Graham Vick. Il a fait ses débuts à la Scala de Milan dans les nouvelles productions de *La fanciulla del West* et *Madama Butterfly* sous la direction de

Riccardo Chailly et *Tosca* au Bayerische Staatsoper de Munich. Ses prochains engagements le mèneront à Metz et Vichy pour *Il barbiere di Siviglia*, au Lismore Festival pour *L'italiana in Algeri*, au festival d'Aix-en-Provence pour *Tosca* et à Biel pour *Madama Butterfly* et *Die Rheinnixen*.



MARTA BAUZÀ
Berta / soprano

Originaire de Pollença (Majorque), elle effectue ses études au conservatoire de Barcelone puis au conservatoire supérieur du Liceu avec Carmen Bustamante. À partir de 2012,

elle se perfectionne à l'Université de Stuttgart avec le ténor Francisco Araiza, puis en 2015 avec la soprano Ulrike Sonntag. Elle suit les masterclasses de Gabriele Fuchs, Fenna Kügel-Seifried, Barbara Bonney, Juan Pons, Margret Honig, Dalton Baldwin, Jaume Aragall, Dolora Zajick, Malcolm Walker... Elle est lauréate du concours international de chant de Balaguer 2016 (Espagne) et d'un prix exceptionnel de la Fondation Ferrer-Salat du Concours Francesco Viñas 2016. Elle se produit sur les scènes espagnoles de l'Opéra de Palma (Majorque) et Ibiza, au Liederhalle et Château de Solitude de Stuttgart, et au Château Laudon de Vienne. Elle intègre l'Opéra Studio de l'OnR en septembre 2017 et participe au cours de la saison 2018-2019 aux productions de *Il Barbiere di Siviglia* (Berta), *Maria de Buenos Aires* et *La Princesse Arabe*.

IGOR MOSTOVOI
Fiorello / baryton



Igor Mostovoi débute sa formation musicale et théâtrale à la Music School for Children and Youth à Mariupol, en Ukraine. Il se concentre d'abord sur la maîtrise de l'art vocal, par l'entremise de chansons populaires. Il s'illustre lors d'un grand nombre de compétitions et de festivals en Russie et en Ukraine. Il se tourne vers la musique

classique en 2007, et remporte aussitôt le premier prix pour la Mélodie Russe lors de la Open Competition for Youth, "Hopes of Romansiada" à Moscou. Il détient une Maîtrise en opéra et interprétation vocale de la Schulich School of Music de l'Université McGill de Montréal. Il se démarque lors de festivals et compétitions internationales tel que le Metropolitan Opera National Council et ISing en Chine. Il fait ses débuts sur scène dans le rôle de Nano, lors de la première canadienne de *Volpone* de John Musto avec Opera McGill. Il interprète ensuite Achilla (*Giulio Cesare* de Händel), Theseus (*A Midsummer Night's Dream* de Britten), Adonis (*Venus and Adonis*), Friedrich Bhaer/Mr. Dashwood (*Little Women* de Mark Adamo), Belcore (*L'elisir d'amore*), Melisso (*Alcina* de Händel), Falke (*Die Fledermaus*), Aeneas (*Dido & Aeneas*) et Father dans la première nord-américaine de (*East o' the Sun, West o' the Moon*). Il chante le rôle de Papageno (*Die Zauberflöte*) à Weimar, et le Conte Almaviva (*Le Nozze di Figaro*) à Toronto. Il se produit également en concert et récital. Il intègre l'Opéra Studio de l'OnR en septembre 2017 et participe au cours de la saison 2018/2019 aux productions de *Il barbiere di Siviglia* (Fiorello) et *Don Giovanni* (Masetto).

renseignements et réservations

STRASBOURG

OPÉRA

19 place Broglie – BP 80320
67008 Strasbourg cedex

- du lundi au vendredi
de 12h30 à 18h30
- 0825 84 14 84 (0,15€/min)
- caisse@onr.fr

COLMAR

THÉÂTRE MUNICIPAL

3 rue des Unterlinden
68000 Colmar

- lundi: 14h15 à 18h
- mardi: 10h à 12h
14h15 à 18h30
- mercredi: 10h à 18h
- jeudi: 10h à 12h
14h15 à 18h30
- vendredi: 10h à 12h
14h15 à 19h
- samedi: 16h à 18h
si une représentation
a lieu en soirée
ou le dimanche
- +33 (0)3 89 20 29 02
- reservation.theatre@colmar.fr

MULHOUSE

LA FILATURE

20 allée Nathan-Katz
68090 Mulhouse cedex

- du mardi au samedi
de 13h30 à 18h30
- +33 (0)3 89 36 28 28
- billetterie@lafilature.org

LA SINNE

39 rue de la Sinne
BP 10020
68948 Mulhouse cedex

- lundi, mardi, jeudi et vendredi
de 10h30 à 12h30
et de 16h à 18h30
- +33 (0)3 89 33 78 01

tarifs

STRASBOURG

90 €
85 € 35 €
80 € 18 €
58 € 15 €

MULHOUSE

LA FILATURE

80 €
63 €
43 €

vente en ligne : operationaldurhin.eu

contacts

Monique Herzog / attachée de presse • tél. + 33 (0)3 68 98 75 35 • courriel: mherzog@onr.fr
Opéra national du Rhin • 19 place Broglie • BP 80 320 • 67008 Strasbourg
Visitez notre site : operationaldurhin.eu

espace presse

www.operationaldurhin.eu

Dynamique avant tout, le site Internet de l'Opéra national du Rhin met l'accent sur les contenus multimédias : au fil de la saison, découvrez les bandes-annonces, les photos des spectacles ainsi que de nombreuses présentations audio ou vidéo.

Un espace réservé à la presse permettant le téléchargement des communiqués, dossiers et revues de presse, ainsi que les photos haute définition des spectacles et les vidéos.

AVEC LE SOUTIEN

du ministère de la Culture et de la Communication - direction régionale des affaires culturelles Grand Est, de la Ville et Eurométropole de Strasbourg, des Villes de Mulhouse et Colmar, du Conseil régional du Grand Est et du Conseil départemental du Haut-Rhin.



L'Opéra national du Rhin remercie l'ensemble de ses partenaires, entreprises et particuliers, pour leur confiance et leur soutien.

MÉCÈNES

Banque CIC Est
Cercle Richard Wagner
ÉS
Exeos
Groupe Yannick Kraemer

Les Fleurs du bien... Artisan fleuriste
Nexity
R-GDS
Rive Gauche Nexoffice
Suez

FIDELIO

Les membres de Fidelio
Association pour le développement
de l'OnR

PARTENAIRES ARSMONDO ARGENTINE

Centre Emmanuel Mounier
Cinéma odyssee
Espace Django

Librairie Kléber
Maison de l'Argentine
Or Norme

PARTENAIRES

Bioderma
Café de l'Opéra
Cave de Turckheim
Champagne Moët & Chandon
Chez Yvonne
Cinéma Vox
Farrow&Ball
Harlequin Floors
Kieffer Traiteur
Librairie Kléber
Maison Ernest
Parcus
Toiles de Mayenne
Wattwiller
Weleda
Wolford

PARTENAIRES INSTITUTIONNELS

Agence Attractivité Alsace
BNU – Bibliothèque National
de Strasbourg
Centre Emmanuel Mounier
Cinéma Odyssee
EM Strasbourg – Business school
Espace 110 – Centre culturel d'Illzach
Espace Culturel Django Reinhardt
Festival MOMIX
Festival Musica
Goethe-Institut Strasbourg
Institut culturel italien Strasbourg
Le Maillon
Musée Würth France Erstein
POLE-SUD
TNS – Théâtre National de Strasbourg
Université de Strasbourg

PARTENAIRES MÉDIA

Blog Kapoué
Coze
Club de la presse
Dernières nouvelles d'Alsace
France 3 Alsace
France Bleu Alsace
France Musique
L'Alsace
Mezzo
My Mulhouse
Or Norme
Poka
Qobuz.com
Radio Accent 4
Radio FIP Strasbourg
Radio Judaïca
RTL2
Rue89 Strasbourg
Szenik.eu