



OPERA DE MASSY

Direction
Jack-Henri Soumère

PARIS SUD

SAISON 2010/2011

L'AMOUR DES TROIS ORANGES



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

NOVEMBRE 2010



SOMMAIRE

- 4 - Le compositeur
- 5 - Chronologie récapitulative de l'URSS
- 6 - En savoir plus
- 12 - L'argument
- 14 - La production
- 22 - En savoir plus sur la voix...
- 23 - Les instruments d'orchestre
- 26 - L'action culturelle

Jeudi 25, vendredi 26 et samedi 27 novembre 2010 (20h)

Durée 2h30 (avec 2 entractes)

OPERA EN 1 PROLOGUE et 4 ACTES

Musique de Serge Prokofiev

Livret de Serge Prokofiev et Véra Janacopoulos

(d'après *L'amore delle Tre Melatrance* de Carlo Gozzi [1761])

Création en version française en 1921 et représenté en russe à Leningrad en 1927

Création le 30 décembre 1921 à Chicago

Direction musicale **Dominique Rouits**

Mise en scène **Dmitri Bertman**

Assistant à la mise en scène **Natalia Dychenko**

Décors **Igor Nezhny**

Costumes **Tatiana Tulubieva**

Lumières **Damir Ismagilov**

Chef de chant **Vladimir Rodionov**

Chorégraphe **Serguei Tchetchetko**

Collaboration artistique **Raymond Duffaut**

AVEC

Alexey Tikhomirov Le Roi de trèfle

Dmitri Ponomarev / Vasily Efimov Le Prince

Larissa Kostiouk La Princesse Clarisse

Andrey Vylegzhanin Léandre

Vadim Zaplechnyy / Nikolay Dorzhkin Truffaldino

Alexander Miminoshvili Pantalón

Dmitry Skorikov Célio

Elena Mikhaylenko La fée Morgane

Alexandra Kovalevich Linette

Marina Kalinina Nicolette

Irina Samoylova Ninette

Alexey Dedov La cuisinière

Mikhail Davydov Farfarello

Ekaterina Oblezova Sméraldine

Ilya Ilin Le maître de cérémonie

ORCHESTRE DE L'OPERA DE MASSY

Chœurs de l'Opéra Hélikon de Moscou

direction **Denis Kirpanev**

Opéra surtitré en français

Surtrirage **Max Rey**

LE COMPOSITEUR

SERGE PROKOFIEV (1891-1953)



Né en Ukraine en 1891, il est initié à la musique par sa mère, pianiste amateur. Puis il étudie la théorie et l'harmonie avec Reinhold Glière. Dès l'âge de cinq ans, il compose ses premières œuvres, des pièces pour piano, suivies d'une symphonie, de deux sonates et de quelques opéras (*Le Géant*, 1900 ; *Sur les îles désertes*, 1902 ; *Ondine*, 1904-1907). Le joueur, opéra écrit en 1915-1916, est le premier qui ait survécu. Entre temps, à l'âge de treize ans, Prokofiev aura été l'élève, au Conservatoire de Saint-Petersbourg, de Nikolaï Rimski-Korsakov (orchestration), d'Anna Iessipova (piano), d'Anatoli Liadov (composition), de Nikolaï Tcherepnine (direction d'orchestre).

Prokofiev fut, dès son entrée au conservatoire, un enfant terrible, résolument anticonformiste, convaincu de son talent et de sa supériorité sur ses camarades et même sur ses professeurs. Ses premières apparitions aux « soirées de musique contemporaine » le révèlent comme un phénomène. En 1913, il termine ses 10 ans de conservatoire en recevant la plus haute distinction donnée à un étudiant, le prix Anton Rubinstein comme pianiste-compositeur pour son concerto pour piano n° 1 opus 10.

Prokofiev décide de partir à la rencontre de l'Europe. Il fait la connaissance de Diaghilev à Londres en 1914. À la chute de Nicolas II en 1917, Prokofiev se réfugie dans le Caucase pour continuer à écrire en paix. En 1918 et suite à la révolution d'octobre, il quitte la Russie pour les États-Unis. Le pays est au bord de la guerre civile et la censure bolchevique est omniprésente. Il réside ensuite à Paris (où il finit d'écrire son 3e concerto pour piano). Jusqu'en 1933, Prokofiev voyage à travers le monde, multipliant les tournées en Allemagne, aux États-Unis, au Canada, à Cuba et en Italie. Dès 1927, Prokofiev

supporte de plus en plus mal son exil. Il correspond avec ses anciens amis restés en URSS et décide de faire une tournée en Russie. Le succès est tel qu'il fait salle comble pendant plus de deux mois et est fêté comme un héros national ayant conquis l'Ouest. Il envisage alors sérieusement un retour au pays qui lui permettrait de sortir enfin de l'ombre de Stravinski, d'autant que Diaghilev disparaît de manière totalement inattendue à Venise en 1929. Serge Prokofiev regagne finalement l'URSS en 1933 (il devient citoyen soviétique en 1937). Mais ses relations avec le pouvoir soviétique se dégradent au fil du temps. Il compose dès lors dans un style « assagi », exempt de tout ce qui pourrait choquer les censeurs de l'Union des compositeurs soviétiques (instaurée par Staline en 1932).

Cependant, en 1949, il est accusé par l'Union des compositeurs de « formalisme bourgeois » et est censuré. Il retrouve les faveurs des autorités soviétiques avec sa Symphonie n°7 en 1952 et obtient le prix Staline. Son décès, survenu à Moscou le 5 mars 1953 est passé presque inaperçu car il eut lieu le même jour que celui d'un homme autrement et tristement plus célèbre, Joseph Staline.

Les sept œuvres lyriques de sa maturité sont toutes caractéristiques de son style et de sa personnalité, personnalité qu'on ne peut classer dans une catégorie déterminée : Prokofiev n'est pas un chef d'école, il échappe aux modes et aux systèmes ; il n'est pas davantage un novateur... *L'Amour des trois oranges* (1921), *l'Ange de feu* (1922-1925), *les Fiançailles au couvent* (1940-1941), *Guerre et Paix* (1941-1942) peuvent être considérés comme des réussites absolues ; *Simon Kotko* (1940) et *Un homme authentique* (1948), en revanche, sont des opéras « engagés » qui, malgré des beautés musicales, n'échappent pas à la grandiloquence.

SES OPÉRAS

1911 : *Maddalena*

1915-1916 : *Le joueur*

1921 : *L'amour des trois oranges*

1922-1925 : *L'ange de feu*

1940 : *Senyon Kotko*

1940-1941 : *Les fiançailles au couvent*

1941-1942 : *Guerre et Paix*

1948 : *Un homme authentique*

CHRONOLOGIE RÉCAPITULATIVE DE L'HISTOIRE DE L'U.R.S.S.

Né en 1917, cet état communiste est héritier de l'empire tsariste. Lors de la révolution d'octobre 1917, les bolcheviks, sous la présidence de Lénine, prennent le pouvoir. Jusqu'à sa mort en 1924, Lénine se consacrera aux premières étapes de la construction du socialisme, aussi bien sur le plan politique, économique, militaire et culturel. Le parti bolchevik se veut discipliné et centralisé. Il servira de modèle aux différents partis communistes du monde.

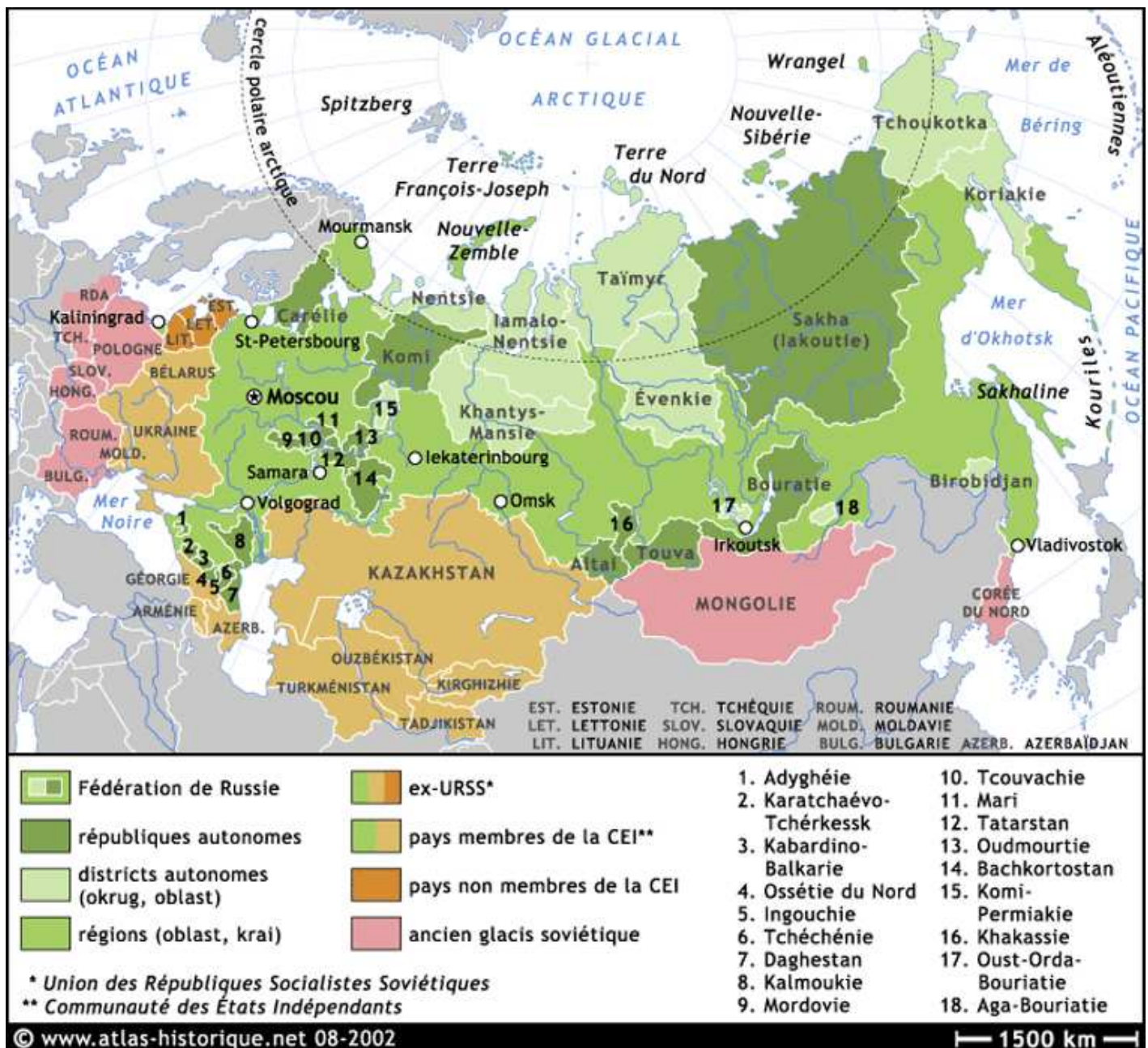
Sous Staline, les idées se transformeront en corpus de règles figées et de citations obligatoires.

Dès 1934, le Régime soviétique fixe un système rigide de normes favorisant la propagande communiste culturelle et artistique.

De 1936 à 1938, s'étend la période des procès de Moscou : il s'agit de purges staliniennes du parti bolchevik. Le 23 août de l'année suivante est signé le pacte germano-soviétique de non-agression avec l'Allemagne tandis que gronde la menace d'une seconde guerre mondiale sur le monde occidental.

Dans les années 1940 émerge une propagande anti-religieuse : l'Union soviétique revendique l'athéisme.

Autre date marquante dans l'histoire soviétique : le 22 septembre 1947. Il s'agit de la présentation du rapport Jdanov au Comité central du parti communiste qui condamne sans appel les « tendances antidémocratiques en musique », aucun sentiment ne sera toléré dans la musique...



THÈMES À ETUDIER :

- Les opéras au XX^e siècle
- Les opéras de la période 1914-1945
- Prokofiev et les contes

L'OPÉRA AU XX^E SIÈCLE :

Le XX^{ème} siècle marque une rupture avec l'académisme, avec la mimésis et surtout avec la représentation. C'est le siècle de la non-linéarité, de l'accumulation d'innovations, des explosions radicales, du bannissement des frontières. On voit apparaître des nouvelles technologies et des nouvelles sciences qui vont influencer de façon directe ou indirecte tous les arts : c'est le cas de la photographie et du cinéma. En peinture, c'est l'éclosion de plusieurs styles dont l'art abstrait est l'initiateur. Nombre de tendances en dérivent, telles le futurisme, le constructivisme, Dada, le Bauhaus... c'est aussi l'évènement de la psychanalyse qui se place désormais comme une discipline. Le XX^{ème} siècle est le siècle d'expérimentation, et la musique ne pouvait pas demeurer étrangère à ces mouvements.

Contrairement au XIX^{ème} siècle, il n'existe pas un musicien qui puisse, à lui tout seul, accaparer par sa production le devant de la scène lyrique pendant une cinquantaine d'années, à l'instar de Verdi ou de Wagner. Et pourtant, pendant les 25 premières années du XX^{ème} siècle, on assiste à une grande production d'opéras disséminés partout en Europe et à un surgissement d'œuvres lyriques révolutionnaires. C'est aussi le retour de l'Angleterre, absente pendant deux siècles, avec le compositeur Benjamin Britten. L'Italie, de son côté, cesse de jouir de sa grande influence établie depuis le XVII^{ème} siècle.

Entre 1900 et 1925, plus précisément entre Tosca de Puccini sans oublier Louise de Charpentier et Wozzeck de Berg, on compte la création d'une trentaine d'opéra qui continuent d'être représentés de nos jours, un évènement jamais vu dans l'histoire de l'art lyrique. Chronologiquement, plusieurs œuvre importantes se suivent telles que Madama Butterfly de Puccini, Salomé de Strauss, Pélleas et Mélisande de Debussy, Ariane et Barbe-Bleue de Dukas, La Fanciulla del West de Puccini, Katia Kabanova de Janacek, El Retablo de Maese Pedro de De Falla, Erwartung de Schönberg, L'Enfant et les Sorciers de Ravel... A cette profusion musicale, il faut aussi ajouter un autre élément : l'invention du système atonal par Schönberg et l'apparition de nouvelles structures musicales qui en découlent.

Un problème se pose alors : comment définir de façon précise l'opéra du XX^{ème} siècle, à l'instar de l'opéra séria, l'opera buffa, l'opéra-comique ou le Grand Opéra ? Cela n'est pas aisé. Chaque œuvre est unique et n'a pas d'égale. Les thèmes, la structure, les contraintes, les règles ne servent plus de critères de définition, ni même de paradigmes d'évaluation ou d'appréciation esthétique. Au XX^{ème} siècle, l'art est transformé, et avec lui la critique d'art. Désormais, n'est ce pas plutôt le contexte, ou l'époque, entre autres, qui servent à définir l'opéra ? En effet, ne parlons nous pas d'une œuvre d'avant guerre, ou d'après guerre ?

De manière concrète, ce sont trois musiciens qui vont effectuer une réelle innovation dans la physionomie de la musique dans la première moitié du XX^{ème} siècle : Debussy, Schönberg et Stravinsky.

LES OPÉRAS DE LA PÉRIODE 1914-1945 :

La période qui a vu naître les opéras de 1914 à 1945 a de particulier qu'elle commence et s'achève par deux conflits mondiaux, retraçant en plus une durée de vingt et un ans d'entre-deux-guerres : un pont temporel suspendu entre une affliction générée par la constatation des conséquences dévastatrices de la première guerre mondiale, et la tension crescendo d'un nouveau drame politique prêt à sourdre.

Comment les compositeurs ont-ils exprimés leurs idées et leurs sentiments au sujet du contexte historique et social dans lequel ils évoluaient, à travers leurs opéras. N'est-il pas possible, par ailleurs, de lire en filigrane, dans les drames lyriques traitant des sujets passés, une référence, une évocation plus ou moins ironique de l'actualité historique vécue par les compositeurs ?

Toujours marquées du sceau de leur auteur, dans leurs traits et caractères, les créations musicales en sont-elles pour autant totalement subjectives, remettant en cause la lucidité d'une perspective de la vision du contexte humain et politique ?

Cette lucidité, lorsqu'elle est vérifiée, engendre-telle nécessairement l'expression d'un pessimisme affirmé, conséquent à cette fatidique période de l'entre-deux-guerres ?

Dans quelle mesure la vision des compositeurs peut-elle être qualifiée de lucide ou de pessimiste ? La profusion d'opéras qui ont vu le jour entre 1914 et 1945 nous oblige à sélectionner les plus représentatifs d'entre eux pour répondre à cette question. Afin d'embrasser des conceptions différentes et caractéristiques chez les compositeurs de l'entre-deux-guerres, l'article suivant va s'appuyer sur deux orientations géographiques différentes : les opéras nés dans l'Europe occidentale d'une part, et ceux issus des créations slaves et plus particulièrement d'U.R.S.S d'autre part.

Les opéras de l'Europe occidentale

Il est utile de commencer par l'opéra peut-être le plus important de la période ici considérée : *Wozzeck* d'Alban Berg, créé en 1925 ; Il s'inscrit dans la lignée du courant expressionniste, une esthétique qui met en avant un caractère de révolte, une angoisse saisissante, une conscience de dégradation du rapport de l'homme au monde, et ce, par le biais d'une crudité d'expression ayant trait à tous les domaines. *Wozzeck* retrace l'histoire d'un soldat allemand, Wozzeck, que les conditions de vie qu'il rencontre poussent au meurtre, acte auquel une fragilité psychologique du personnage préparait déjà. L'histoire, inspirée du drame de Büchner, lui-même tiré d'un fait réel, est simple : Wozzeck évolue dans un village d'Allemagne que la guerre du siècle précédent a rendu berceau de folie et de débauche plus ou moins affirmées. Wozzeck se retrouve confronté à la duperie de la mère de son enfant, Marie, sa maîtresse, qui s'offre au Tambour-Major de la caserne. La jalousie poussera Wozzeck au meurtre de Marie puis à son propre suicide.

Rien de réjouissant donc, dans cet opéra qui accumule les images sordides que renforcent de nombreuses distorsions musicales portées par un langage atonal. L'intrigue de l'opéra repose sur le mythe éternel de l'Eros/Thanatos : les pulsions sexuelles et les pulsions de mort, indissociables et génératrices du comportement humain. Cette idée, justement, si elle nous apparaît évidente aujourd'hui, était révolutionnaire et fraîchement établie à l'époque de la création de *Wozzeck*. En effet c'est à ce moment de l'Histoire que Freud propose ses premières considérations psychanalytiques, sondant les méandres d'un inconscient tout juste reconnu ; et faisant de l'Eros et du Thanatos, deux rocs autour desquels gravite le malaise social du XXe siècle.

Mesurer la lucidité de la vision bergienne quant aux comportements psychologiques des personnages de *Wozzeck* reviendrait par conséquent à jauger l'exactitude des idées freudiennes, tout en gardant à l'esprit cependant, que l'opéra de Berg est à prendre symboliquement, comme une caricature exacerbée du portrait réel de la société de son époque. En effet, nombreux sont ceux qui virent en *Wozzeck*, un « j'accuse » de la part de Berg, dressé vers la bourgeoisie viennoise de l'époque : « cage dorée dans laquelle chacun hurlait son désir d'en sortir ».

Le second opéra de Berg, *Lulu* (1937), inachevé, pointe également vers la psychanalyse, visitant le mythe de la femme fatale et toujours de l'Eros/Thanatos.

Il est donc probant que Berg fait preuve de lucidité à l'égard de son époque et s'en sert pour mieux exprimer le pessimisme avec lequel il conçoit le monde qui l'entoure, propre à l'expressionnisme.

Cette lucidité se retrouve très différemment chez Schönberg : il s'agit de lucidité « sociale » qu'il expose dans son opéra *Von heute auf Morgen* (1930) retraçant « du jour au lendemain » les questions de l'unité et de la solidité du couple des années 1930.

Réaliste plus que pessimiste, cet opéra s'inscrit dans la lignée des sujets de faits d'actualité. Lignée dans laquelle s'inscrit, par la plume du compositeur tchèque Janacèk *L'Affaire Makropoulos*. Traitant des affaires judiciaires de succession, fréquentes et plutôt communes à cette époque, cet opéra créé en 1926 se veut lucide en ce qui concerne les caractéristiques sociales et le déroulement des affaires judiciaires ; mais la morale de l'opéra en est pessimiste : l'héroïne renonce à sa vie éternelle car celle-ci génère trop de souffrances : doit-on percevoir ici un message de douleur existentielle ? Une femme qui a vécu (survécu !) plus de 300 ans, se rend compte de la cruauté de la vie, précisément lorsqu'elle parvient à l'époque de l'entre-deux-guerres du 20ème siècle...

Les opéras slaves

Deux opéras de Janáček vont nous permettre d'aborder une vision foncièrement différente, non pas tant par sa nature que par ses circonstances d'élaboration, du contexte politique et social du sujet qu'ils traitent et de la psychologie des personnages qui y prennent place.

Ainsi peut-on annoncer une première approche des sujets russes. Avec *Katya Kabanova* (1921), d'après Ostrovski, Janáček entame une création de caractère expressionniste, soulevant particulièrement l'oppression psychologique à laquelle est en proie l'héroïne ; sa passion pour un autre homme que son mari, Boris, la conduira à un terrible déchirement de conscience morale qui la mènera au suicide. Janáček a su rendre les tourments psychologiques de son héroïne de manière très fine, faisant preuve de lucidité. Cette fois encore, celle-ci va mener à une vision pessimiste de l'existence. Socialement, la vision de Janáček s'exprime encore plus clairement avec son opéra *De la maison des morts* (1930) d'après *Le Souvenir de la maison des morts* de Dostoïevski ; retraçant les années de pénitence au Bagne de détenus russes, cet opéra propose une vision cruelle et décharnée de la situation. Le symbolisme, à la fin du drame, de l'aigle blessé, compagnon des prisonniers, qui parvient à s'envoler dénote toutefois une pointe d'optimisme de la part du compositeur.

Considérer la vision du monde des compositeurs à travers leurs opéras, nécessité de prendre en compte l'histoire de la Russie et de passer par les productions de deux figures incontournables : Prokofiev et Chostakovitch.

Si tous deux se rejoignent dans l'expression de leur veine slave, de l'amour de leur patrie, les différences qui séparent les deux hommes sont plus que nombreuses. On se plaît même à faire de Prokofiev un anti-Chostakovitch.

Si Chostakovitch est toujours resté dans sa terre natale, Prokofiev, lui, à vogué des Etats-Unis à l'U.R.S.S. en passant par l'Europe. Le « vagabondage » de Prokofiev hors de l'U.R.S.S. lui a donné une perception des réalités profondément différente de celle des habitants de Kiev ou de Leningrad, vivant dans un pays de désinformation totale. Jusqu'à son retour définitif d'U.R.S.S. (1938), Prokofiev aura une vision légère et naïve de la politique de son pays, avouant lui-même « qu'[il] n'avait aucune idée de la signification ni du but de la révolution de 1917 ». C'est après un séjour de plusieurs années aux Etats-Unis qu'il s'installera en Europe, renouant le contact avec son pays en 1927.

Parmi ses huit opéras, relevons *Le Joueur*, composé en 1916 (première version) puis en 1926 (seconde version). Inspiré du livre de Dostoïevski, l'opéra place son action dans la ville imaginaire de Roulottenbourg et traite des actions d'un joueur invétéré, Alexeï, au sein de son entourage, ainsi qu'avec sa compagne Pauline. A l'aide d'un style déclamatoire, Prokofiev a su faire ressortir la psychologie de chaque personnage de manière très perspicace. Lui pour qui l'opéra était un moyen d'explorer les degrés de l'âme humaine, dépeignait avec brio tout caractère humain.

Le Joueur demeure l'un des premiers opéras de Prokofiev qui affirmera par la suite son style musical avec *L'Amour des trois oranges* (1921), *L'Ange de feu* (1927) d'après Briousov, puis quatre autres opéras qui se détachent des précédents par le fait qu'ils furent composés pendant le retour définitif de Prokofiev en U.R.S.S.. Il s'agit tout d'abord de *Simeon Kotko*. Créé en 1938 il fut composé pour exalter le patriotisme russe. Tiré de l'ouvrage de Kataïev *Je suis le fils du peuple travailleur*, il répondait avant tout aux exigences du régime soviétique qui bridait toute vision personnelle des compositeurs. L'histoire narrant l'invasion de l'Ukraine par l'Allemagne, fut à l'origine de « l'étouffement » de cet opéra, qui ne s'accordait guère avec la signature fraîchement effectuée du pacte germano-soviétique de non-agression.

Créé pour sa première version en 1942, *Guerre et paix* d'après le roman de Tolstoï, met en scène la vision historique et psychologique des faits par Prokofiev. Motivé par les bombardements allemands sur l'U.R.S.S. en 1941, cet opéra établit une comparaison du duo Koutouzov/Napoléon avec celui de Staline/Hitler. La vision politique de Prokofiev sur ce plan est donc assez claire.

Enfin, évoquons *L'Histoire d'un homme véritable* (1948) que Prokofiev composa pour répondre au rapport Jdanov qui l'accusait d'être la figure de proue des tendances musicales anti-démocratiques, œuvrant de formalisme et d'anti-popularisme. Ainsi dicté par l'Etat, le contenu et l'expression des œuvres musicales ne pouvaient en aucun cas relever d'une quelconque lucidité, ni de pessimisme ; car celui-ci eut été peu gratifiant pour l'image attendue.

Chostakovitch subit tout au long de sa vie les assauts des conventions politiques et dû s'y adapter tant bien que mal. Avec son premier opéra en 1929 *Le Nez* d'après Gogol, il est possible de lire en miroir de l'évocation du système politique du 19^{ème} siècle russe et de sa sévérité, une accusation envers le parti soviétique ; mais tout se fait à demi-mot. *Un intermède pour percussions* seul illustre l'appartenance de Chostakovitch à l'association de la musique contemporaine qui s'opposait à celle des musiciens prolétariens revendiquant une musique brute et prosaïque et s'élevant contre la tare de l'occident : le formalisme.

Chostakovitch, déjà accusé de formalisme, sera déclaré « ennemi du peuple » suite à son opéra *Lady Macbeth du district de Mzensk* (1932) dont l'érotisme trop cru, ainsi que les distorsions musicales, auront déplu à Staline. Cet opéra pose la question du crime passionnel, tabou à cette époque de l'U.R.S.S..

Chostakovitch, reconnu comme un éternel pessimiste, parvint cependant à trouver des compromis pour exprimer en filigrane ses convictions et ses sentiments sur son époque et son pays. Mais toujours oppressé et réprimé par le Soviet Suprême, ses créations ne peuvent être totalement porteuses de lucidité quand il s'agit d'expliquer leur pessimisme.

Ainsi, les messages délivrés dans les opéras de 1914 à 1945 permettent de distinguer chez les compositeurs, un pessimisme fréquent certes, mais duquel ne découle pas nécessairement une vision lucide.

Il est important de mettre l'accent sur la distinction de compositeurs créant librement, laissant alors les portes grandes ouvertes à toutes les expressions de leurs sentiments et idées, ce qui autorise un jugement lucide plus fréquent et surtout jamais réprimé ; des compositeurs écrivant sous la baguette d'un régime répressif, portant un regard sur chaque

création afin que celle-ci satisfasse les exigences du régime.

Panorama de quelques opéras de 1914 à 1945

	COMPOSITEURS	TITRES
OPÉRAS EXPRESSIONNISTES	- Janacek - Berg	- Katya Kabanova (1921) De la maison des morts (1928) - Wozzeck (1925)
OPÉRAS DE THÈMES MÉDIÉVAUX	- Prokofiev - Busoni - Puccini	- L'amour des trois oranges (1921) L'ange de feu (1927) - Doktor Faust (1924) - Turandot (1924)
OPÉRAS «OFFICIELS»	- Prokofiev	- Simeon Kotko (1938) Histoire d'un homme véritable (1947)
OPÉRAS PSYCHOLOGIQUES	- Berg - Chostakovitch - Stravinski - Ravel	- Wozzeck (1925) Lulu (1937) - Le Nez (1928) - Oedipus Rex (1926) - L'enfant et les sortilèges (1925)
OPÉRAS INSPIRÉS DE FAITS HISTORIQUES	- Prokofiev	- Guerre et paix (1946)
OPÉRAS FANTASTIQUES	- Puccini - Prokofiev - Busoni	- Turandot (1924) - L'amour des trois oranges (1921) L'ange de feu (1927) - Doktor Faust (1924)
OPÉRAS SATIRIQUES	- Chostakovitch	- Le Nez (1929) Lady Macbeth de Mzensk (1930)
OPÉRAS JOYEUX OPÉRAS BOUFFE	- Prokofiev - Stravinski - Janacek	- L'amour des trois oranges (1921) Les fiançailles au couvent (1940) - Mavra (1922) - La petite renarde rusée (1924)
OPÉRAS SOCIAUX	- Schönberg - Janacek - Prokofiev	- Von heute auf Morgen (1930) - L'affaire Makropoulos (1926) - Le joueur (1926)
OPÉRAS INSPIRÉS DE MYTHES	- Stravinski - Schönberg - Strauss	- Oedipus Rex (1926) - Moïse et Aaron (1930) - Daphné (1937)

PRÉSENTATION DE L'AMOUR DES TROIS ORANGES :

Un prince connaît trois états différents : la mélancolie, le rire et l'amour.

Le prologue met en scène les représentants des différentes formes dramaturgiques (la Comédie, la Tragédie, la Farce et le Drame) qui débattent entre eux sur la représentation qu'ils vont voir. Le Héraut (basse) annonce qu'ils vont assister à l'Amour des trois oranges.

Avec cet opéra, Prokofiev cherche à s'opposer au naturalisme et aux opéras traditionnels. Il s'agit d'une œuvre sous forme de conte, tirée de la commedia dell'arte inventive et loufoque, remplie de facéties. La « marche » est devenue célèbre et Woody Allen l'utilise dans son film *Guerre et Amour*.

PROKOFIEV ET LES CONTES

[Bruno Gousset]

Serge Prokofiev est né dans un domaine agricole ukrainien le 23 avril 1891. Vivant au beau milieu des champs de blés à perte de vue, son enfance est tout entière au contact de la nature et les animaux. Plus de dix de ses partitions sont fondées sur des contes, et d'autres, pour piano notamment, portent simplement le titre de « Conte » ou « Contes de la vieille Grand Mère », sans que l'on sache si ces pièces se rapportent à un récit particulier ou évoquent seulement une atmosphère légendaire.

Dans la culture russe, les légendes, les contes pour enfants, les féeries en tous genres tiennent une place très importante. La raison principale est la position géographique de la Russie, à mi-chemin entre orient et occident, ce qui, en quelque sorte, double l'univers culturel du peuple russe chez qui les légendes arabes ou persanes comme « Les Mille et une Nuits », s'additionnent aux contes européens traditionnels et à l'imagerie populaire typiquement russe, avec ses histoires de cygnes transformés en jeunes filles, d'ondines amoureuses d'un prince, de sorcières ou d'oies sauvages capables de miracles comme de maléfices.

Une autre raison de cet attrait pour le légendaire vient de l'importance accordée au destin dans l'imaginaire russe, jusque dans l'éducation des enfants: « si tu n'es pas sage, il t'arrivera telle mésaventure dans la vie » ou « une mauvaise fée te jettera un sort ».

Pour finir, l'âme russe est profondément enracinée dans le sol natal, avec un amour immodéré pour la nature et pour les animaux.

L'histoire de la musique classique russe débute seulement au XIXe siècle, mais dès sa naissance, les contes et légendes sont le support favori des compositeurs. Les trois ballets de Tchaïkovsky sont fondés sur des contes : « Le Lac des Cygnes » sur une histoire de prince à marier et de cygnes devenus femmes, « La Belle au Bois Dormant » d'après le célèbre conte de Perrault et « Casse Noisette » adapté d'un conte de Noël dû à l'écrivain allemand E.T.A. Hoffmann dont une partie de l'action se passe au « Confiturembourg », un merveilleux palais de sucreries habité par la fée Dragée et le prince Orgeat.

Rimsky Korsakov, lui, est davantage intéressé par les sujets orientaux. Il compose sa symphonie « Antar » sur une légende arabe dans laquelle une gazelle est métamorphosée en une belle et puissante princesse. Dans sa suite symphonique « Shéhérazade », il s'inspire de plusieurs contes merveilleux tirés des « Mille et une Nuits ». Dans ses opéras, il fait appel à des légendes paysannes russe très anciennes où le sentiment de la nature joue un rôle important comme celle du «Tsar Saltan » qui commence ainsi : « il était une fois un empereur qui écoutait un peu trop aux portes. Il entendit trois sœurs se quereller parce que chacune voulait l'épouser. Il choisit la plus jeune et lui donna un fils puis il partit pour la guerre. Pendant ce temps, le petit prince devint adulte en l'espace de quelques jours et les deux grandes sœurs, par jalousie, écrivirent au Tsar que son fils était un monstre. L'Empereur ordonna que l'on enferme sa femme et son fils dans un tonneau jeté à la mer. Au gré des flots, le tonneau échoua sur une île déserte qui devint, par la grâce d'un cygne magique, une merveilleuse et riche cité. Le prince n'avait cependant qu'un souhait, savoir qui était son père. C'est pourquoi le cygne le transforma en bourdon, afin qu'il se rende dans son pays natal où il crève les yeux de ses méchantes tantes. C'est l'épisode célèbre du « vol du bourdon ».

« Tsar Saltan » de Rimsky Korsakov fut représenté en 1900, l'année même où, âgé de neuf ans, Serge Prokofiev compose son premier opéra sur un sujet assez peu moral qu'il invente: un géant s'empare d'une petite fille et arrive à vaincre la puissante armée royale partie en guerre pour la délivrer! Quatre ans plus tard, nouvel opéra, d'après un vieux conte allemand, « Ondine » qui avait déjà été mis en musique par plusieurs musiciens russes : Ondine ne pourra avoir une âme que si elle sort des profondeurs de son étang et réussit à se faire aimer d'un mortel. Mais le chevalier qu'elle épouse la trompe au cours d'un bal et elle le fait mourir par sortilège.

On pourrait croire que cet intérêt pour le légendaire est dû au très jeune âge de Prokofiev. Pourtant, une fois devenu adulte, passionné pour tout ce qui touche aux fantômes, au diable et à la sorcellerie, il met en musique des contes d'origine occidentale avec un goût prononcé pour des sujets cruels, comme celui de son opéra « l'Ange de Feu », son plus grand chef-d'œuvre, où l'on voit une femme envoûtée par un esprit malin finir comme une sorcière sur le bûcher. Mais, resté proche du monde de l'enfance, il est aussi capable d'écrire une musique d'accompagnement pour « Le Vilain Petit Canard » de l'écrivain danois Andersen dont l'histoire est bien connue: parmi une couvée de canetons, l'un est raté et fait l'objet de brimades. Abandonné par sa mère, il doit subir seul les rigueurs de l'hiver. Quand le printemps arrive, il découvre son image en voyant son reflet dans l'eau : il est un magnifique cygne blanc. Immédiatement après « Le Vilain petit Canard », il compose pour les Ballets Russes de Serge de Diaghilev une œuvre intitulée « Chout », d'après un conte russe qui met en scène un bouffon. En présence de sept autres bouffons, il fait semblant de tuer sa femme et de la ressusciter grâce à un fouet prétendument magique qu'il souhaite vendre à prix d'or. Les sept bouffons achètent le fouet, tuent leur femme mais aucune ne revient à la vie !...

À la suite de la Révolution de 1917, Prokofiev quitte la Russie pour tenter sa chance en Amérique. Il fait jouer à Chicago

un opéra sur un conte vénitien intitulé bizarrement « l'Amour des trois Oranges ». Il s'agit d'un prince dépressif que l'on tente en vain d'amuser et sur lequel la fée Morgana jette un sort : il doit partir dans le désert à la recherche de trois oranges gardées par une terrible cuisinière armée d'une louche géante. Entre temps, les oranges ont monstrueusement grossi et le prince est incapable de les transporter. Trois princesses en sortent mais les deux premières meurent de soif. La troisième est changée en rat par la méchante fée. On parvient à tuer le rat et la princesse réapparaît pour épouser le prince.

En 1923 Prokofiev épouse une jeune Espagnole qui lui donne deux fils, Sviatoslav et Oleg, nés à Paris. Dix ans plus tard, il retourne avec eux en Russie, devenue l'Union Soviétique. C'est là que la directrice du Théâtre central pour enfants lui commande un conte destiné à apprendre au jeune public à reconnaître les timbres des instruments de musique. Il invente donc l'histoire de Pierre et le Loup dont chaque personnage est représenté par un instrument de l'orchestre. Le succès est tel que « Pierre et le Loup » fera le tour du monde et que Prokofiev sera comparé à Walt Disney.

En Union Soviétique, il n'était pas question de montrer au public des histoires de diables qui finissent mal, mais, au contraire, il fallait présenter au public des spectacles moraux censés élever l'esprit humain. C'est pourquoi en 1943, au cœur de la guerre, le Théâtre Kirov de Leningrad (actuel Théâtre Mariinsky de Saint-Petersbourg) lui commande un ballet sur le thème de Cendrillon. Le conte de Perrault est bien connu : un bal est donné par le prince tandis que deux sœurs se disputent des habits de fête. Leur demi-sœur, surnommée Cendrillon, est maltraitée et reléguée aux tâches ménagères. Et pourtant, elle voudrait bien aller au bal, elle aussi. Surviennent trois fées qui, de leur baguette magique, habillent Cendrillon en tenue de bal, sans oublier de lui faire porter de charmants petits souliers. Elle sait qu'elle doit être rentrée à la maison avant que l'horloge du palais ne sonne les douze coups de minuit, mais le Prince, charmé par sa beauté, l'invite à danser la valse jusqu'à ce que l'horloge sonne les douze coups fatidiques. Cendrillon, affolée, quitte subitement le bal en perdant un de ses souliers. Le Prince part à sa recherche à travers le monde, avec comme seul indice le soulier qu'il fait essayer sans succès à toutes les princesses qu'il rencontre, y compris les vilaines sœurs de Cendrillon, lorsqu'il aperçoit cette dernière mal vêtue, mais chaussée de l'autre soulier : il l'emmène alors dans son palais.

Prokofiev déclara avoir attaché la plus grande importance à l'aspect « conte » de sa partition, qui l'avait placé face à une série de problèmes intéressants quant à la réalisation musicale. L'épisode des douze coups de minuit, précédé d'une valse fiévreuse, est un des plus impressionnants jamais composés pour un conte mis en musique et, dans cette scène, plus que jamais, Prokofiev a trouvé un équilibre idéal entre la fantaisie enfantine propre au conte et son goût personnel pour une musique aux ambiances terrifiantes, digne d'un film d'horreur.



LES PERSONNAGES

- *Le Roi de trèfle* - basse
- *Le Prince*, son fils - ténor lyrique ou ténor bouffe
- *LA Princesse Clarisse*, sa nièce - alto dramatique
- *Léandre*, son premier ministre - baryton
- *Celio*, un magicien - baryton héroïque ou basse
- *Truffaldino* - ténor bouffe
- *Pantalon* - baryton
- *La Fée Morgane (Fata Morgana)*, une sorcière - soprano dramatique
- *Smeraldine*, sa servante - mezzo-soprano
- *Huit petits rôles, dix «spectateurs»* - chœur et ballet

L'HISTOIRE

Prologue

Une foule éclectique se chamaille au sujet des spectacles que le théâtre devrait produire. Des figures de rêve les chassent tous, invitant les spectateurs à venir voir un nouveau spectacle intitulé *L'Amour des trois oranges*.

Acte 1

PREMIER TABLEAU

Le Prince souffre de toute une série de maux divers et variés, et particulièrement de la mélancolie. Craignant de devoir laisser le trône à sa détestable nièce Clarice, le Roi consent à appliquer le traitement que lui suggère son fidèle Pantalon : faire rire le Prince. On convoque Trouffaldino puis Léandre, le premier ministre qui ne désire que la mort du Prince.

DEUXIÈME TABLEAU

Le magicien Tchélio et la sorcière Fata Morgana jouent aux cartes le destin de Léandre et celui du Roi. Les figures du mal gagnent la partie.

TROISIÈME TABLEAU

Clarice promet à Léandre de l'épouser lorsqu'elle aura hérité la couronne, une fois le Prince mort. Léandre lui apprend que c'est bien à cet effet qu'il empoisonne l'esprit du Prince avec de la poésie tragique. Sméaldine les avertit que Trouffaldino bénéficie de toute la puissance de Tchélio. Le trio diabolique appelle à son secours Fata Morgana.

Acte 2

PREMIER TABLEAU

Les efforts de Trouffaldino échouent face à la mélancolie chronique du Prince.

DEUXIÈME TABLEAU

Devant toute la cour, Trouffaldino donne son spectacle qui laisse le Prince de glace.

Discrètement, Fata Morgana s'est faufilée parmi les spectateurs. Lorsque Trouffaldino s'en prend à la sorcière, la faisant tomber les jambes en l'air, le Prince éclate de rire. Fata Morgana condamne alors l'insolent garnement à partir à la recherche de l'amour des trois oranges.

Acte 3

PREMIER TABLEAU

Le Prince et Trouffaldino traversent le désert. Célio met en garde le jeune homme contre l'horrible Cuisinière qui garde les trois oranges, et contre sa louche mortelle, il leur confie un ruban magique, et un secret : il ne doit ouvrir les oranges que près d'une source d'eau.

DEUXIÈME TABLEAU

Nos deux voyageurs atterrissent devant le château de Créonte, pour se diriger aussitôt vers la redoutable cuisine. La Cuisinière surgit, suivie de sa louche géante, mais le ruban magique de Tchélio parvient à détourner son attention. Le Prince emporte les trois oranges.

TROISIÈME TABLEAU

Le Prince et Trouffaldino avancent dans le désert, en traînant derrière eux les trois oranges, devenues énormes. Tandis que le Prince épuisé s'endort, Trouffaldino, qui meurt de soif, décide d'en ouvrir une, puis deux. En sortent des princesses qui expirent aussitôt, assoiffées. Le Prince reste seul avec la troisième orange, d'où ne tarde pas à sortir la princesse Ninette. Le Prince lui déclare son amour et veut l'emmener au palais, mais la princesse refuse de s'y présenter habillée comme elle l'est. Le Prince s'éloigne donc à la recherche d'une robe convenable. Sméraldine et Fata Morgana la transforment alors en rat, et Sméraldine prend sa place. Revenu chercher Ninette avec toute la cour, le Prince ne reconnaît pas celle qu'il aime. En dépit de son dégoût, il ne peut malheureusement refuser de l'épouser.

Acte 4

PREMIER TABLEAU

Tchélio et Fata Morgana se livrent un nouveau duel à coups d'éclairs et tonnerres.

Cette fois, les figures de rêve interviennent dans la bataille. Ils neutralisent la sorcière et envoient Tchélio sauver le Prince.

DEUXIÈME TABLEAU

La cour salue le Roi, le Prince et sa fiancée, Sméraldine. Mais au moment où l'on ouvre le baldaquin, on voit sur le trône un énorme rat : c'est la princesse Ninette qui refuse de céder sa place à une usurpatrice. Surgit Tchélio, qui lui rend sa charmante forme humaine. Le Roi ordonne aussitôt de pendre Clarice, Léandre et Sméraldine.

Fata Morgana vient à leur aide et les entraîne dans les entrailles de la terre. On célèbre le règne du nouveau Prince et de la Princesse Ninette.



LA PRODUCTION

LA MISE EN SCENE _ Dmitri Bertman



Dmitri Bertman est né à Moscou en 1967. Il a étudié à l'Académie russe des arts de la scène dans la classe du professeur GP Ansimov et en 1990, est devenu directeur musical du Théâtre Elizebeth Buhne à Salzbourg, en Autriche.

En 1990, Dmitri Bertman fonde l'Opéra Helikon, qui deviendra plus tard un théâtre municipal, et même plus tôt - un des endroits les plus populaires de la culture moscovite. La troupe commence à tourner à travers l'Europe : au Queen Elizabeth Hall (Londres), Salzbourg Festspielhaus, Opéra Berlioz (Montpellier) et au Théâtre des Champs- Elysées (Paris), et a depuis fait le tour du monde. Les productions de Dmitri Bertman ont été présentées lors de nombreux festivals et salles : *La Sirène* à Wexford, 1997 ; *Così fan Tutte* à Ludwigsburg, 1999 ; *Die Fledermaus* avec le maestro Rostropovitch à Evian, 2000 ; *Lady Macbeth de Mzensk* à Santander, 2001 ; *Aïda* au Festival Verdi, Strasbourg, 2001 ; *Les*

Contes d'Hoffmann et *Lulu* à Santander et dans les festivals Peralada, 2002 ; *Norma* au Festival de Santander, 2004 ; *La Clemezza di Tito* au Festival de Mérida, 2004 ; *Nabucco* à l'Opéra de Massy, au Duo Dijon et Helikon, 2004 ; *Boris Godounov* à San-Sebastian, 2010...

Pendant des années, Dmitri Bertman collabore avec la Canadian Opera Company, le résultat est toujours réussi et mutuellement fructueux - *Didon et Enée*, *La Traviata* et *La Chambre des Morts* en sont la preuve. Il dirige également plusieurs productions d'opéra à travers le monde et, à partir de 1994, il s'occupe des master-classes au Studio Opéra de Berne sur l'enseignement des méthodes de Stanislavski, Mikhaïl Tchekhov et Chaliapine. Six fois, il est membre du jury du Concours Vocal Belveder, Ottavio Ziino Opera Competition à Rome, New York International Auditions Opera et autres.

Il est professeur, chef du département musical de l'Académie Musicale Russe et directeur artistique de l'Opéra Hélikon depuis 20 ans. Il a mis en scène plus de 70 productions. Il a remporté le prestigieux Masque d'Or pour sa production de *Carmen* en 1998, *La Fiancée du tsar* en 1999 et *Lady Macbeth de Mzensk* en 2001. En 2003, il est devenu Officier des Palmes Académiques (France) et en 2004 - Chevalier de la Croix de Malte. Dmitri Bertman a été nommé Artiste émérite de Russie. En 2008, le Président estonien Toomas Hendrik Ilves récompense Dmitri Bertman pour sa production de *Wallenberg*, opéra de Erkki Sven-Tüür.

Productions réalisées par Dmitri Bertman

- Ulanovsky, *La Poule aux oeufs d'or* (1988) Komi Republic Musical Theater
- Gershwin, *About You I Sing* (1989) Odessa Musical Comedy Theater
- Bortnyansky, *Quint Fabius* (1990) Forum Theater
- Stravinsky, *Mavra* (1990) Opéra Hélikon
- Hindemith, *Hin und Zuruck* (1990) Opéra Hélikon
- Prokofiev, *Maddalena* (1991) Opéra Hélikon
- Rimsky-Korsakov, *Kashey l'immortel* (1991) Opéra Hélikon
- Prokofiev, *Le vilain petit canard* (1992) Opéra Hélikon
- Mozart, *Apollon et Hyacinthe* (1992) Opéra Hélikon
- Leoncavallo, *I Pagliacci* (1993) Opéra Hélikon
- Tchaikovsky, *Ondine* (1994) Opéra Hélikon
- Poulenc, *La Voix Humaine* (1994) Opéra Hélikon
- Rimsky-Korsakov, *Mozart et Salieri* (1994) Opéra Hélikon
- Tchaikovsky, *Dame de Pique* (1994) Opéra Hélikon
- Verdi, *La Traviata* (1995) Opéra Hélikon
- Tchaikovsky, *La Dame de Pique* (1995) Wexford Festival Opera (Irlande)
- Verdi, *Aïda* (1996) Opéra Hélikon
- Tchaikovsky, *La Dame de Pique* (1996) (Beyrouth, Liban)
- Strauss, *La Chauve Souris* (1996) Opéra Hélikon
- Tchaikovsky, *Eugène Oneguine* (1996) Wexford Festival Opera (Irlande)
- Puccini, *La Bohème* (1996) Wexford Festival Opera (Irlande)
- Bizet, *Carmen* (1996) Opéra Hélikon

- Tchaikovsky, *Eugène Oneguine* (1997) Opéra Hélikon
- Rimsky-Korsakov, *La Fiancée du Tsar* (1997) Opéra Hélikon
- Dargomijsky, *Rusalka* (1997) Wexford Festival Opera (Irlande)
- J.Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann* (1998) Opéra Hélikon
- Verdi, *La Traviata* (1998) Nationaltheater Mannheim (Allemagne)
- Verdi, *La Traviata* (1999) Canadian Opera Company (Toronto, Canada)
- Tchaikovsky, *Mazeppa* (1999) Opéra Hélikon
- Rimsky-Korsakov, *Le Coq d'Or* (1999) Opéra Hélikon
- *Voices of Invisible* (Bible's triptych) : Bardanashvili Eva, Kobekin Moses, Schetinski Annunciation (1999) Opéra Hélikon
- Mozart, *Così fan tutte* (1999) Ludwigsburger Schlossfestspiele (Germany)
- Dmitri Shostakovitch, *Lady Macbeth de Mzensk* (2000) Opéra Hélikon
- Stravinsky, *The Rake's Progress* (2000) Volksoper Vienne (Austria)
- Strauss, *La Chauve-Souris* (2000) (sous la direction de M. Rostropovitch) Festival d'Evian (France)
- Verdi, *Aïda* (2001) Festival de Musique de Strasbourg
- Verdi, *Falstaff* (2001) Opéra Hélikon
- Alban Berg, *Lulu* (2002) Opéra Hélikon
- Gretry, *Pierre le Grand* (2003) Opéra Hélikon

NOTE DE MISE EN SCENE _ Dmitri Bertman

Le conte dramatique de Carlo Gozzi "L'Amour des trois Oranges" évoque un royaume et une époque fantastiques. Mais en réalité, Gozzi vise nul d'autre que son contemporain et rival Carlo Goldoni. Et c'est en cela, précisément, que réside la beauté de ce conte – il est intemporel.

Parmi nos contemporains aujourd'hui, il y a pas mal de Rois avec des royaumes qui n'ont rien à envier à celui du Roi de Trèfle. Combien de rois de pétrole, d'aluminium et de nickel résident aux abords de la route Roublev dans les environs de Moscou [une des "banlieues chics" moscovites, parsemée de luxueuses villas]! Ils sont fabuleusement riches, des oranges poussent dans leurs orangeries, et les cuisinières en font des oranges pressées.

L'entourage des rois a peu changé depuis les temps de Gozzi. Les nièces rapaces et les ministres à double face n'ont pas disparus. Les princes gâtés ont troqué l'hypocondrie pour de l'allergie et vivent dans le monde virtuel des jeux vidéo qui, jusqu'à un certain point, leur remplace parfaitement bien la réalité.

Fata Morgana et le mage Tchélio sont toujours parmi nous, car divers guérisseurs, médiums et gourous de tous genres exercent une influence considérable sur les oligarques qui les emploient. Et comme avant, ceux qui ne peuvent vivre sans le théâtre – les artistes dramatiques, comiques et lyriques – restent, pour la majorité des gens, tout simplement des fantaisistes...



Crédit : Oleg Nachinkin

LA DIRECTION MUSICALE _ Dominique Rouits



Tout en étudiant le piano, le clavecin, l'orgue, l'écriture et l'orchestration, Dominique Rouits suit un cursus de mathématiques. Une rencontre décisive avec Yehudi Menuhin le conduit à l'École Normale de Musique de Paris où il travaille avec Pierre Dervaux. En 1977, il obtient, premier nommé, sa Licence de direction d'orchestre. Il dirige pendant vingt ans l'Orchestre de Chambre Français, une longue période durant laquelle se forge son expérience : aux côtés de Marc Soustrot à l'Orchestre des Pays de la Loire, Jean-Claude Casadesus à l'Orchestre Philharmonique de Lille, Pierre Boulez à l'Ensemble Intercontemporain.

Puis, il est tour à tour directeur de l'atelier lyrique du Maine et directeur de l'orchestre d'Antenne 2 pour "Kiosque à musique".

Dominique Rouits est également très concerné par l'enseignement. De 1986 à 1992, il est chargé du cycle de perfectionnement au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. De 1988 à 1998, il enseigne la direction d'orchestre au Festival Bartok en Hongrie où il travaille avec Kurtág, Eötvös et Ligeti. Il enseigne à l'École Normale de Musique de Paris où il succède à Pierre Dervaux en 1981. Dominique Rouits mène également une carrière internationale. Sa baguette le conduit en Bulgarie, Hongrie, Angleterre, Allemagne, Italie, Mexique... où il aime interpréter son répertoire de prédilection : Beethoven, Tchaïkovski mais aussi et surtout la musique française avec Berlioz, Debussy, Ravel...

Cette saison, il dirige deux opéras : *Manon* et *Norma* avec l'Orchestre de l'Opéra de Massy et de nombreux concerts en Essonne. Il vient de célébrer les vingt années d'existence de l'Orchestre lors d'un concert de musique française, ponctué de la Symphonie fantastique de Berlioz.

L'ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE MASSY



Lyrique, symphonique ou musique de chambre, l'Orchestre s'investit dans ces trois répertoires avec une fraîcheur, une exigence artistique, un plaisir de jouer et de partager la musique toujours renouvelés.

Les missions confiées à l'Orchestre par la ville de Massy et ses maires successifs Claude Germon et Vincent Delahaye, la DRAC Île-de-France et le Conseil Général de l'Essonne, sont multiples : répondre à la demande du public et plus particulièrement de celui de l'Opéra de Massy dont il est le cœur musical, aller à la rencontre de ceux qui ne fréquentent pas les salles de concert.

C'est ainsi que les musiciens se rendent à l'école, au conservatoire, dans les quartiers, et invitent à l'opéra ceux qu'ils ont rencontrés pour une répétition, un atelier, une conférence...

L'Orchestre se veut aussi, tremplin, carrefour de rencontre pour les jeunes artistes : instrumentistes, chanteurs, chefs d'orchestre, solistes, compositeurs...

Il collabore ainsi régulièrement avec le Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et l'École Normale de Musique de Paris. Grâce au soutien indéfectible de Jack-Henri Soumère, l'Orchestre est associé aux productions lyriques de l'Opéra, son lieu de résidence, depuis sa création.

Cette saison, l'Orchestre est dans la fosse de l'Opéra de Massy pour *Rasputine*, *L'Amour des trois oranges* et *La Bohème*.

Les musiciens : **Violons 1 :** Guillaume Plays, Dan danilescu, Philippe Morel, Armelle Le Coz, Cécile Wiener, Romain Senac, Darina Maleeva, Stéphane Rullière / **Violons 2 :** Constance Moreau, Agnès Martins Da Fonseca, Patricia Leblanc, Serge Prevozov, Patricia Hayot, Stéphane Coueffe, Karine Hayot / **Altos :** Ghislaine Rouits, Sylvie Vesterman, Frédéric Mangeon, Serge Raban, Arnaud Limonaire, Anne Krucker / **Violoncelles :** Raphaële Semezis, Frédéric Loisel, Sarah Hammel, Jean taverne, Antoine Fritsch / **Contrebasses :** Marie-Christine Dacqui, Pierre Boufil, François Ducroux / **Flûtes :** Christel Rayneau, Matthieu Romano / **Hautbois :** Didier Costarini / **Clarinettes :** Marie-Cécile Courcier, Dominique Vidal, Bruno Cohard / **Bassons :** Régis Roy, Cécile Jolin / **Cors :** Jérôme Flaum, Xavier Faure / **Trompettes :** Thierry Modelin, Gilles Akoka / **Timbales :** Michel Remy

LE CHOEUR

Créé en 1991, le chœur est composé d'une quarantaine de chanteurs âgés de 20 à 30 ans. Tous sont diplômés du Gnessin. Ce talentueux ensemble a joué un énorme rôle dans la renommée internationale de l'Opéra Hélikon. Familier du répertoire russe et tchèque, le chœur aime exporter les compositeurs de l'Est (Tchaïkovski, Alyabyev, Janacek, Rimsky-Korsakov...) à travers leurs nombreuses tournées. A l'opéra, ces chanteurs de qualités deviennent excellents acteurs pour servir les mises en scènes de Dmitri Bertman. A l'Opéra Paris Sud, leurs prestations sont toujours remarquées notamment dans *Nabucco* (« Chœur des esclaves ») ou lors des concerts donnés à Longjumeau.

LISTE DES CHOEURS

Alla Alimova	Dmitriy Kalin	Elizaveta Serysheva
Natalya Arkhipova	Roman Karkoshko	Alexey Solomatin
Evelina Astafurova	Denis Kirpanev	Galina Solomatina
Marina Beletskaya	Valery Kiryanov	Viatcheslav Starodubtsev
Anastasia Bogatyreva	Dmitry Korotkov	Svetlana Tikhomirova
Artem Davydov	Liudmila Kudryashova	Denis Tuseev
Yulia Morozova	Andrey Kupriyanov	Olga Ushakova
Alexey Elizarov	Mikhail Laverov	Maxim Vasilyev
Irina Ermakova	Svetlana Nikitina	Alexey Vertogradov
Natalia Fattakhova	Alla Ocheretner	Elena Vorobyeva
Natalia Filatova	Olesya Ogneva	Polina Vylegzhanina
Alexander Finashev	Andrey Orekhov	Alexandra Zaytseva
Marina Fisunova	Oxana Osadchaya	Olga Zhilina
Vladimir Gorokhov	Andrey Palamarchuk	
Olga Gorokhova	Maxim Petrov	
Evgeny Ilin	Anastasia Piko	
Ilya Ilin	Mayya Prokhorova	
Uliana Ilina	Andre Reichel	
Yury Ivanov	Elena Selezneva	

Denis Kirpanev / CHEF PRINCIPAL DE CHOEUR

Né en 1974, il est diplômé de l'Académie de Musique Russe après avoir fréquenté le GNESSIN.

Sa spécialité est la direction de chœur (ses enseignants étaient Elena Sveshnikova et Elena Baikova). Il poursuit également ses études dans la direction d'orchestre avec comme professeur, Vladimir Ponkin, l'actuel directeur musical de l'Opéra-Théâtre Hélikon. En 1996, il devient Chef du Chœur de l'Opéra Hélikon et en devient Chef principal en 2002. En 1999, Denis Kirpanev fait ses débuts à la direction musicale de l'Opéra Hélikon.

Depuis 2001, il est le directeur musical du Théâtre de Kaliningrad. En 2003, il intègre le corps enseignant du Département de Théâtre Musical (dans la classe de Romain Viktyuk) de l'Académie russe d'Art du Théâtre (GITIS).

LES DECORS, LES COSTUMES ET LES LUMIERES

Igor Nezhny - Tatiana Tulubieva / DÉCORS - COSTUMES



Diplômés du MKhAT – Théâtre Artistique de Moscou – en 1970, Igor Nezhny (décors) et Tatiana Tulubieva (costumes) commencent tôt à travailler dans de nombreux théâtres à Saint-Pétersbourg, Odessa, Minsk, Sofia où ils réalisent tant des opéras que des ballets ou des comédies musicales. On peut noter entre autres les productions de *Don Giovanni*, *Otello*, *Les Noces de Figaro*, *La Chauve-Souris*...

Ils deviennent décorateurs et costumiers attitrés du Ballet d'État russe, et réalisent en 1995 un ballet sur une musique de A. Piazzola pour le Bolchoï. Depuis 1996, ils sont en résidence à l'Opéra Hélikon où ils ont déjà réalisé de très nombreux opéras : *Carmen*, *Nabucco*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Aïda*, *Lulu*, *La Traviata*, *La Chauve-Souris*, *Falstaff*, *Pierre le Grand*, *L'Affaire Makropoulos*...

Tatiana Tulubieva et Igor Nezhny sont membres de l'Association des Artistes de Russie. Ils ont reçu diverses récompenses pour leur travail et sont de plus en plus souvent invités à l'étranger : Festival de Wexford, Opéra National d'Estonie, Théâtre National de Mannheim, Canadian Opera Company (Toronto), Festival de Santander ou de Strasbourg...

Damir Ismagilov / ECLAIRAGES



Né en 1957, Damir Ismagilov travaille dans le domaine de la conception d'éclairage depuis plus de 30 ans. Il collabore avec les plus grands directeurs artistiques et metteurs en scène russes. Il conçoit les lumières de ballet (Bolchoï...) et d'opéras au sein des opéras de Moscou, Kazan et Novosibirsk. Après plus de 200 spectacles mis en lumières, Damir est une référence dans le monde artistique russe. Parmi ses créations, citons la critique unanime pour sa mise en lumières de *Nabucco*, pour le Bolchoï en 2001 et pour l'Opéra Hélikon en 2004.



Crédit : Oleg Nachinkin

LA DISTRIBUTION

Alexey Tikhomirov

LE ROI DE TRÈFLE (*basse*)

Né en 1979 à Kazan, il y sort diplômé de l'École de Musique, de l'Institut des Arts et du Conservatoire d'État. En 2001, il devient boursier de la Fondation Fyodor Shaliapin. Depuis 2004, il étudie au Centre Lyrique de Galina Vishnevskaya et se produit avec l'Opéra Hélikon. Il a remporté en 2006, le Premier Prix du Concours International des Artistes Lyriques de Galina Vishnevskaya. Il incarne sur notre scène le rôle-titre de *Boris Godounov*, le Pope dans *Lady Macbeth de Mzensk*, Le Roi d'Égypte dans *Aïda* et Maître Kolenaty dans *L'Affaire Makropoulos*.

Dmitry Ponomarev (25, 27)

LE PRINCE (*ténor*)

Né en 1972, il commence à remporter les concours de chants soviétiques de sa ville dès l'âge de 16 ans et rejoint l'Orchestre municipal où il étudie la variété et le jazz. Il entre alors au Conservatoire de Nizhni Novgorod puis au Théâtre de la ville. En 2000, il quitte le Conservatoire et devient soliste du Perm Opéra l'année suivante. À l'Opéra de Massy, il interprète Zinovy Ismaïlov dans *Lady Macbeth de Mzensk*, Simpleton dans *Boris Godounov* et Ramades dans *Aïda*.

Vasily Efimov (26)

LE PRINCE (*ténor*)

Né en 1980 à Moscou, il commence à étudier la musique à l'âge de 7 ans, le chant chez les enfants Opéra Studio. De 8 à 14 ans, il chante lors de nombreux concerts en solo à travers l'Europe, principalement de la musique religieuse de Bach, Mozart et Handel. Il étudie pendant deux ans au Choeur de l'Académie de Moscou (avec Vitaly Orlenin) comme baryton se perfectionne auprès de Victor Gorjachkin, Eugénie Kibkalo et Alexander Voroshilo. Au cours des dernières années, il chante aux États-Unis, en Suède, Israël, Italie Bulgarie et Espagne. Depuis l'obtention de son diplôme en 2005, il travaille avec l'Opéra Hélikon.

Larissa Kostiouk

LA PRINCESSE CLARISSE

(*mezzo-soprano*)

Née en 1971, elle obtient dès 1993 son diplôme de l'École Gnessin et en 1997 son diplôme de l'Université Culturelle de Moscou. Elle rentre en 1995 à l'Helikon-Opera où elle aborde très vite avec un très vif succès tous les grands rôles du répertoire. En 1997, elle est primée de la Médaille d'Or au Concours International des Arts de la Scène à Los Angeles. Depuis 2001, elle mène parallèlement une carrière internationale et se produit sur les plus grandes scènes lyriques du monde (l'Opéra de Monté Carlo, l'Opéra de Paris, la Compagnie Nationale d'Opéra de Canada, l'Opéra Royal de Stockholm...)

Principaux rôles abordés : La Grande Prêtresse (*Aïda*), Carmen, Olga (Eugène Oneguine), La Comtesse (Dame de Pique), Martha (*Iolanta*), Rosine (Barbier de Séville), Muse et Nicklauss (Les Contes d'Hoffmann), Orlovsky (La Chauve Souris), Geschwitz (Lulu), Madame de Croissy (Les Dialogues des Carmélites), Rosine (Le Barbier de Séville), Mrs. Quickly (Falstaff), Federica (Louisa Miller), Fenena (Nabucco), Flora (La Traviata), Azucena (Il Trovatore), Marina Mniszek (Boris Godounov), Sonia (Guerre et Paix), Lubasha (La Fiancée du Tsar), Sonetka (Lady Macbeth de Mzensk), Princesse Clarisse (L'Amour des Trois Oranges)...

Andrey Vylagzhanin

LÉANDRE (*baryton*)

Né à Tioumen en 1964, Andrey est diplômé en 1995 du Conservatoire d'Etat de l'Oural, en classe de chant (coach vocal: l'artiste émérite de Russie, professeur agrégé Valery Pisarev). En 1996, rejoint le conservatoire de l'Oural en tant qu'adjoint de probation.

Depuis 1992, il est soliste de l'Opéra et du Ballet d'Eka-terinbourg. Lauréat du concours de chanteurs de Perm (1996) et Premier Prix au concours Y. Guliaev (1996), il participe à l'enregistrement de *L'Elisir d'amore* (G. Donizetti), *La Foire Sorochinsky* (M. Moussorgsky), *La Légende de la ville invisible de Kitège* (MA Rimski-Korsakov). Il est soliste de l'Opéra Hélikon depuis 1997.

Vadim Zapleshny (25, 27)

TRUFFALDINO (*ténor*)

Artiste émérite de Russie, moldave, il est diplômé du GITIS en 1984. Il rejoint le Théâtre de Rostov où il interprète plus de 40 rôles. Il est l'un des fondateurs de l'Opéra Hélikon : en 1989, il a pris part à la création de l'Opéra-studio. Habitué de la scène massicoise, il est notamment le Prince Vassili Chouiski dans *Boris Godounov*, Sergueï dans *Lady Macbeth de Mzensk* et Radames dans *Aïda*.

Nikolay Dorozhkin (26)

TRUFFALDINO (*ténor*)

Né à Moscou. Il a été soliste du Choeur d'enfants du Bolchoï, il est diplômé du GNESSIN. Il étudie au Conservatoire de Moscou dans la classe de Yuri Grigoriev, après avoir pris des cours privés en Italie avec Claude Thiolas. Il participe en 1998 à des masterclass avec M. Arrigo à Modène où il remporte le Premier Prix. Il est soliste de l'Opéra Hélikon depuis 1998. A Massy, il est Lykov dans *La Fiancée du Tsar*, Ismaele dans *Nabucco* ou plus récemment Simpleton dans *Boris Godounov*, Sergueï dans *Lady Macbeth de Mzensk* et Albert Gregor dans *L'Affaire Makropoulos*.

Alexander Miminoshvili

PANTALON (*baryton*) (26)

Né dans la région autonome de Karachayevo-Cherkessia dans le Caucase, il obtient son diplôme de l'Académie des Arts de Moscou en 2006, puis entre à l'Académie Russe des Arts pour le Théâtre (GITIS) où il suit des cours avec Dmitri Bertman.

Soliste du groupe Molodye de 2003 à 2006, il prend part à la production de *Pagliacci* par Franco Zeffirelli au Palais de Kremlin en 2007, et est invité à rejoindre l'Opéra Hélikon en 2009.

Parmi ses rôles abordés, citons : Podkolessine (*Le Mariage*), Don Annibale di Pistacchio (*La Sonnette de Nuit*), Garde, Ambassadeur (*Tsarina*)...

Dmitry Skorikov

CELIO, MAGICIEN (*basse*)

Dmitry est né à Rusa, dans la région de Moscou. En 1996, il sort diplômé du Conservatoire d'État puis en 2002 de l'Institut de Musique moscovite en 2002. Depuis, il est soliste à l'Opéra Hélikon. Il reçoit de nombreuses récompenses parmi lesquelles le prix «Bella voce» en 2000. Sur la scène de l'Opéra de Massy, il est Pimène dans *Boris Godounov* en 2007 et Ramphis dans *Aïda* l'année suivante.

Elena Mikhaylenko

LA FÉE MORGANE (*soprano*)

En 2003, Elena sort diplômée d'honneur du Conservatoire d'État de Magnitogorsk après six ans d'études de chant classique. Elle perfectionne ensuite son enseignement musical à l'Académie de musique Gnessin. Elle participe à de nombreux concours de chant internationaux dont le prestigieux concours « Shabyt » (Astana, Kazakhstan, 2003), « Bella Voce » (Moscou, 2005)... Depuis 2006, elle est soliste à l'Opéra Hélikon. A Massy, elle est le rôle-titre d'*Aïda* en avril 2008.

Alexandra Kovalevich

LINETTE (*mezzo-soprano*)

Née en 1977 à Moscou, Alexandra sort diplômée (violon) en 1991, de l'école de musique N3 puis complète sa formation vocale au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou auprès de V. Sherbinina (vocal) puis I. Maslennikova (chanteur d'opéra). Depuis 2008, Alexandra est soliste de l'Opéra Hélikon. En 2002, elle remporte le Troisième Prix au Concours de Ippolitov-Ivanov. L'année suivante, elle obtient un diplôme au Concours national ouvert aux étudiants "Bella Voce". En 2003, Alexandra reçoit une bourse de l'Opéra de Zurich et remporte de nombreuses distinctions : lauréat d'or de la 23e Fête du Printemps de l'Art (Pyongyang, Corée du Nord), 2e prix du 2e concours international de chanteurs d'opéra de Galina Vichnevskaïa (Moscou, Russie, 2008).

Alexandra participe à de nombreux concerts puis à la première représentation en Russie de l'opéra de Rossini *Tancredi* et de la *Missa Romana* de Pergolezi en 2005.

Marina Kalinina

NICOLETTE (*soprano*)

Née en 1977, cette soprano de renom a su se faire remarquer par la presse à travers ses diverses prestations avec l'Opéra Hélikon ainsi qu'aux États-Unis. Sa voix et son jeu d'actrice en font aujourd'hui un des piliers de la troupe. En 2007, elle interprète Xenia dans *Boris Godounov* sur notre scène ainsi que la femme de ménage dans *L'Affaire Makropoulos*.

Irina Samoylova

NINETTE (*soprano*)

Née à Moscou, elle étudie à l'Académie GNESSIN. Elle est lauréate du Grand Prix du VI^e Concours national « Bella Voce » à Moscou et de la XX^e Concours Luis Sigal au Chili, elle remporte le premier prix au Concours International Alcaide Il Tomaz au Portugal et la catégorie Opérette au Concours Belvedere à Vienne. Elle chante ensuite avec l'Orchestre symphonique de Santiago, avec le Théâtre du Bolchoï et continue à se produire dans les salles européennes. En 2008, elle a joué dans Cléone (*Hermiona*) au festival Rossini de Pesaro. La même année, elle a chanté *La Fille des neiges* de Rimski-Korsakov au festival d'opéra de Wexford (Irlande). Toujours en 2008, elle a représenté la Russie lors du gala-concert gouvernemental en Bulgarie, consacré à l'ouverture de l'Année de la Russie dans ce pays. En 2009, Irina participe au concert célébrant le 100^e anniversaire des saisons Diaghilev à Monte-Carlo. La même année, elle prend part au concert au Bolchoï célébrant le 60^e anniversaire de l'amitié entre la Russie et la Chine.

Alexey Dedov

LA CUISINIÈRE (*basse*)

Alexey est diplômé de l'académie de Saint-Pétersbourg des Arts du spectacle (classe de A.V. Petrov) en 2003, comme acteur de théâtre musical. Il participe à différentes concours internationaux de chant en Russie et à travers le monde..

Il remporte un Prix au Festival des Arts Vocaux à la mémoire de V. et M. Barsova Maksakova (2007).

Comme comédien, il se produit dans des films et séries en Russie. Il rejoint la troupe de l'Opéra Hélikon en 2004.

Mikhail Davydov

FARFARELLO (*baryton*)

Né en 1976, Mikhail est diplômé de l'Ecole de Musique de Moscou (1995) et du Conservatoire de Moscou (professeur A. Loshak) en 2000.

Il remporte des prix spéciaux : « Meilleure performance de musique russe » et « Jeunes talents » du concours international Francisco Vignias à Barcelone (2000), le 2^e prix du Concours international de chant Elena Obraztsova (2000).

En 2001, il reçoit un diplôme lors du Concours Belvedere de Vienne et un nouveau prix lors du Concours international de chant Elena Obraztsova. Il remporte le 4^e Prix du Concours de Chant de Pékin (2002). Il est soliste de l'Opéra Hélikon depuis 2000.

Ekaterina Oblezova

SMÉRALDINE (*soprano*)

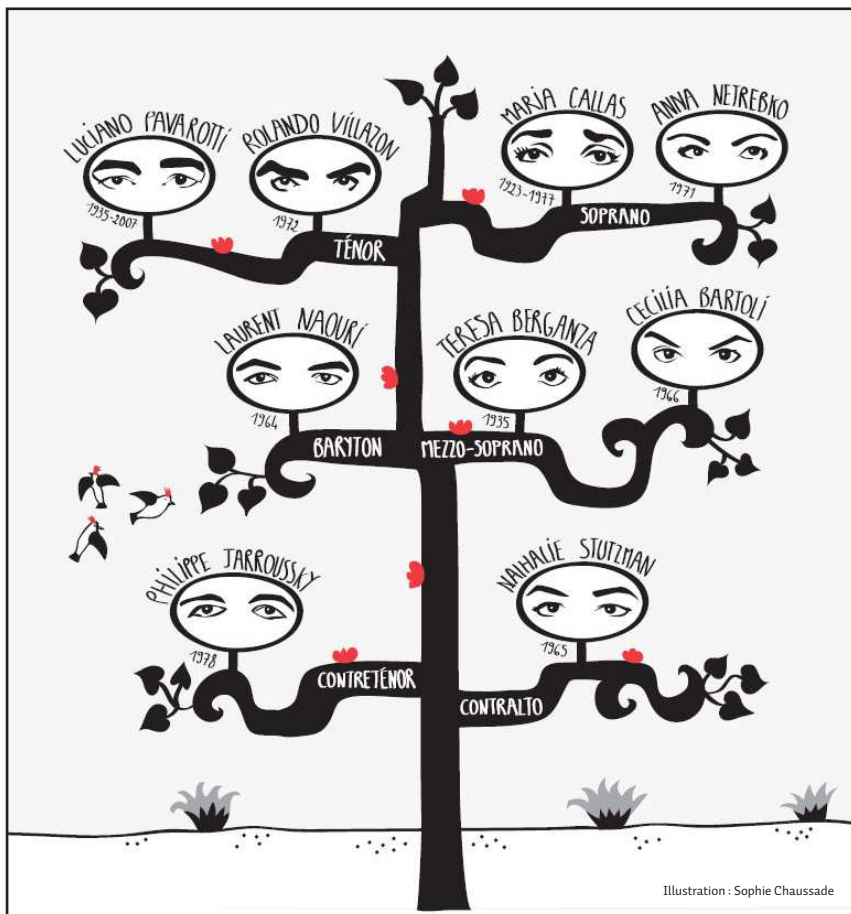
Née à Moscou, elle sort diplômée du Conservatoire d'État Glinka de Nizhny-Novgorod en 1994. Depuis 1993, elle chante pour l'Opéra Hélikon. D'abord dans le chœur, elle est appelée comme soliste pour *La Chauve-Souris* de Strauss (Ida). Ce rôle lui ouvre les portes des nombreuses productions de Dmitri Bertman. A Massy, elle est Duniasha dans *La Fiancée du Tsar*, Anna dans *Nabucco* et Servante dans *L'Affaire Makropoulos*.

Ilya Ilin

LE MAITRE DE CÉRÉMONIE (*ténor*)

Né en 1974, il commence ses études comme chef de chœur, poursuit des études de chanteur au GNESSIN. Il est soliste à l'Opéra Hélikon depuis 1993. Sa prestation dans le rôle de Feodor (Boris Godounov) à l'Opéra de Massy a été salué par les critiques. En 2008, il interprète Janek dans *L'Affaire Makropoulos*.

EN SAVOIR PLUS... SUR LA VOIX



Les chanteurs lyriques (cantor/cantatrice)

Selon que l'on soit un homme, une femme ou un enfant, le chant lyrique connaît une classification spécifique par tessiture. A savoir la partie de l'étendue vocale ou de son échelle sonore qui convient le mieux au chanteur, et avec laquelle il évolue avec le plus d'aisance.

Les tessitures sont associées à des caractères:

En général, **les méchants** ou les représentants du destin (mains vengeresses) comme Méphistophélès dans *Faust*, Le Commandeur dans *Don Giovanni* ou Zarastro dans *La Flûte Enchantée* sont basses.

Le héros est **ténor** ou **baryton**. Le baryton est plus un double vocal du héros, l'ami, un protagoniste, un intrigant.

Les héroïnes, âmes pures bafouées, victimes du destin, sont sopranos comme Gilda dans *Rigoletto* ou concernent les rôles travestis : Chérubin dans *Les Noces de Figaro*, Roméo dans *Les Capulets et les Montaigus* ou Octavian dans *Le Chevalier à la Rose*. Il existe des so-

sopranos lyriques, légers, coloratures selon la maturité vocale du personnage.

On associe également à des compositeurs des caractères vocaux (soprano wagnérienne, verdienne). Ils ont composé spécifiquement pour valoriser ces tessitures.

Les matrones, servantes, nourrices, confidentes, pendant négatif ou positif de l'héroïne sont souvent des **mezzo-sopranos** mais elles peuvent endosser le rôle principal, comme *Carmen* de Bizet ou Marguerite du *Faust* de Gounod.

Une voix plus rare, la **contralto** ou **alto** est la voix la plus grave qui possède une sonorité chaude et enveloppante, par exemple : Jezibaba, la sorcière de *Rusalka*.

Enfin, les enfants sont assimilés à des sopranes, ils interviennent fréquemment en chorale, comme dans le chœur des gamins de *Carmen*.

Et quand tout ce beau monde se met à chanter ensemble : duos d'amour, trio, quatuor, quintette (Rossini est le spécialiste des disputes et autres règlements de compte familiaux) c'est l'occasion d'entendre les complémentarités entre tessitures masculines et féminines.

Il n'est pas exagéré de comparer la vie professionnelle d'un chanteur d'opéra à celle d'un sportif de haut niveau.

Acquérir une voix lyrique, c'est-à-dire une voix cultivée, prend plusieurs années. Il faut commencer jeune, après la mue pour les garçons et vers 17 ou 18 ans pour les filles. La voix lyrique se distingue par la tessiture et la puissance. Le corps est l'instrument de la voix car il fait office de résonateur.

Le secret de la voix lyrique réside dans le souffle. Il faut apprendre à stocker méthodiquement l'air, puis chanter sans que l'on sente l'air sur la voix. Cela nécessite d'ouvrir la cage thoracique comme si l'on gonflait un ballon, c'est une respiration basse, par le ventre, maintenue grâce au diaphragme. Cette base permet ensuite de monter dans les aigus et de descendre dans les graves, sans que la voix ne soit ni nasale ni gutturale.

Les vocalises, basées sur la prononciation de voyelles, consonnes, onomatopées servent à chauffer la voix en douceur à placer la voix justement.

Vous pouvez être surpris de voir l'expression du visage des chanteurs lorsqu'ils sont plongés dans l'interprétation d'une oeuvre. Les mimiques, la gestuelle des chanteurs que l'on peut trouver caricaturales, sont souvent des aides techniques. Il faut dégager le voile du palais comme un bâillement, écarquiller les yeux d'étonnement.

LES INSTRUMENTS D'ORCHESTRE

LES INSTRUMENTS A VENT

1/ Les bois



La clarinette

Son nom vient du latin « clarus » qui signifie clair. Elle a été inventée en Allemagne à la fin du XVII^es à partir d'un instrument préexistant : le chalumeau dont-on a augmenté l'étendue. Elle est modifiée au XIX^es. pour atteindre le perfectionnement que nous lui connaissons aujourd'hui. Il en existe une multitude de types, plus ou moins graves. Il s'agit de l'instrument à vent possédant la plus grande étendue : 45 notes.



Le hautbois

Le hautbois d'orchestre actuel est d'origine française. Il tient sa facture moderne d'un perfectionnement du début du XX^es. Employé davantage dans l'orchestre à l'époque romantique, il revient actuellement comme instrument soliste. Le hautboïste donne le « LA » à l'orchestre lorsqu'il s'accorde.



Le basson

Le basson est de la famille du hautbois. La sonorité du basson est mordante dans le grave et étouffée dans l'aigu. Le dulcian est l'ancêtre du basson qui permet un jeu plus aisé. Au XIX^es. le basson allemand se différencie du basson français, si bien qu'il faut un grand travail pour passer de l'un à l'autre. Le basson allemand est le plus joué.



Le saxophone

Le saxophone est de la famille des bois mais n'a jamais été fabriqué en bois. Le saxophone a été inventé par le belge Adolphe Sax en 1846. Il souhaitait créer un nouvel instrument pour l'orchestre et en fit la publicité auprès des compositeurs de son époque comme Berlioz. Mais c'est plus la musique militaire et le jazz qui le rendirent célèbre.



La flûte traversière

Dans la première moitié du XIX^es, Théobald Boehm développe et améliore considérablement la flûte qui est un instrument très ancien. Elle n'a pas évolué depuis. Il positionna tous les trous nécessaires à leur emplacement idéal pour jouer dans toutes les tonalités. Il ne teint pas compte de la "jouabilité" : il y a bien plus de trous que le joueur ne possède de doigts. Ils sont, de plus, placés parfois hors de portée. Ensuite, il mit au point le mécanisme qui permet de boucher et déboucher les trous.

2/ Les cuivres



Le cor

Aux XVI^e et XVII^es., le cor, ou trompe de chasse, est limité comme le clairon qui peuple nos fanfares. Il a été plusieurs fois amélioré, en y ajoutant des pistons, pour pouvoir figurer dans l'orchestre. Il devient « cor d'harmonie » avant de devenir « cor chromatique » et enfin « double cor » en acquérant de nouvelles sonorités au milieu du XIX^es.



Le trombone

L'origine du trombone est très ancienne. Il descend du saqueboute utilisé au Moyen-Age. Son succès connaît des hauts et des bas. Il disparaît et revient plusieurs fois au goût du jour. C'est au XVIII^os. qu'il revient définitivement. Sa coulisse est apparue au IX^os., cette originalité donne des possibilités uniques qui attireront de nombreux compositeurs.



La trompette

La trompette est un très ancien instrument de musique. Fabriquée en os, en bois, en cornes ou utilisant des coquillages, elle servait à communiquer, donner l'alarme ou effrayer des ennemis, des animaux dangereux. Dans son évolution, elle garde un côté guerrier et militaire. Les cérémonies romaines sont ponctuées de sonneries à la trompette. Les casernes aujourd'hui sont encore rythmées par le clairon. Les chasseurs sonnent le cor lors des battues. La trompette reste longtemps un instrument limité avant l'invention du piston qui lui donne son allure actuelle.



Le Tuba

Le tuba a une histoire complexe. « Tuba » signifie « trompette » en latin et n'a pas toujours désigné l'instrument que nous connaissons aujourd'hui. C'est au XIX^os. qu'Adolphe Sax et l'invention des pistons lui donnent la forme que nous pouvons voir dans les orchestres symphoniques

LES CORDES

1/ Les cordes frottées

Le violon

Il se situe au terme de l'évolution des cordes à archet. Ses ancêtres datent du IX^os. au moins auxquels furent ajoutées petit à petit des caisses de résonance. Au XVIII^os. il remplace les violes de gambe dans la musique de chambre comme dans les orchestres symphoniques. Pour tous les luthiers, le modèle de référence est celui du célèbre Antonio Stradivari (1644-1737).



Violon et alto.
Comparaison de taille

L'alto

Il est plus grand que le violon sans que sa taille soit clairement définie : elle peut varier de 10 centimètres. En fait, la forme de l'alto n'est pas la forme idéale qu'il devrait avoir. Pour sa tonalité, il devrait être plus gros, plus grand. Mais il doit garder une taille jouable ; peu épais pour pouvoir se loger sur l'épaule de l'altiste, ne pas avoir un manche trop grand... Bref, l'alto est un compromis. Seul son timbre est clairement reconnaissable, très chaud dans les graves. Il a longtemps été le parent pauvre des orchestres. Quelques oeuvres pour alto ont été écrites par des compositeurs romantiques tel Carl Ditters von Dittersdorf.

Le violoncelle

Les premiers violoncelles apparaissent au milieu du XVI^os. Il viennent concurrencer fortement l'instrument roi de l'époque : la viole. Le rejet a été très fort en France et il devient populaire par l'Allemagne où J.S. Bach lui consacre ses très célèbres Suites pour violoncelle seul. Longtemps contenu à des rôles d'accompagnement, c'est avec les orchestres symphoniques modernes qu'il s'installe définitivement.





La contrebasse

La contrebasse est le plus grand (entre 1,60m et 2m) et le plus grave des instruments à cordes frottées. Elle est apparue plus tardivement que les violons, altos et violoncelles. Les partitions d'orchestre pour contrebasse se contentent souvent de doubler les violoncelles à l'octave inférieure. Mais la richesse de son jeu a incité les compositeurs à lui consacrer plus de place.

Les jazzmen l'affectionnent particulièrement et ont inventé de nombreux modes de jeux avec ou sans archet, voire même avec l'archet à l'envers, côté bois.

2/ Les cordes pincées



La harpe

La harpe fait partie des instruments les plus vieux qui existent : sa première forme remonte à l'époque égyptienne (vers 2000-3000 av. J.C.). Elle a été très prisée au Moyen-Âge. C'est en 1697 qu'un allemand invente un mécanisme à pédales qui lui redonne du succès.



Le clavecin

Le clavecin peut être muni de un, deux ou trois claviers. Il apparaît au début du XVI^es., dérivé du psaltérion. Tout d'abord simple remplaçant du luth comme instrument d'accompagnement du chant, il prend une importance croissante jusqu'au XVIII^es. Puis il est abandonné pour le pianoforte avant de réapparaître au XX^es. avec la grande claveciniste Wanda Landowska.



Les cordes frappées : le piano

Le piano que nous connaissons aujourd'hui est le fruit d'une très longue évolution. L'antique tympanon fût le premier des instruments à cordes frappées. Mais c'est le clavicorde qui est le précurseur de notre piano. Toutefois, entre le clavicorde et le piano, tous deux à cordes frappées, deux siècles s'écoulent où le clavecin, à cordes pincées, fait son apparition. Il faut attendre la seconde moitié du XVIII^es. pour que la technique des cordes frappées satisfasse enfin les compositeurs.

LES PERCUSSIONS



Triangle

La famille des percussions se répartie en deux catégories. Les membranophones et les idiophones.

Les membranophones sont construits autour d'une membrane ou de cordes qui vibrent au dessus d'une caisse de résonance lorsqu'on les frappe. Le son est amplifié par cette caisse. On peut citer les tambours (membrane), les cymbalums (cordes).

Les idiophones sont les instruments dont le corps est lui-même l'élément sonore. Citons les castagnettes, les carillons ou le triangle.

L'ACTION CULTURELLE

CONFÉRENCE

« *L'amour des trois oranges* : un opéra de l'absurde »

par EDMOND LEMAÎTRE (conférencier et directeur du conservatoire de Massy)

Mardi 17 novembre 2010 - 19h à l'auditorium

Renseignements et inscriptions au 01 69 53 62 26



CONTACTS :

SERVICE ACTION CULTURELLE _ OPÉRA DE MASSY
1, place de France 91300 Massy
www.opera-massy.com

MARJORIE PIQUETTE [responsable] _ 01 69 53 62 16 _ marjorie.piquette@opera-massy.com
EUGÉNIE BOIVIN [assistante] _ 01 69 53 62 26 _ eugenie.boivin@opera-massy.com

RETROUVEZ TOUTE L'ACTUALITE DE L'ACTION CULTURELLE SUR NOTRE BLOG :
education-operamassy.blogspot.com

L'Opéra de Massy est subventionné par :



Le service d'Action Culturelle de l'Opéra de Massy remercie ses mécènes pour leurs soutiens :



Le service d'Action Culturelle de l'Opéra de Massy est membre du
Réseau Européen pour la Sensibilisation à l'Opéra.



et remercie ses partenaires : Société Générale, France Télécom, CCI,
Institut Cardiovasculaire Paris-sud, SAM Renault Massy et Télésonne