



OPÉRA NATIONAL
DE LORRAINE



GÖRGE LE RÊVEUR

ZEMLINSKY

DOSSIER DE PRESSE

SOMMAIRE

GENERIQUE	3
FICHE PRATIQUE A DESTINATION DES ENSEIGNANTS	4
ARGUMENT	7
LA TRAVERSEE DU TEMPS : INTERVIEW DU METTEUR EN SCENE	8
VOUS AVEZ DIT ZEMLINSKY ?	11
LA CARRIERE D'ALEXANDER VON ZEMLINSKY (1871-1942)	11
À LA (RE) DÉCOUVERTE DE LA MUSIQUE DE ZEMLINSKY	13
PLONGEE DANS L'ŒUVRE : RECIT & MUSIQUE	18
GUIDE D'ÉCOUTE CHRONOLOGIQUE	32
BIOGRAPHIES	34
QUELQUES PISTES DE REFLEXION POUR DONNER DES REPERES AUX ELEVES	36

GÉNÉRIQUE

Görge le rêveur **Alexander von Zemlinsky**

mercredi 30 septembre 2020 à 20h

vendredi 2 octobre 2020 à 20h

dimanche 4 octobre 2020 à 15h

mardi 6 octobre 2020 à 20h

Opéra en 2 actes avec épilogue

Livret de Leo Feld

Créé le 11 octobre 1980 à l'Opéra de Nuremberg

Adaptation pour orchestre de chambre Jan-Benjamin Homolka

Première représentation en France

Nouvelle Production

Coproduction Opéra de Dijon

Direction musicale Marta Gardolińska

Mise en scène Laurent Delvert

Décors Philippine Ordinaire

Costumes Petra Reinhardt

Lumières Nathalie Perrier

Chorégraphie Sandrine Chapuis

Görge Daniel Brenna

Gertraud/Princesse Helena Juntunen

Grete Susanna Hurrell

Le Meunier Andrew Greenan

Le Pasteur / Matthes Igor Gnidii

Hans Allen Boxer

Züngl Alexander Sprague

Kaspar Wieland Satter

Marei Aurélie Jarjaye

L'Aubergiste Kaëlig Boché

La Femme de l'Aubergiste Amandine Ammirati

Orchestre de l'Opéra national de Lorraine

Chœurs de l'Opéra national de Lorraine et de l'Opéra de Dijon

Chefs de chœur Anass Ismat et Guillaume Fauchère

Ouvrage chanté en allemand

Durée de l'ouvrage 2h50 avec entracte

FICHE PRATIQUE À DESTINATION DES ENSEIGNANTS

Les parcours opéra sont conçus sur la durée pour que les élèves appréhendent le monde de l'opéra en plusieurs étapes, selon un rythme qui leur laisse le temps de murir ce qu'ils ont observé à chaque rencontre. Le parcours *Görge le Rêveur* arrive très tôt dans l'année, et les obligations du corps enseignant sont nombreuses. C'est pourquoi nous avons choisi de vous offrir un parcours à la carte, avec 4 modules à sélectionner selon les disponibilités de votre classe et vos contraintes de rentrée :

- Visite de l'Opéra
- Présence en répétition scénique
- Représentation
- Rencontre avec l'orchestre de *Görge le Rêveur* et la cheffe d'orchestre
- Restitution par les élèves (obligatoire)

Pour que les rencontres se passent dans les meilleures circonstances, nous comptons sur les enseignants pour respecter certaines contraintes d'organisation. Un cadre de rencontre clairement établi est la condition pour une rencontre sereine. Merci de prendre connaissance des règles d'accueil ci-dessous !

VISITES DE L'OPÉRA

Accueil | Vous présenter 15 minutes avant l'horaire prévu (en cas de problème ou retard merci de contacter l'accueil de l'Opéra 03 83 85 33 20 qui pourra transmettre les informations aux guides)

Entrée | L'entrée se fait par les portes vitrées de la rue Sainte-Catherine

Durée | environ 1h30 – réservez votre bus en fonction !

Consignes aux élèves | L'Opéra est un lieu de travail

Les déplacements se font groupés, un accompagnateur ferme la marche

Merci d'être attentifs aux explications des guides

Merci de demander l'autorisation de prendre des photos (elles sont souvent autorisées, sauf au plateau lorsqu'il y a des éléments de décors disposés dessus)

Assurez-vous d'avoir l'autorisation des personnes que vous photographiez

RÉPÉTITIONS SCÉNIQUES

Pour bien préparer vos élèves | Ce livret est à votre disposition

Merci de leur faire prendre connaissance de la trame de l'œuvre

Leur détailler les personnages principaux en présence

Si possible, leur permettre d'écouter quelques extraits proposés avec le livret

Accueil | Vous présenter 15 minutes avant l'horaire prévu (en cas de problème ou retard merci de contacter l'accueil de l'Opéra 03 83 85 33 20 qui pourra transmettre les informations aux médiateurs)

Entrée | L'entrée se fait par les portes vitrées de la rue Sainte-Catherine

Durée | entre 1h et 1h30 + 30 minutes de discussion avec les équipes de l'Opéra

Lieu | répétitions dans la grande salle de l'Opéra. Après 1h de répétition environ (durée en fonction des possibilités de sortie sans déranger le travail des équipes artistiques), au signe des médiateurs, les classes devront quitter dans le silence absolu la grande salle et attendre que les médiateurs de l'Opéra les guident jusqu'au Foyer public, lieu de la discussion.

Consignes aux élèves | Les répétitions scéniques représentent un moment précieux de travail

Les téléphones portables doivent tous être éteints

Merci de respecter l'emplacement qui vous est attribué dans la

Les accompagnateurs doivent être bien répartis au sein du groupe

Les équipes artistiques vous accueillent avec joie, dans la stricte mesure où vous faites preuve d'une grande attention et d'un silence absolu. Ils doivent oublier complètement notre présence.

Les photos sont strictement interdites dans la salle

Représentations publiques

Entrée | Comme le reste du public, vous êtes conviés à entrer par la grande entrée principale, place Stanislas.

Présentation devant les portes de l'Opéra | Merci de vous présenter au complet 10 minutes avant l'ouverture des portes au public (ex. représentation à 20h00, présentation du groupe à 19h20 ; représentation à 14h00, présentation du groupe à 13h20).

Accueil | Précisément 30 minutes avant la représentation un médiateur de l'Opéra fera entrer le groupe au complet dans le péristyle puis vous guidera jusqu'au contrôle des billets par la porte la plus à gauche des files d'entrées. Les élèves retardataires devront attendre à gauche

Consignes de groupe à l'entrée | Vous réunir place Stanislas en un groupe bien distinct du reste de la foule, professeurs en tête, pour que les médiateurs de l'Opéra puissent vous identifier, récupérer vos billets entiers et vous délivrer le plan de salle qui permettra aux ouvreurs de vous placer.

Les téléphones portables doivent tous être éteints une fois les portes de l'Opéra passées

Merci de respecter l'emplacement qui vous est attribué dans la salle

Les accompagnateurs doivent être bien répartis au sein du groupe

Prenez votre envol | Les médiateurs de l'Opéra vous accueillent à l'entrée du théâtre mais ne vous accompagnent pas dans la salle. C'est un ouvreur qui s'occupera de vous placer à vos sièges, parmi les autres personnes du public. Au noir salle et à la première note de musique, vous serez seuls face à l'œuvre et aux artistes ! C'est pourquoi, avant de vous asseoir à votre place, nous vous conseillons de vous rappeler brièvement ce que vous aurez appris lors des visites préalables et durant votre travail en classe : la trame de l'œuvre, les personnages et leurs liens, les thèmes abordés, les différents métiers que vous avez repérés, et tous les autres éléments qui vous permettront de vivre cette expérience au mieux.

Consignes durant le spectacle | Respect !

Respect du public qui vous entoure

Respect du travail des artistes et des techniciens

Etre attentifs et silencieux vous permettra de saisir tout ce que l'œuvre et les artistes ont à vous proposer. C'est aussi faire preuve de respect pour le travail que vous avez fourni jusqu'à cette rencontre ultime !

ARGUMENT

Acte I

Fils de pasteur et propriétaire d'un moulin reçu en héritage, Gorge est le seul homme de son village à savoir lire. Il est rejeté par ses co-villageois et vit absorbé par les livres de contes qu'il passe son temps à dévorer. Grete, la fille de l'actuel meunier, est promise à devenir sa fiancée. Mais alors que leur union doit être célébrée, la fête est perturbée par le retour de Hans, l'amour de jeunesse de Grete. Lorsqu'une princesse apparaît en rêve à Gorge et le presse de visiter le monde et de vivre ses rêves, le jeune homme quitte son village pour fuir dans la forêt.

Acte II

Trois ans plus tard, Gorge n'a pas trouvé la princesse de ses rêves. Ruiné, alcoolique, il vit avec Marei, fille d'aubergiste, dans un village où les paysans affamés projettent de se rebeller contre les seigneurs qui se font la guerre. Gorge est choisi pour guider les insurgés. Mais pour investir ce rôle, il lui est demandé d'abandonner son amie Gertraud, sorcière accusée d'avoir incendié la maison d'un fermier responsable de la mort de son père. Gorge refuse et promet à Gertraud de l'épouser. Marei, jalouse, excite la rage des villageois qui brûlent la maison de la sorcière, obligeant Gorge et Gertraud à prendre la fuite.

Epilogue

Un an plus tard, Gorge et Gertraud sont revenus au village et ont repris le moulin. Hans et Grete sont désormais mariés et les villageois voient en Gorge et Gertraud leurs bienfaiteurs. Un soir, au clair de lune, Gorge reconnaît en Gertraud la princesse de ses rêves d'antan.

Laurent Delvert

LA TRAVERSÉE DU TEMPS

ENTRETIEN AVEC LAURENT DELVERT

Görge le rêveur de Zemlinsky est une oeuvre méconnue sinon inconnue du public. Comment l'avez-vous découverte ?

Laurent Delvert : Lorsque Matthieu Dussouillez m'a dit qu'il aimerait me confier la mise en scène d'un opéra, il a évoqué quelques titres dont *Görge le rêveur*, que je ne connaissais pas. Je me suis donc plongé dans le livret. Lorsque je découvre un opéra, j'ai pour habitude de commencer par lire le livret, parce que je viens du théâtre et que c'est pour moi un matériau précieux. À sa lecture, j'ai été frappé par sa qualité littéraire, par sa richesse et par sa force : pour moi, il aurait pu être monté tel quel en pièce de théâtre. Par la suite, la découverte de la musique m'a totalement conquis.

Vous avez déjà travaillé sur plusieurs opéras - dernièrement sur *Don Giovanni* de Mozart et *El Prometeo* d'Antonio Draghi . Comment percevez-vous la musique si singulière de Zemlinsky ?

Laurent Delvert : La musique de Zemlinsky ne ressemble à aucune autre. *Pelléas et Mélisande*, pour lequel j'ai collaboré avec Eric Ruf, serait peut-être ce qui s'en rapprocherait le plus. En écoutant Zemlinsky, j'ai pensé à Mahler, que j'ai beaucoup fréquenté à une certaine époque. J'ai aussi pensé aux dessins animés de Walt Disney que je regardais quand j'étais petit, à la scène cauchemardesque de Blanche-Neige : elle fuit dans la forêt pour échapper au chasseur et se retrouve poursuivie par les arbres qui prennent vie et deviennent des créatures monstrueuses. Je pense que ces souvenirs ont été réactivés par l'idée du conte, de la fable initiatique, du *Bildungsroman* (roman d'apprentissage), qui est fortement ancré dans la musique de "Görge" : ces légendes de princes exilés qui reviennent dans leurs pays pour en devenir les rois. C'est une musique qui nous emmène loin, dans un pays merveilleux.

Quand vous parlez de dessins animés, on entend le mot "enfance". Ce "pays merveilleux" a-t-il quelque chose à voir avec celui de l'enfance ?

Laurent Delvert : Les contes ne sont pas réservés aux enfants : ils portent en eux une lecture du monde profonde. Mais j'aime l'idée que Görge soit un jeune homme qui aurait refusé de grandir. Il y a quelque chose du Peter Pan de Robin Williams (*Hook ou La Revanche du Capitaine Crochet* de Steven Spielberg), dans lequel le héros a vieilli et doit renfiler son costume pour retourner au Pays Imaginaire. C'est un opéra d'adultes que l'on peut voir avec des yeux d'enfant. Et, comme souvent dans les contes, il y a beaucoup de cruauté.

Comment cette forme du conte vous a-t-elle inspiré ?

Laurent Delvert : Dans cette fable initiatique qui rappelle *Candide* de Voltaire, il m'est apparu qu'il y avait trois états successifs : le rêve, le cauchemar et, au final, la réalité qui se pose comme la synthèse du rêve et du cauchemar. De ce point de vue, "Görge" est un enfant de la dialectique hégélienne. Pour autant, la fin, qui voit Görge revenir chez lui après avoir comme déchiré le voile qui lui obscurcissait la vue, n'a rien d'univoque : quatre années ont passé et le couple formé par Hans et Grete laisse entrevoir un bonheur fissuré, une possible usure de l'amour lorsque le quotidien succède à l'exaltation des débuts. Et la nouvelle position de pouvoir occupée par Göge dans le village n'est peut-être pas du goût de tous. La fin n'est ni naïve ni idyllique, comme si notre regard de spectateur avait évolué en même temps que celui de Görge : on quitte l'univers du conte pour entrer dans la complexité du réel, où la réussite individuelle d'un seul ne saurait éclipser les voix discordantes du chœur.

À la fin de l'opéra, Görge reconnaît en Gertraud la princesse qu'il cherchait autrefois dans ses rêves. Vous avez fait le choix de faire jouer Gertraud et la princesse par la même interprète - Helena Juntunen. Pourquoi ce choix ?

Laurent Delvert : Depuis la récente redécouverte de *Görge le rêveur*, deux écoles se sont affrontées : faire jouer ces deux figures par deux chanteuses distinctes ou par la même chanteuse - comme ce fut le cas lors de la création tardive de l'oeuvre en 1980. À la lecture du livret, il m'a paru évident que la princesse qui l'attire dans ses rêves et la sorcière-repoussoir n'étaient rien d'autre que les deux faces d'une même médaille. C'est l'une des clefs de l'alchimie de l'ouvrage : dans le frottement du rêve et du cauchemar jaillit l'étincelle qui fait naître la réalité complexe.

Lorsqu'il quitte son village à la fin de l'acte I, Görge proclame : "Il faut que les contes deviennent la vie, qu'ils soient vivants, réels, qu'ils respirent et qu'ils règnent."

Comment comprenez-vous ce cri du coeur ?

Laurent Delvert : On peut le comprendre de plusieurs façons. Ce peut être le cri désespéré de quelqu'un qui se condamne à rester prisonnier de ses illusions parce qu'il ne parvient pas à distinguer la réalité de ses fantasmes. Mais il y a une autre manière d'entendre ces mots : ils expriment le chemin que l'on doit parcourir pour passer de l'enfance à la maturité, ce trajet au cours duquel nous essayons de mettre en adéquation notre monde intérieur avec le monde extérieur. Dans mon cas, ce chemin part de ma petite ville natale de 15 000 habitants, Bar-le-Duc, où je rêvais de faire du théâtre et m'a conduit à tenter de faire de ce rêve une réalité. Le cri de Görge est plein de rage et l'on peut sentir dans cette rage les obstacles dont sont jonchées nos routes, les déterminismes qui nous emprisonnent et auxquels il faut nous arracher. Peut-être qu'à l'image de Görge, il faut oser crier ses rêves à la face du monde pour y trouver sa place.

Dans *Görge le rêveur*, cette violence du monde à laquelle nous devons nous confronter est vue comme un principe fondateur...

Laurent Delvert : Oui, l'opéra de Zemlinsky ne cesse de nous le répéter avec force : il faut chercher les princesses sous les roses et ne pas avoir peur des épines. Vous voyez ces tableaux hypnotiques que le peintre David Hockney consacre aux piscines californiennes ? On dirait qu'il faut plonger et toucher le fond pour remonter à la surface. "Görge" ne dit pas autre chose lorsqu'il déclare : "La rue est ma maison." Il faut aller plus bas que terre, au fond du réel, pour se relever et devenir soi-même.

Pour *Don Giovanni*, vous aviez fait le choix de l'actualisation en transposant l'action dans les bas-fonds d'une mégalopole anonyme. Qu'en est-il de *Görge le rêveur* ?

Laurent Delvert : Il est vrai que d'habitude, je travaille sur dans des cadres plutôt définis. Mais l'opéra de Zemlinsky résiste à une actualisation contemporaine : la fable se situe au début du 19^e siècle, elle fait référence aux guerres napoléoniennes. À l'image de Görge qui traverse le monde, je voulais que le spectacle traverse le temps. Non pas nommer une époque mais donner à voir les scories et les cicatrices du temps. Un peu à la manière d'un Claudel qui, dans *L'Annonce faite à Marie*, reconstitue un Moyen-Âge rêvé. Avec mon équipe artistique, nous avons travaillé à la frontière du rêve et du réel, à la limite du réalisme et du fantastique. Nous nous sommes employés à effacer, à épurer, à instiller le doute, à la manière de ces légendes où l'on croit apercevoir des trésors au pied des arcs-en-ciel. Du moulin cité dans le livret, nous n'avons gardé qu'un champ de blé vaste, immense, infini, intemporel, hanté par d'étranges apparitions, qui ondule au gré du vent entre fantasmes et réalité.

Que l'ouvrage soit rarement donné constitue-t-il pour vous une liberté ou une responsabilité supplémentaire ?

Laurent Delvert : Un peu des deux. C'est vrai que quand on monte *Don Giovanni*, on est hanté par l'idée que tout a déjà été dit. Dans le cas de "Görge", je me suis beaucoup demandé quelle vision j'allais donner de cet ouvrage, comment j'allais le faire découvrir à un public qui ne le connaîtrait vraisemblablement pas. Cette absence de références vaut aussi pour moi. Je n'ai trouvé que peu d'images de mises en scène et aucune qui ne me parlait. Je suis en terrain vierge et c'est un cadeau magnifique, une liberté comparable à un geste de création.

Propos recueillis par Simon Hatab

VOUS AVEZ DIT ZEMLINSKY ?

LA CARRIÈRE D'ALEXANDER VON ZEMLINSKY (1871-1942)

Zemlinsky l'oublié | Pourquoi a-t-on si longtemps effacé Alexander von Zemlinsky de nos mémoires ? L'histoire des arts est parfois cruelle et certains artistes ont été oubliés aussitôt après leur mort, alors même qu'ils étaient admirés en leur temps et le sont de nouveau des siècles plus tard quand on redécouvre leur travail. Songeons à Vivaldi dont le nom même avait disparu des références musicales ! Aujourd'hui, c'est une légende que l'on s'approprie dans bien des domaines.



Le chef d'orchestre | De son vivant tout comme son ami Gustav Mahler, Zemlinsky se fit davantage connaître en qualité de chef d'orchestre qu'en celle de compositeur. Il milita en effet avec ferveur pour faire entendre les œuvres et les artistes dont il souhaitait défendre le travail. Pour un chef d'orchestre, ce militantisme se traduit par la programmation et la direction d'œuvres audacieuses, qui n'ont pas encore connu de succès international. La notoriété de Zemlinsky était grande et lui permit de défendre ses idées musicales dans de grandes salles européennes à Vienne, Prague, Berlin¹ où il fut chef permanent, mais aussi en France, en Italie, en Russie ou en Espagne, où il fut régulièrement chef invité.

Défenseur de la nouvelle musique | Zemlinsky s'employa ainsi à défendre la « nouvelle musique allemande »², la musique tchèque³ qu'il fit largement connaître en dehors des frontières du pays, mais aussi le compositeur français Paul Dukas, ou encore le russe Igor Stravinsky. Dans une biographie de chef d'orchestre, la liste des œuvres dirigées est longue et parfois peu parlante. Mais à l'étude de la biographie de Zemlinsky, on comprend qu'il n'hésita pas à prendre des risques artistiques qui participèrent ensuite à la renommée des compositeurs choisis.

1906 première de *Salomé* 🎵 de Richard Strauss au Volksoper de Vienne

1908 première de *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas au Volksoper de Vienne

1924 première de *Erwartung* 🎵 de Arnold Schoenberg à Prague

1925 Zemlinsky dirige *Wozzeck* d'Alban Berg à Prague

1931 première de *Mahagony*⁴ de Kurt Weill au Krolloper de Berlin

¹ Notamment la Vereinigung Schaffender Tonkünstler, l'Opéra de la Cour, le Théâtre populaire à Vienne, Les Neues Deutsches Theater et Deutsches Landestheater à Prague

² Strauss, Schoenberg, Berg, Hindemith, Krenek, Schulhoff, Stravinsky and Weill.

³ Smetana, Janáček and Suk

⁴ Connaissez-vous la célèbre « Abama Song » extraite de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagony*? La version de 1930 🎵 ou celle de 1967 par The Doors 🎵 ?

Le musicien de talent | Zemlinsky ne fut pas seulement un chef d'orchestre d'envergure, il fut aussi un brillant musicien. Il le fut dès l'âge de 4 ans lorsqu'il présenta de merveilleuses dispositions pour le piano. A 13 ans on l'accueillit en école de musique comme un enfant prodige. A 16 ans en 1887 il reçut une bourse d'études d'Anton Rubinstein qui le propulsa dans la vie de soliste professionnel. A 22 ans seulement, il jouait au piano et dirigeait ses premières compositions de musique de chambre dans la grande salle du TonKünstlerverein de Vienne ! Il réussit ensuite brillamment ses études de piano, de contrepoint et de composition au Conservatoire de Vienne. Mais Zemlinsky n'aspirait pas à une carrière de soliste et n'écrivit pas de concerto pour piano. Lorsqu'il reçut à 26 ans pour sa première symphonie le prestigieux prix Beethoven que son aîné Gustav Mahler s'était vu refuser 16 ans plus tôt, sa carrière de chef d'orchestre se dessina plus nettement.

Zemlinsky le pédagogue | Zemlinsky fut aussi un pédagogue d'exception qui forma une jeunesse prometteuse à la composition. Ses talents de professeur lui firent bénéficier d'une aura qui l'installa dans la célébrité.

« Alexander von Zemlinsky est celui à qui je dois
presque toutes mes connaissances de la technique
et des problèmes compositionnels. »

Arnold Schoenberg, 1949

Dès 1897 alors que Zemlinsky était encore aux tous débuts de sa carrière musicale, il se lia d'amitié avec Arnold Schoenberg l'autodidacte, et lui enseigna tout ce qu'il savait de la composition. Leur entente musicale et leur affection grandit lorsque Schoenberg tomba fou amoureux de Mathilde Zemlinsky - la sœur du compositeur - et l'épousa en 1901. A partir de 1903 Zemlinsky enseigna à la *Schwarzwaldschule*, dirigée par Eugenie Schwarzwald, pionnière en pédagogie et fervente partisane de l'émancipation féminine. Il compta parmi ses élèves d'orchestration des noms (masculins !) qui marquèrent la révolution moderniste de la musique : Alban Berg⁵, Erwin Stein⁶, Anton Webern⁷, Erich Wolfgang Korngold⁸. Dévoué à ses élèves et nullement jaloux de son savoir, Zemlinsky se consacra très tôt aux autres. Son influence en matière de composition sur ses élèves fit d'eux les figures musicales historiques que l'on connaît. Il les encouragea et les soutint... jusqu'à la rupture du dodécaphonisme.

⁵ Alban Berg fit partie de l'élan créatif qui anima Vienne au début du XX^{ème} siècle et en fit une capitale mondiale culturelle, à la croisée de tous les arts. En 1912, il réalisa par exemple l'almanach du Cavalier bleu avec Vassily Kandinsky, Franz Marc et August Macke. Son opéra *Wozzeck* (1922) fut une nouvelle bataille dans la conquête du royaume de la nouvelle musique. On rapproche *Wozzeck* de l'expressionnisme en musique, caractérisé par une forte dimension psychologique et sociale. Berg y mêla tradition (utilisation ponctuelle de la musique tonale, influences romantiques) et modernisme (atonalité, sérialisme). A partir de 1925 il se plongea de façon définitive dans la musique dodécaphonique.

⁶ Ami et élève de Schoenberg, il fut avec lui l'initiateur de la Société d'exécutions musicales privées dont le but était de former à l'écoute et à la compréhension de la musique nouvelle. Il fut par la suite un éditeur de musique de premier plan.

⁷ Elève également de Schoenberg, il fit partie avec lui de la Seconde Ecole de Vienne, et s'adonna dès 1909 à l'écriture atonale libre dans un style expressionniste et au fil du temps de plus en plus rationalisée.

⁸ Célèbre pour son opéra *Die Tote Stadt* en 1920 et ses nombreuses musiques de films hollywoodiens. Dernier héritier du romantisme viennois, on le célébra enfant avant sa fuite du nazisme comme le nouveau petit Mozart.

———— « J’ai toujours cru fermement qu’il était un grand compositeur, et je le crois toujours aussi fermement. Son temps viendra peut-être plus tôt qu’on ne le pense. » ————

Arnold Schoenberg, 1949

Zemlinsky à la croisée de plusieurs mondes | Dès sa naissance, Zemlinsky fut présenté à un monde métissé. Il hérita d’une culture familiale qui faisait la synthèse non seulement des cultures plurielles de ses parents, mais aussi des cultures de toute la société européenne avant la montée du nazisme. Son père était né d’une famille catholique slovaque et se convertit au judaïsme en 1870 peu avant la naissance du petit Alexander Zemlinsky. Sa mère, née à Sarajevo, était la fille d’un couple mixte juif séfarade et musulman. Dans un tel contexte, on peut facilement imaginer que Zemlinsky prit tôt l’habitude de tisser des liens entre des inspirations artistiques très diverses. Cette ouverture culturelle l’a-t-elle amené par la suite lors de sa formation musicale classique à faire le lien entre une tradition musicale héritée du romantisme du XIX^{ème} siècle et le modernisme qui bouleversa le XX^{ème} siècle ? Toujours est-il que sa musique est proprement personnelle, à la croisée du romantisme⁹ et du modernisme.

Ses influences passées | Il puisa ses influences parmi les compositeurs de la Première Ecole de Vienne aussi appelée le courant du « classicisme viennois » – Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791), Beethoven (1770-1827) et Schubert (1797-1828) que l’on associe parfois à cette Ecole – mais aussi parmi les grands romantiques – Brahms (1833-1897), Mahler (1860-1911) et Wagner (1813-1883). Dès que Brahms put entendre sa musique au tournant du siècle, il fut impressionné par la puissance émotionnelle de celle-ci et résolut de soutenir le jeune Zemlinsky dans sa carrière. De même, Mahler et Zemlinsky furent très proches et ce fut Mahler qui lui offrit le poste de chef d’orchestre permanent au Théâtre populaire de Vienne. Chacun dirigea les œuvres de l’autre, avec une admiration et une bienveillance réciproques.

Ses influences présentes | Mais l’influence de ses contemporains tournés vers l’avenir fut tout aussi grande : Weill, Hindemith, Bartók, Stravinsky, Krenek, Schulhoff, sans oublier ses anciens élèves Alban Berg et Arnold Schoenberg. Le point de rupture fut cependant atteint avec Berg et Schoenberg quand ceux-ci se dédièrent au dodécaphonisme et à la musique sérielle. Si Zemlinsky s’empara des jeux de tonalités pour jouer sur l’expressivité de sa musique, il ne franchit jamais la frontière de l’atonalité et se détacha de ce qu’on appelle la Seconde Ecole de Vienne, portée par ses anciens élèves.

———— « Un grand artiste qui possède tout ce dont il a besoin pour exprimer l’essentiel, doit respecter les

⁹ Certains critiques le qualifièrent de l’infamante expression « romantique tardif » ou plus récemment de « postromantique attardé » !

frontières de la beauté, même s'il doit les repousser aussi loin que possible . »

Lettre de Zemlinsky à Schoenberg, 1902

UN POINT DE VOCABULAIRE !

Composer de la musique ? Bien que la musique soit accessible à tout le monde, la composition de la musique qui se joue à l'Opéra peut être extrêmement technique ! C'est exactement comme le vélo. On peut faire du vélo le dimanche pour se promener, mais on peut aussi être un passionné de vélo. Il faut alors savoir réparer soi-même son vélo, s'entraîner pour aller toujours plus vite ou plus haut. Les compositeurs de la musique d'Opéra doivent généralement étudier longtemps pour connaître tous les secrets du langage musical.

Prenons l'écriture d'une langue. Pour construire une phrase on associe des lettres. Cela forme des mots. Et ces mots veulent dire quelque chose, ils ont du sens. Puis, selon ce qu'on veut dire, on choisit la bonne ponctuation. En colère ? Un point d'exclamation ! Triste ? Trois points de suspension... Une question ? Un point d'interrogation évidemment ? !!!

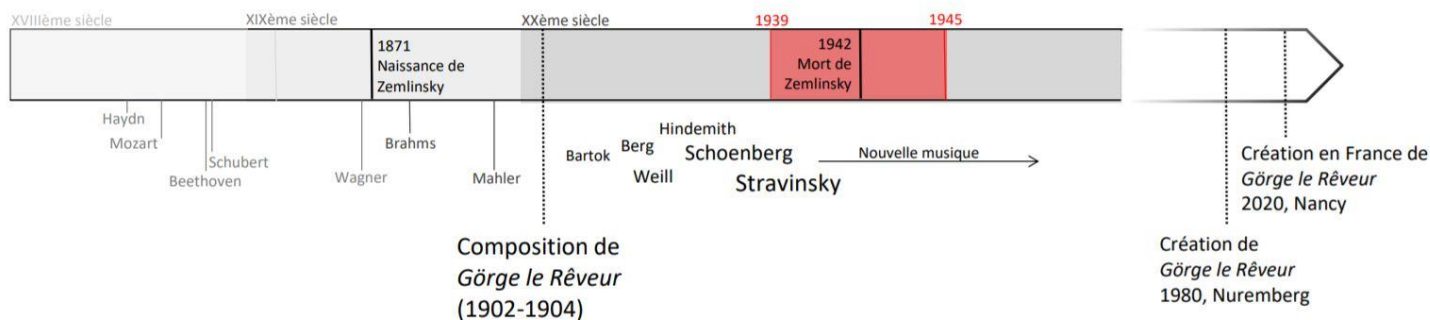
En musique comme dans les langues, il existe de nombreuses règles, techniques, outils qui permettent d'exprimer ce que l'on a à dire. Les notes de musique sont les lettres de la musique, et les compositeurs créent aussi des phrases (musicales). Les tonalités font partie de ces outils.

Jouer sur les tonalités ? Traditionnellement, l'oreille habituée à la musique occidentale aime entendre des sons qui vont bien ensemble, des sons harmonieux. Les compositeurs savent que pour que les sons ne soient pas dissonants ♪ et ne fassent pas grincer des dents, il faut qu'ils respectent certaines règles. On peut comparer une tonalité à une langue parlée. Pour ne pas se mélanger les pinceaux, on parle les langues les unes après les autres : arabe, arménien puis italien. On évite d'inventer des mots bizarres, de changer de langue tous les trois mots, pour que le cerveau de celui qui nous écoute suive et comprenne ce qui se dit. En musique, les tonalités ont chacune une atmosphère particulière. Pour les plus connaisseurs, peut-être avez-vous entendu parler des modes mineur et majeur ? Les tonalités mineures sonnent souvent plus sombre, plus triste, plus mélancolique. Tandis que les tonalités majeures sont fréquemment brillantes, conquérantes, joyeuses !

En musique comme dans les langues, certaines combinaisons de tonalités (langues) fonctionnent. Elles sont compréhensibles et douces à écouter. On peut par exemple introduire des mots d'argot dans la langue française littéraire sans que ça ne pose trop de problèmes de compréhension à celui qui parle français. En musique il y a des règles pour que le changement de tonalité soit harmonieux. Mais certains compositeurs comme Zemlinsky s'amuse à jouer avec ces règles. Ils introduisent parfois des accords (qui font entendre plusieurs notes en même temps, un peu comme un mot est l'assemblage de lettres et de sons) qui nous perturbent, tout comme dans les langues vivantes nous pouvons choisir d'inventer un mot ou d'introduire un mot de français dans une phrase arabe. Cela sonne différemment, ça surprend, ça émeut, ça fait plaisir, mais dans tous les cas, ça a du sens ! Les compositeurs veulent nous dire quelque chose et ils nous le font entendre.

Et l'expressivité de la musique alors ? On dit que Zemlinsky joue sur les tonalités et s'amuse avec les règles pour rendre sa musique plus expressive. Cela signifie simplement que grâce à cette langue qu'il réinvente, il réussit à faire comprendre plus de choses aux spectateurs. Il leur parle dans une langue nouvelle mais comme il s'agit de musique, en tendant l'oreille on peut deviner ce qu'il essaie de dire. Sa musique « parle » de sentiments, de sensations, d'atmosphères. Elle décrit aussi ce qui se passe sur scène. Elle est...expressive !

Les influences de la musique d'Alexander von Zemlinsky



Alors, s'il fut si grand, si expressément admiré de ses contemporains et des générations qui suivirent, pourquoi mourut-il dans l'indifférence générale, dans les environs de New York en 1942 ?

Mauvais stratège ? Certains évoquent de mauvais choix de carrière. En 1900 lorsque son père mourut, Zemlinsky éprouva la nécessité de travailler pour assurer ses revenus. Il accepta en conséquence le poste de chef d'orchestre au théâtre d'opérettes Carl-Theater de Vienne, bien loin de son univers musical. Peut-être ce choix fut-il un frein à la fulgurante ascension musicale qui lui était promise ? Plus tard en 1923, il refusa le poste de Directeur général de la musique au Staatsoper de Berlin, une salle en pleine effervescence créatrice. Il motiva ce refus par la crainte de l'inflation galopante qui minait l'économie allemande à cette époque. Ce choix raisonnable l'écarta d'un milieu artistique qui certes connut l'éparpillement à l'arrivée du nazisme, mais bénéficia aussi d'une gloire réelle dans l'après-guerre. Les œuvres de certains artistes berlinois et plus généralement des juifs d'Europe, furent qualifiées comme la musique de Zemlinsky « d'art dégénéré » par le III^{ème} Reich et interdites. Mais alors que nombreux de ses collègues furent célébrés dès 1945 pour avoir résisté ou fui l'oppression nazie, Zemlinsky ne fut quant à lui pas rejoué.

Un cœur brisé ? D'autres pensent que Zemlinsky portait en lui des blessures dont il ne se releva jamais. Ses faiblesses psychologiques l'auraient empêché de se battre pour assurer sa postérité. L'une de ces plaies lui fut provoquée par l'amour transi qu'il conçut pour la belle, l'intelligente et la talentueuse Alma Schindler. Elle fut son élève et son amie¹⁰ et ils se fréquentèrent assidument avant qu'elle ne lui préfère son rival et néanmoins ami, Gustav Mahler qu'elle épouse en 1902.

¹⁰ Voire sa bonne amie, selon toute vraisemblance !

Zemlinsky s'en trouva brisé, considérant qu'elle l'avait refusé par dégoût de son physique disgracieux. Il était, a-t-elle écrit, « comique, petit, sans menton, les yeux protubérants ». Cette détestation profonde de l'image qu'il renvoyait, certains critiques la perçoivent encore dans son opéra *Der Zwerg*. Faut-il voir dans cette tragédie de l'homme laid, *Le nain* (1919 – 1920, d'après une nouvelle d'Oscar Wilde) le miroir de ce que ressentit Zemlinsky toute sa vie ?



Portraits photo et caricatures de Zemlinsky à différents âges (entre autres © Benedikt Doblin, Alamy)

Mais encore ? De façon générale, on dit de Zemlinsky qu'il ne fut pas un carriériste mais plus encore, qu'il ne trouva pas sa place dans les affrontements violents qui opposèrent les conservateurs et les innovateurs. Partisan de la beauté et de l'expressivité musicales, il privilégia la finesse et la richesse de ses compositions, sans se préoccuper d'appartenir à l'un ou l'autre des camps. Sa posture à part fut certainement la cause du silence qui régna sur ses compositions

après sa mort. Ses partitions mêmes furent oubliées dans les réserves. Son opéra *Sarema*¹¹ composé alors qu'il n'avait que 22 ans entre 1893 et 1895¹², lui valut un prix et un grand succès à l'opéra de Munich. Pourtant, après sa création au tournant du siècle, il fallut attendre le siècle suivant pour l'entendre de nouveau !

Et Göрге le Rêveur ? | Plus encore que d'autres de ses œuvres, l'opéra *Göрге le Rêveur* connut un destin injuste. En effet, Gustav Mahler passa commande à Zemlinsky au début du siècle en vue de le créer à l'Opéra de Vienne. Après deux années et quelques mois de travail, Zemlinsky et son librettiste Leo Feld mirent un ré final à l'opéra en 1904. En 1907, Zemlinsky prit le poste de chef d'orchestre de l'Opéra de Vienne sur invitation de son directeur Mahler. La Première de *Göрге le Rêveur* fut tout naturellement programmée pour le lancement de la saison avec Zemlinsky à la baguette. Mais très vite, Mahler tomba malade. Il fut remplacé par Felix Weingartner qui s'empressa d'annuler la production de *Göрге*... Oubliée dans les cartons de l'Opéra de Vienne, ce ne fut qu'en 1980 que l'Opéra de Nuremberg en Allemagne exhuma la partition et créa cet opéra pour la première fois. Le personnage de Göрге dut attendre un siècle pour voir le jour !

UN POINT DE VOCABULAIRE !

Créer un opéra : en langage courant, un compositeur peut créer un opéra. Mais on dira plus volontiers qu'il le compose, car dans le monde lyrique *créer un opéra* est une expression qui signifie aussi qu'on le monte sur scène : le directeur de l'Opéra appelle un metteur en scène et un chef d'orchestre. Ils conviennent des chanteurs solistes qui tiendront les rôles distribués par l'œuvre. Après un long temps de travail (d'un an et demi à quelques semaines selon le métier de chacun), tous les artistes et les techniciens produisent (jouent) pour la première fois le spectacle au public sur le plateau de l'Opéra. Cette première représentation est communément appelée la *Première* d'un opéra. Lorsque c'est la première fois depuis la composition de l'œuvre que cette *Première* est jouée, on dit que l'opéra est (enfin !) créé.

Le compositeur, le librettiste : l'un compose, l'autre écrit une œuvre

La maison d'Opéra, le metteur en scène et le chef d'orchestre : ils s'associent ensuite pour créer l'œuvre sur scène à l'aide des artistes et des techniciens.

Bien évidemment, tous ces métiers peuvent être déclinés au féminin !

🔊 A vous de jouer : à quelles dates Zemlinsky et son librettiste ont-ils écrit *Göрге le Rêveur* ? Et à quelle date cet opéra a-t-il finalement été créé ?

¹¹ L'une de ses œuvres les plus wagnériennes

¹² Dont Schoenberg avait composé les parties vocales !

PLONGÉE DANS L'ŒUVRE : RECIT & MUSIQUE



chaque note propose un lien fiable vers un dossier audio

L'opéra, un genre poétique | Avant d'entrer dans l'œuvre de Zemlinsky, intéressons-nous très brièvement aux origines de l'opéra. Le 24 février 1607, Claudio Monteverdi donne la première de son opéra *L'Orfeo* à la cour de Mantoue en Italie. Dans l'histoire de la musique, on parle d'une véritable révolution et cette date est retenue pour marquer la naissance du genre lyrique¹³, l'*opera* en italien. Zemlinsky, comme tous les compositeurs de l'histoire occidentale de la musique fut l'héritier de cette toute nouvelle conception du théâtre musical théorisée à l'ère baroque. Monteverdi et ses contemporains se fondèrent sur les canons esthétiques de la Grèce Antique pour justifier l'importance de la musique par rapport au texte. La musique n'est plus seulement un accompagnement accessoire d'un texte poétique, elle est désormais l'égal de celui-ci. On ne s'accompagne plus d'un instrument pour embellir un discours, la musique est dorénavant éloquente. Elle est un moyen d'expression et sert à émouvoir et persuader les auditeurs. Elle a un sens poétique. L'art lyrique est donc un genre poétique et comme en poésie, on y trouve des correspondances entre les sonorités des mots, leur sens, et la musique qui les porte. Dans *Görge le rêveur*, Zemlinsky fit un gros travail poétique de mise en musique du livret.

UN POINT DE VOCABULAIRE !

Livret : par livret, nous parlons bien du texte sur lequel est écrit la musique dans un opéra, ou tout autre œuvre vocale. Ce mot vient de l'italien *libretto*, c'est pourquoi son auteur est appelé un librettiste. Mais il peut aussi être appelé dramaturge, c'est-à-dire celui qui au théâtre écrit une pièce.

Poésie : Le poète est un artisan de la langue. Il s'amuse avec les sons, le rythme et la mélodie d'une langue. Le français par exemple est réputé pour être monotone au contraire de l'italien : quand on le parle, la voix part rarement dans les aigus et les sons très graves, tandis que l'italien est très chantant. Pour autant, on accentue certains mots, on élève la voix quand on pose une question, et la voix retombe en fin de phrase quand elle finit par un point. Le français a aussi sa propre mélodie ! Le poète ne s'arrête pas à ce qu'il entend, mais à ce qu'il comprend des mots. Il fait le lien entre la mélodie entendue et ce que le mot signifie. Ce travail donne un texte très expressif, qui émeut le lecteur et lui fait comprendre des

¹³ Pour en savoir plus, téléchargez le livret d'accueil [ici](#)

choses qu'un texte sans poésie ne suggère pas. Un poème nous suggère un monde imaginaire bien plus grand qu'une simple recette de cuisine ou une définition dans le dictionnaire.

Et pour les plus grands, définition *cnrtl* : Genre littéraire associé à la versification et soumis à des règles prosodiques particulières, variables selon les cultures et les époques, mais tendant toujours à mettre en valeur le rythme, l'harmonie et les images.

Le critique Alfred Clayton considère par exemple en 1992 que *Görge le rêveur* est une sorte d'épithalame, c'est-à-dire un poème composé pour honorer de nouveaux mariés. Dans son idée, Zemlinsky a composé cet opéra pour sa première femme Ida, avec laquelle il se maria en 1907, l'année où *Görge* devait être présenté à l'opéra. Cette lecture a le mérite de mettre en avant le caractère résolument poétique de l'opéra.

Un opéra en allemand | La poésie est intrinsèquement liée à la langue utilisée. *Görge* est une œuvre en allemand, langue qui a sa propre mélodie et rythmique – sa poésie propre. Marta Gardolińska nous donne quelques exemples du travail de composition de Zemlinsky à partir de la musicalité de l'allemand.

Exemple 1 : musique et prosodie allemande | Na ja! Da steht und schwatzt ihr nun (ACTE I sc2)
Ecoutez ici Marta Gardolińska lire la phrase en allemand puis la chanter. On observe que la mélodie choisie par Zemlinsky mime celle inhérente à la phrase parlée. C'est évidemment encore plus frappant dans la version enregistrée de l'orchestre de la Radio Sinfonie Frankfurt, sous la direction de Gerd Albrecht. La musique sautille et suit les mouvements ascendants et descendants de cette phrase allemande.


Müller
Na-ja! Da steht und schwatzt ihr nun, und drin-nen gib'ts noch

En allemand : Na ja! Da steht und schwatzt ihr nun...

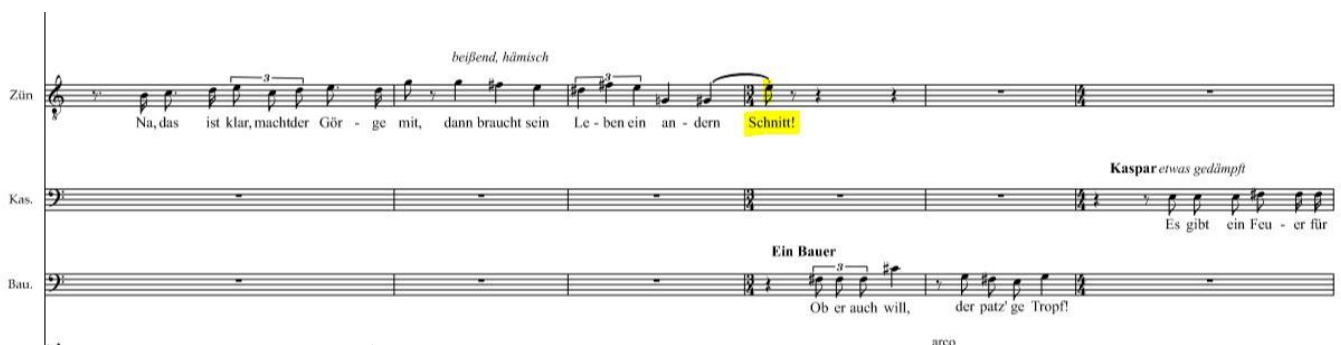
En français : Bien ! Alors que vous vous tenez là à bavarder...

A la simple prononciation de cette traduction française on comprend qu'un compositeur français n'aurait pas traduit de la même façon la prosodie allemande en musique. Les notes suivent l'intonation allemande !

Exemple 2 : Schnitt ! (ACTE II sc 1)

Tandis que les villageois parlementent pour nommer celui qui les représentera au-devant des seigneurs qu'ils veulent renverser, le personnage de Züngl (Alexander Sprague à Nancy) coupe ironiquement le débat par une petite phrase ironique. Tous s'entendent pour dire que Görge est la seule personne au village suffisamment érudite pour prendre la parole devant les hommes de pouvoir. Le problème est toutefois qu'il est plus attiré par la « sorcière » Gertraud » que par la cause défendue par les villageois ! Züngl conclut donc « Puisqu'il est clair que Görge est avec nous, sa vie va prendre un autre tour ! ». La traduction française proposée est certes écrite dans un bon français mais elle ne rend pas compte des sous-entendus de l'allemand. Züngl est ici ironique, voire menaçant. Görge n'est en effet pas fondamentalement *avec eux* puisqu'il est marginal, libre penseur et surtout très préoccupé par Gertraud. Mais on comprend que pour Züngl, Görge deviendra leur représentant qu'il le veuille ou non. Par la force ? La musique, faussement sautillante, laisse entendre cette ironie par le décalage créé avec le sens caché et violent du texte. Züngl annonce que Görge devra changer de vie pour honorer cette nouvelle dignité : « Leben ein an dem Schnitt ! ». Le terme *Schnitt* employé signifie en allemand « couper ». Züngl ne se contente pas de prévoir un changement dans la vie de Görge. Les villageois vont eux-mêmes s'assurer que Görge coupe court à sa vie de débauche ! Marta Gardolińska fait un parallèle entre le mot *Schnitt*, son sens (couper), et la sonorité du mot, très brève, coupante, voire tranchante. Cette correspondance entre le sens et la musicalité du mot en allemand est accentuée par la musique puisque Zemlinsky a choisi une croche aiguë très cisailée. 

20



Züngl. *beißend, hämisch*
Na, das ist klar, macht der Görge mit, dann braucht sein Leben ein an dem Schnitt!

Kaspar. *Kaspar etwas gedämpft*
Es gibt ein Feuer für

Bauer. *Ein Bauer*
Ob er auch will, der patz'ge Tropf!
arco

En allemand :

Na, das ist klar, macht der Görge mit (*beißend, hämisch*)

Leben ein an dem Schnitt !

Traduction française proposée :

Eh bien, il n'y a pas de doute, le Görge est avec nous (*mordant, sarcastique*)

Alors il faut que sa vie prenne un autre tour !

L'Opéra, du théâtre en musique | On reproche souvent à l'art lyrique ses livrets invraisemblables, son déséquilibre entre la musique et l'action théâtrale, ses décors *Deus ex machina* trop grossiers pour être crédibles. Une critique très répandue est celle aussi de la difficulté que le public éprouve à comprendre le texte, car l'art vocal des chanteurs solistes est d'une telle exigence et la musique si importante¹⁴, que le texte passerait en second. Or, pour la majorité des compositeurs, le texte mais aussi l'action théâtrale ont une importance capitale dans la mise en musique. La musique est aussi au service des actions menées par les personnages. Elle souligne l'atmosphère en insistant sur le caractère dramatique ou la légèreté de la scène, et elle donne à entendre l'état intérieur des personnages. Elle prépare aussi à la suite de l'action en laissant entendre par le ton qui est employé ce qu'il va se passer – pensez aux roulements de tambour qui annoncent un grand événement ! – mais elle rappelle aussi des scènes du récit qui se sont déjà déroulées – c'est souvent le rôle de ce qu'on appelle en musique le *motif*, sorte de rengaine mélodique qui se répète avec des variations tout au long d'une œuvre. La musique est donc un véritable outil dramatique ! Elle déroule le récit au même titre que le texte.



Zemlinsky et l'acteur Harald Paulsen, pendant les répétitions de *L'Opéra de quat'sous*, à Berlin 1931 (K. Weill, B. Brecht)

« Pour moi, une chose cependant, ne fait pas de doute : je ne connais aucun compositeur postwagnérien qui a pu satisfaire avec autant de noblesse aux exigences du théâtre. Ses idées, sa forme, sa sonorité ainsi que chaque tournure viennent directement de l'action, de la scène et de la voix du chanteur, avec une netteté et une précision de la plus haute qualité. »

Arnold Schoenberg, 1949

Görge le Rêveur, un conte théâtral mis en musique | Marta Gardolińska, la cheffe d'orchestre invitée par l'Opéra national de Lorraine nous confirme le rapport indissociable entre le livret de l'opéra et sa musique. Tout d'abord, le livret et la musique ont été écrits en même temps et en étroite collaboration par Zemlinsky et son librettiste Leo Feld – librettiste qu'il a lui-même choisi. Les deux artistes décidèrent ensemble du sujet de l'opéra et commencèrent l'écriture en 1904. Ils furent toutefois contraints de faire une pause d'un an après la composition de l'ACTE I. Zemlinsky était particulièrement occupé par ses activités de chef à cette période, et ils s'attendaient l'un

¹⁴ On attend souvent des chanteurs qu'ils chantent *joli* mais ils ont aussi un rôle de comédien. De plus en plus, les chefs d'orchestre et les metteurs en scène souhaitent que le sens dramatique prenne le dessus sur la joliesse de la musique : la voix des chanteurs peut alors craquer pour exprimer la colère, se pincer pour illustrer la cruauté d'une sorcière, ou se perdre en sanglots, selon le moment du récit qu'ils chantent.

l'autre avant de s'atteler à la suite de l'œuvre. Tout se passa comme si les étapes *d'écriture* de l'opéra avaient renforcé la *structure dramatique* de celui-ci : l'ACTE II et l'Épilogue¹⁵ que les artistes rédigeèrent un an après l'ACTE I tranchent sévèrement avec le début de l'ouvrage.

Bien que la structure de *Görge le Rêveur* soit classique¹⁶, sa particularité réside dans l'opposition entre la première partie (ouverture & ACTE I) et la deuxième (ACTE II & épilogue). La rupture de style entre les deux parties tient bien sûr au récit. Görge passe de l'âge quasi enfantin à celui d'homme, confronté à une réalité crue(lle). Il passe du monde des rêves à celui d'expériences cauchemardesques, avant une résolution du conflit intérieur et un apaisement de son rapport au monde. C'est ce qu'on appelle un conte¹⁷ ou roman d'apprentissage (*Bildungsroman*¹⁸) qui relate les épreuves et joies qui permettent au héros de se construire et de devenir adulte. Mais l'opposition tient aussi à l'évolution propre au langage musical de Zemlinsky. Lors de l'année qui sépare l'ACTE I et l'ACTE II, le langage musical de Zemlinsky a grandement évolué. Selon Marta Gardolińska, Zemlinsky ne pouvait certainement plus écrire comme avant¹⁹.

Ouverture & ACTE I	ACTE II & épilogue
Görge est présenté comme un idéaliste. Il n'est pas toujours très heureux car il est isolé dans sa communauté, mais ses rêves le transportent dans le monde des contes. Les histoires qu'il se raconte l'obsèdent, notamment parce qu'elles lui rappellent sa défunte mère. Ses rêveries mais aussi ses songes lui procurent parfois une joie débordante.	Dès la première scène, l'histoire se situe déjà 3 ans plus tard. Görge est un homme différent. Il semble brisé (désargenté, alcoolique, pris dans une amourette pour <i>passer le temps</i> . Il est loin de son village d'enfance, et fait face à une société cruelle, malhonnête et brutale.
Musique lumineuse, très lyrique, parfois d'inspiration enfantine. Certains airs de Görge pourraient être des comptines. Instrumentation légère, simple et propice à l'atmosphère du conte : harpes, célesta, flûtes et piccolos. Les motifs propres aux rêves de Görge se répètent et le décrivent songeur pendant de longs moments.	Musique complexe et violente. Parfois des accents dissonants expriment les frictions qui existent entre Görge l'humaniste et sa stupeur face à un monde résolument méchant. L'instrumentation est rugueuse et brutale : cuivres, dissonances, présence de silences dans lesquels résonnent les accords violents qui précèdent. Les motifs évoqués dans la première partie sont entendus complètement distordus.

¹⁵ Laurent Delvert propose aussi le terme de postlude en guise de traduction de *Nachspiel*

¹⁶

Courte ouverture

ACTE I

ACTE II

Épilogue

¹⁷ Beaucoup de contes suivent sur ce modèle :

ACTE I - situation initiale et amorce de la quête (Görge rêve, et une Princesse lui apparaît en songes)

ACTE II - processus narratif, déroulement de la quête (Görge part loin de chez lui et vit des épreuves)

ACTE II dernière scène - un événement imprévu survient (Görge sauve Gertraud)

Épilogue - situation finale et résultat de la quête (Görge et Gertraud retournent en vainqueurs au village)

¹⁸ Parmi les romans d'apprentissages célèbres : *Pauvre Pierre* de Heinrich Heine (1821) dont se sont inspirés Zemlinsky et Leo Feld, *Knulp* et *Narcisse et Goldmunt* de Hermann Hesse, mais on en trouve aussi beaucoup dans la littérature française, que l'on songe à *Candide* de Voltaire (1759), *Jean-Christophe* de Romain Rolland (1904-1912)...

¹⁹ Rappelons-nous les apports de la nouvelle musique aux traditions dans ce début de siècle !

UN POINT DE VOCABULAIRE !

Instrumentation : un compositeur choisit soigneusement les instruments qu'il souhaite convoquer lorsqu'il écrit une partition d'orchestre. Les instruments sonnent tous différemment. Ils ont leur personnalité propre, comme chacun d'entre nous ! Le compositeur invite certains instruments à jouer à certains moments pour donner une couleur particulière et il en invite d'autres plus tard dans la partition pour changer d'atmosphère. Parfois, il s'autorise le plaisir de tous les convoquer en même temps ! L'orchestre est alors détonnant !

Parmi les références littéraires qui ont inspiré Zemlinsky et Leo Feld, le roman de Hermann Sudermann *Der Katzensteg*²⁰ (1889) est primordial. Il s'agit d'un livre qui émut beaucoup les lecteurs de la fin du XIX^{ème} siècle notamment pour le caractère osé de l'histoire d'amour qu'il décrivait. Parmi les lecteurs émoustillés, Alma Schindler le comptait parmi ses livres préférés. Deux ans après le mariage d'Alma et Gustav Mahler, Zemlinsky composait donc un opéra qui semble faire écho à son histoire d'amour partiellement fantasmée avec Alma. Zemlinsky s'identifia à Gorge et identifia la princesse et Gertraud à Alma. Cette idée²¹ contredit peut-être la lecture que le critique Alfred Clayton en fit²², mais Zemlinsky n'était pas exempt de complexité et d'ambivalence !

Si Zemlinsky ne rompt pas avec la tradition des *motifs*, tant prisés par la Première Ecole de Vienne (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert,...), il les exploite de façon toute nouvelle. Il les utilise en effet pour illustrer l'évolution psychologique des personnages. La princesse rêvée dans l'ACTE I hérite par exemple de 2 motifs qui la suivent tout au long de l'œuvre. Cependant, les variations imputées aux motifs nous donnent à voir le cheminement psychologique de ce personnage. Le motif initial, heureux et brillant est tordu par des ajouts instrumentaux et des accords qui font apparaître une Gertraud en deuxième partie totalement différente de la figure fantasmée de la princesse de l'ACTE I. En effet, Gorge comprend au moment de l'épilogue que Gertraud, la sorcière malaimée et martyrisée par les villageois à l'ACTE II est en réalité la princesse dont il avait rêvé à la fin de l'ACTE I. Le motif mélodique qui apparaît avec la princesse à la fin de l'ACTE I réapparaît avec Gertraud à l'ACTE II. Ce procédé musical et dramatique a notamment ouvert la voie à quelques discussions chez les metteurs en scène qui montèrent l'œuvre : la chanteuse qui joue la princesse doit-elle être la même que celle qui joue



Costume de la princesse avant qu'elle ne devienne Gertraud © Opéra national de Lorraine, costume à l'étude de Petra Reinhardt

²⁰ *Le Chemin-des chats* en français

²¹ Anthony Beaumont, sic Marta Gardolińska

²² Pour rappel, il a vu dans *Görge le rêveur* un épithalame à sa première femme Ida...

Gertraud ? Laurent Delvert, le metteur en scène invité à l'Opéra national de Lorraine et Marta Gardolińska ont choisi de faire jouer les deux parties par la même chanteuse, la splendide Helena Juntunen. Ils affermissent ainsi le lien théâtral (et psychologique) qui existe entre les deux facettes de cette même femme. Ce choix peut aussi laisser penser à une affirmation politique : en fonction des circonstances, une personne peut-être une princesse aimée ou une sorcière marginalisée par la société. Cette utilisation du *Leitmotiv* par Zemlinsky rappelle sans aucun doute celle qu'en a faite Wagner avant lui.

Le cheminement psychologique des personnages est aussi observable dans les costumes choisis par Petra Reinhardt, costumière sur le projet. Ainsi, la princesse n'est-elle qu'un songe voilé en ACTE I, tandis que Gertraud mariée à Gorge dans l'épilogue est dévoilée. Elle est blanche de sérénité, dans un costume d'une sobriété toute lumineuse. Gorge lui aussi passe d'un habit traditionnel en laine épaisse à un costume plus léger à l'épilogue, débarrassé de sa veste. Le blanc lumineux de sa chemise reste d'une extrême simplicité.



Costume à l'étude, Gorge © Opéra national de Lorraine, Petra Reinhardt



Costume à l'étude, Gorge à l'épilogue



Costume à l'étude de Gertraud à l'épilogue © Opéra national de Lorraine, Petra Reinhardt

Exemple 3 : L'apparition en rêve de la princesse (ACTE I sc 7) VS Gertraud (ACTE II sc 5)

L'apparition de la princesse lorsque Gorge rêve est une page de musique sublime, selon Marta Gardolińska. ♪ L'instrumentation est riche, délicate, merveilleuse, pour évoquer l'apparition et le bonheur infini qu'elle suscite en Gorge. Zemlinsky convoque le célesta²³, la harpe, des cordes dans un aigu très souple et transparent. L'orchestre est brillant, comme le songe de Gorge (voir page 26). En comparaison, l'air de Gertraud de l'ACTE II scène 5 est ambivalent : d'une part brutal, assombri par les bassons, les tremblements des violons, les intervalles larges, les coups de poings des cuivres, les notes aiguës au caractère transperçant ; d'autre part adouci par moments par un lyrisme flamboyant, soutenu par des violons romantiques, des flûtes plus tendres, qui rappellent l'apparition de l'ACTE I. Son air solo se résout par



Célesta, un son cristallin

²³ Souvent utilisé pour évoquer le merveilleux... songeons à la *Flûte enchantée* de Mozart !

vagues avant de laisser place au hautbois et aux violons extatiques. Elle reprend la parole soudainement adoucie, dans une plainte qui provoque l'empathie. Dans cet air Gertraud est à nu et complexe. Elle entame d'ailleurs l'air *a capella*, c'est-à-dire sans accompagnement de l'orchestre. Sa voix résonne dans le silence... Le motif choisi pour la princesse et qu'on devrait reconnaître chez Gertraud est distordu à sa reprise : les violoncelles de l'ACTE I qui accompagnent avec une grande douceur le chant d'amour de la princesse sont remplacés à l'ACTE II par des bassons qui, malgré les accidents (nouvelle tonalité), peuvent rappeler le tapis sonore des violoncelles. Mais ces quatre notes servent en réalité d'ouverture à un nouveau motif musical, très mouvementé. Marta Gardolińska nous prévient : Zemlinsky, sans jamais nous choquer, ne cesse de nous surprendre. Lorsque nous le croyons prévisible, il est déjà ailleurs !

Instrumentation / Princesse, ACTE I sc 7

Do, mi, sol, do : un tapis sonore d'une grande douceur

Instrumentation / Gertraud, ACTE II sc 5

Do#, mi, sol#, do# : une ouverture accidentée

Un autre conte de fée inspira plus nettement encore Zemlinsky et Leo Feld. *Le Royaume invisible* paru en 1897 sous la plume de Richard Volkmann-Leander narre l'histoire miraculeuse d'un jeune paysan parti en quête d'une fabuleuse princesse qui lui est apparue en rêve. Comme Gorge, le jeune homme est confronté à la brutalité gratuite de ses pairs. Il sauve le vieux Roi des rêves des coups de deux serviteurs du Roi de la réalité. Lui aussi, aidé par un idéalisme constant, fait preuve d'humanisme et réussit à trouver sa princesse. Ce procédé littéraire qui oppose les rêves à la réalité et s'intéresse au miraculeux est donc commun. Mais le développement psychologique par la musique qu'en propose Zemlinsky est digne des plus grandes innovations artistiques de ce tournant de siècle.

Gorge nous fait aussi penser à Parsifal, héros de l'opéra de Richard Wagner qui fit scandale en 1882. Comme Parsifal, Gorge est bercé par une franche innocence jusqu'à l'ACTE II. C'est en étant confronté à des épreuves qu'il mûrit jusqu'à abandonner l'idée de rendre le monde conforme à ses rêves : il choisit de retourner dans son village avec Gertraud devenue sa femme. Il fait ainsi le choix de l'apaisement dans son rapport au monde plutôt que de se sacrifier pour faire de ses rêves un empire. Cette conclusion est ambivalente – voir l'exemple 8 page 31. Malgré la sérénité finalement acquise, la révolution n'ayant pas lieu, elle laisse place à des regrets. Cette conclusion, à peine perceptible dans le livret est suggérée par la musique. C'est un argument supplémentaire en faveur de l'indissociabilité du texte et de la musique : Zemlinsky fit ici preuve d'une grande innovation, par touches, en proposant une musique qui contredit tout en subtilité le livret d'inspiration classique. « Et ils furent heureux jusqu'à la fin de leur vie » ne s'applique pas à notre opéra, et c'est un trait résolument moderne.

(Exemple 3) L'apparition de la princesse. Ici réduction d'orchestre commandée à Jan-Benjamin Homolka dans le contexte de crise sanitaire, mais l'essentiel est dit :

138

104

1024

Fl.

Ob.

Kl. (B)

Fg.

1.
Hr. (F)

2.

Xylophone (Xyl.)

Harpe (Hrf.)

Célesta (Cel.)

Pri.

Violons 1 (Vn. I)

Vn. II

Va.

Vc.

p *sehr zart*

p *sehr zart*

p *sehr zart*

p *sehr zart*

pp

pp *gliss.*

pp

Prinzessin sehr zart
Gör - ge, mein ar - mer Gör - - ge du!

ohne espr.

pizz.
zart, espr.

zart, espr.

ohne espr.

pp

arco

pizz.

ppp

espr.

arco

pizz.

p

26

« Il faut que les contes deviennent la vie,
qu'ils soient vivants, réels,
qu'ils respirent et qu'ils règnent. »

Görge, Görge le Rêveur

Exemple 4 : Il était une jeune fille... Le conte dans le conte (ACTE II, sc2)

Zemlinsky est joueur... Les personnages secondaires aussi racontent des histoires ! Ici, Züngl nous raconte l'histoire d'une jeune fille d'un air sautillant.

« Er war ein Mädchen... » commence-t-il, c'est-à-dire « Il était une jeune fille » en français.

L'importance de la structure littéraire du conte est récurrente dans *Görge le rêveur*. Sincère, quand elle est chantée par Görge, moqueuse quand elle est chantée par Züngl. 🎵

1.
Hr. (F)

2.

Zün
Die Burschen ab. *Züngl will sich wieder für sein Lied Gehör schaffen.* **Züngl**
sehr gefühlvoll
Als die Fran -
Er war ein

Kas.
rein- ich wart' auf den Gör - ge hier.

Guit.
f *p*

13

135

Zün
zo - - - sen einst ge - kom - men, da war's mit sei - nem Glück - ke aus. Man hat ihm
Mäd - - - chen na - mens Han - ne, die war sehr tu - gend - sam und brav, und war ver -

Guit.

Solo-Va.

Va.
7 7

Vc.
zus.
immer pizz.
mf

Du symbolisme du livret à une musique descriptive | À la fin du XIXe siècle l'industrialisation, les nouveaux moyens de communication et l'avènement d'un capitalisme en passe de devenir mondial provoquent un bouleversement social et moral. Les luttes sociales se formalisent, les modes de vie des pays industrialisés changent, et les artistes s'intéressent de près à ces transformations, en littérature (Emile Zola et le mouvement naturaliste) comme en peinture (les impressionnistes). Rejetant ce nouveau visage de la société, des artistes se tournent vers un mouvement qui reste proche des principaux aspects du romantisme, mais où règnent l'abstrait, l'imaginaire et le rêve : le symbolisme. Les poètes symbolistes cherchent à exprimer à travers les mots un tout, à établir une correspondance totale entre les arts. Parmi les symbolistes connus du

monde musical, le franco-belge Maurice Maeterlinck (1862 – 1949) a inspiré nombre de compositeurs. Zemlinsky a lui-même écrit *Six chants sur des poèmes de Maeterlinck* entre 1910 et 1913, qui font partie de ses plus grands chefs-d'œuvre. 🎵 Mais déjà dans *Görge* on retrouve des éléments symbolistes qui rappellent *Pelléas et Mélisande* de Debussy. L'extrême division des cordes, l'utilisation d'un orchestre de solistes, une instrumentation parfois complexe font preuve d'une grande complexité polyphonique, aux sonorités raffinées. C'est une façon par la musique de rendre compte de sensations et d'impressions que l'action seule ne suffit pas à susciter. Comme chez les poètes du symbolisme, Zemlinsky dévoile par la musique des réalités cachées. Musique et récit sont allégoriques : ce sont des images, des métaphores, qui parlent d'autre chose que ce qui est immédiatement compréhensible.

Exemple 5 : Division des cordes et contrepoint (ACTE II sc 6) 🎵

Voici une illustration de la complexité polyphonique travaillée par Zemlinsky. Marta Gardolińska attire notre attention sur la division extrême des cordes dans ce passage. Les violoncelles se divisent en 4 parties, chacune répétant le thème chanté par Görge. L'arrangement de Jan-Benjamin Homolka conserve cette richesse instrumentale. Alti, violoncelles et contrebasses se partagent les voix.

559 **Bewegte** *weicher* **58** **steigern**

Gör. Einst, da war ich gut und weich, und ein glanz-er-fill-tes Reich rief mein Ah-nen und mein

Va. *p leise und zart beginnen* *espr.*

Vc. *p leise und zart beginnen*

Kb. *p leise und zart beginnen* *espr.* *p*

28

Exemple 6 : La polyrythmie, c'est excitant ! (ACTE II sc 6)

A la page suivante, Marta Gardolińska s'amuse d'une innovation rythmique, la polyrythmie, qui donne à la musique un caractère « groovy ». 🎵 Zemlinsky nous bouscule un peu en donnant à Görge une voix d'un rythme binaire (2/4) tandis que l'orchestre joue un rythme ternaire (6/4). Il crée une certaine confusion, mais tout s'imbrique à merveille ! Ce moment, dit-elle, est extatique. Görge est particulièrement excité au souvenir de ses rêves anciens et de son village, dont on réentend le thème pour l'occasion. 🎵

UN POINT DE VOCABULAIRE !

Binaire / ternaire : Un rythme est binaire lorsqu'on entend clairement deux pieds marcher l'un après l'autre. 1-2 / 1-2 / 1-2, etc. Mais attention ! On peut aussi entendre un animal à 4 pattes qui ne réussirait à bouger ses membres que les uns après les autres : 1-2-3-4 / 1-2-3-4 /, etc. Et évidemment, un animal à 8 pattes aussi !

Un rythme est ternaire quand on pourrait le compter sur 3 doigts : 1-2-3 / 1-2-3, etc. Les valse sont ternaires, car le ternaire est dansant !

Tor und We - ge gold - um wun - den, und die Welt ein e - wi - ges

1 2 1 2

1 2 3 4 5 6

p *dim.* *p*

p *dim.* *p*

p espr. *dim.* *p*

p *dim.* *p*

p *dim.* *p*

p *dim.* *p*

Exemple 7 : l'allégresse façon Tom & Jerry (ACTE I sc 1)

Laurent Delvert le metteur en scène fait allusion aux dessins animés de Disney, que lui rappelle parfois *Görge le rêveur*. Marta Gardolińska confirme que la joie enfantine de Görge qui anime l'ACTE I lui fait aussi penser au dessin animé Tom & Jerry 🎵! Piccolo, pizzicati légers aux violons (= cordes pincées), la harpe et le triangle nous entraînent dans une musique sautillante. 🎵

Sehr lebhaft

23 Picc. *mp* *mf* *p* *p* *p*

Ob. *pp* *p* *p*

Kl. (B) *pp* *pp* *sfz* *p* *p*

Fg. *pp* *sfz* *p* *p* *p*

1. Hr. (F) *p* *sfz* *sfp*

2. *p* *sfz* *sfp*

Trgl. *p*

Hrf. *p*

Gret. *Grete jagt eine Katze ins Haus zurück.* *Grete in die Hände klatschend*

Husch! Husch! Kat - zel, gehst her - aus aus dem Busch, zu - rück ins

+ cordes

Les *figuralismes romantiques* sont donc nombreux dans *Görge le rêveur*, car comme ses aînés Puccini, Mahler ou Strauss, Zemlinsky met chaque mot du texte en musique. Le compositeur ne s'arrête pas à une simple démarche symboliste, il cherche aussi à décrire par la musique des éléments très factuels de l'histoire. On peut ainsi parler de musique descriptive. Marta Gardolińska nous en donne un exemple amusant : lorsque Grete²⁴ entre en scène immédiatement après l'ouverture, elle chasse un chat. « Husch ! Husch ! » sont ses premiers mots pour le faire fuir. Görge l'observe, et la scène lui évoque un conte dont le héros serait un chat. La scène est brève, mais on entend les frissons de frayeur de Grete à l'écoute du récit, les chats bondissant dans la nuit... et leurs miaulements ! Par une savante instrumentation réunissant flûtes, clarinettes, hautbois, violon dans des notes particulièrement aiguës, Zemlinsky nous fait entendre le chat miaulant. ♪

The image displays a musical score for the opera 'Görge le rêveur'. It features four staves: Flute (Fl.), Oboe (Eh.), Clarinet in B (Kl. (B)), and Violin I (Vn. I). The Flute, Oboe, and Clarinet parts play a melodic line with notes marked with an '8', suggesting a high register. The Violin I part plays a similar melodic line, also marked with an '8', and includes dynamic markings of *ppp*. The vocal line (Gör.) is written in a lower register and includes the lyrics 'herr - li-chen Kat - zen bi - bel.' The score is numbered 81 at the top left.

²⁴ La fille du meunier que Görge fréquente

L'opéra, une poésie en 3D | L'opéra de Zemlinsky illustre ce qui fait la beauté d'une œuvre lyrique :

1. une structure théâtrale bien conçue²⁵, renforcée par un développement psychologique des personnages.
2. la poésie du livret²⁶
3. la musique qui suggère tout ce que le livret ne dit pas.

Un dernier exemple, particulièrement parlant. Il pourrait passer inaperçu, mais fort heureusement Marta Gardolińska nous préfère dans la confiance.

Exemple 8 : Epilogue, dernière note 🎵

La scène finale réunit Gertraud et Gøрге, enfin sereins, revenus dans le village de Gøрге. Celui-ci a compris que Gertraud était la princesse rêvée en début d'opéra. Pour illustrer leur prospérité, l'orchestre clôt l'opéra dans une tonalité proche de celle des moments les plus joyeux de l'ACTE I : célesta, harpe, flûtes et violons délicats tissent une fin de conte heureuse. A un détail près : la dernière note ! Zemlinsky a choisi un ré très grave, profond, qui contredit radicalement la sérénité des mesures précédentes. Il sait pertinemment que pour de nombreux compositeurs, ce ré est le signe d'une âme éternellement agitée. Nous comprenons donc que la paix de Gøрге n'est pas sans ombres. Il a renoncé à ses rêves pour mener une vie tranquille, mais les regrets le poursuivront.

Der Vorhang fällt langsam

The musical score is for the piece "Der Vorhang fällt langsam". It features five staves: Vn. I, Vn. II, Va., Vc., and Kb. The Vn. I staff has a "Solo-Vn." section with a "p" dynamic. The Vn. II staff has "pppp" dynamics and "fast unhörbar" markings. The Va. staff has "ppp" dynamics. The Vc. and Kb. staves have "ppppp" dynamics. A circled section at the end of the Kb. staff is labeled "Ende der Oper".

²⁵ Et nous n'avons pas même abordé la mise en abîme ! Le conte dans le conte, puisque Gøрге nous raconte ses histoires alors qu'il est lui-même personnage d'un conte !

²⁶ Là encore, nous n'avons pas pu vous raconter une anecdote racontée par Marta Gardolińska : Leo Feld et Zemlinsky ont caché dans le livret une référence à un livre pour enfants. Le titre du livre *Hans Guck-in-die-Luft* passe inaperçu pour les non germanophones, qui l'interprètent au pied de la lettre (un vrai tête en l'air en français) !

GUIDE D'ÉCOUTE CHRONOLOGIQUE

Ouverture : une illustration musicale des rêves et des idéaux de Göрге.

ACTE 1

Ouverture - tout y est ! C'est une synthèse très brève de l'opéra : la magie des rêves, les dissonances de l'ACTE II, une peinture instrumentale du village au milieu des blés blonds. Elle pose le décor en quelques notes du récit qui va se jouer. A écouter ! 🎵

Scène 1 – Grete, Göрге et le chat – la musique descriptive (après l'ouverture) 🎵

Scène 2 – Der Müller « Na ja ! Da steht und schwatzt ihr nun » – lien étroit entre musique et prosodie allemande 🎵

Scène 6 – Göрге : le premier thème qui lui est assigné. Contemplatif et poétique. Quasiment une comptine enfantine, mélancolique.

Suggestion de la cheffe d'orchestre : chantez la première phrase en cours ! 🎵

Ou écoutez-le en entier : quel état d'âme perçoit-on chez Göрге ? 🎵

Wer das verstünd', dein u ewiges Rauschen
Quel est celui, qui est capable de comprendre tes murmures éternels

795 85

Fl. *p*

Göрге *leise und ganz einfach*
 Wer das ver - stünd', dein e - - - -'

Vn. II *m. Dpf. immer pizz.*
mf ganz leise

801

Fl. *mf* *mp*

Göрге
 wi - ges Rau - - - - - schen

Vn. II *get.* *zus.*

Marta Gardolinska vous suggère aussi de chanter la voix de Göрге dans cette même entrée de Göрге, quelques mesures plus loin – vous reconnaissez le texte ? « Spiegel ein, Spiegel ein » 🎵

cup mute (closed)
 [flüte]

pp

Göрге *pp* *pp*
 Spie - ge - lein, Spie - ge - lein an der Wand, wer ist die Schön - ste im



Gör.

gan - zen Land?

*Spiegelein ,Spiegelein an der Wand
wer ist die Schönste im ganzen Land?
Miroir, miroir joli,
qui est la plus belle au pays ?*

Scène 7 – la princesse : un songe, auquel Görge répond (flou entre rêve et réalité). Une instrumentation féérique. Quelques éléments plus sombres, qui laissent entrevoir Gertraud en cette princesse, et toute sa fragilité. 🎵

ACTE II

Scène 1 – Schnitt ! Une musique écrite pour l'allemand 🎵

Scène 2 – « Er war ein Mädchen... » – Le personnage secondaire Züngl introduit un conte dans le conte, sur une musique sautillante. Mais sa chansonnette est railleuse, frivole et concupiscente vis-à-vis de Marei, la fille de l'aubergiste. 🎵

Scène 5 – Gertraud seule. L'évolution psychologique du personnage est traduit par la complexification de la musique 🎵

Scène 6 – Thème associé au village que se rappelle Görge et qui le suit de façon parcellaire tout le long de l'œuvre. Pour rendre toute l'émotion que Görge éprouve à ce souvenir, emploi du contrepoint et de la division des cordes pour densifier l'orchestration et proposer le thème comme une rengaine qui berce ou obsède Görge. 🎵

Scène 6 – ce même thème du village est en polyrythmie : Görge chante un thème en rythme binaire et l'orchestre en ternaire. 🎵

👉 Essayez-vous, vous aussi à ces deux types de rythmes !

En les disant avec la régularité d'un métronome : « un, deux, trois, quatre / un, deux, trois, quatre / un, deux, trois, quatre... » ou « un, deux, trois / un, deux, trois... » jusqu'à que vous sentiez les temps forts. Dans une vitesse raisonnable, mais pas trop lent car cela devient plus difficile.

En les tapant :

1- main droite poitrine – 2 main gauche poitrine – 3 main droite cuisse – 4 main gauche cuisse

1 – taper dans ses mains 2- une main sur une cuisse 3- l'autre main sur l'autre cuisse

Et pour les plus grand, testez la polyrythmie !

EPILOGUE

Scène 3 – la note finale, ré grave, est un procédé symboliste qui introduit le doute sur le dénouement heureux du conte. 🎵

Marta Gardolińska

direction musicale

Marta Gardolińska est née en 1988 à Varsovie, en Pologne. Inspirée par son expérience du chant choral, elle étudie la direction d'orchestre à l'Université Frédéric Chopin de Varsovie, à l'Université de musique et des arts du spectacle de Vienne et dans de nombreuses masterclasses et ateliers avec des artistes tels que Bernard Haitink, Peter Eötvös, Bertrand de Billy, György Kurtág et Marin Alsop.

En 2015, elle est nommée cheffe d'orchestre principale de l'Akademischer Orchesterverein Wien et pendant la saison 2017-18, elle occupe le poste de cheffe d'orchestre et directrice artistique de TU-Orchester Wien.

Elle occupe actuellement le poste de jeune cheffe d'orchestre associée au Bournemouth Symphony Orchestra. Depuis 2018, elle dirige l'orchestre dans une variété de concerts et d'activités éducatives. Au cours de la saison 19-20, elle rejoint le Los Angeles Philharmonic sous la direction de Gustavo Dudamel.

D'autres engagements professionnels l'amènent à travailler avec des ensembles tels que l'ORF Radio Symphonieorchester Wien, l'Orchestre symphonique du Teatro Lirico Giuseppe Verdi de Trieste, l'Orchestre Tonkünstler, l'Orchestre symphonique de l'Opéra de Poznan et l'Orchestre de chambre national d'Arménie. Elle fait ici ses débuts à Nancy.

Laurent Delvert

mise en scène

Laurent Delvert est metteur en scène et comédien. Il a travaillé sous la direction de Sébastien Grall, Dominique Tabuteau, Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff, Bernard Sobel, Jean-Louis Benoit, Denis Podalydès, Jérôme Savary, Catherine Marnas, Christian Rist, Simone Amouyal, Alain Maratrat, Pascal Rambert, Abbès Zahmani...

Au théâtre, il a mis en scène : *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* de Musset, *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* de Marivaux, *Cinna* d'après Corneille, *Les Guerriers* de Philippe Minyana, *Tartuffe* de Molière, *Le Joueur d'échecs* de Stefan Zweig, *amOuressences* d'après Shakespeare, de *Quevedo* et Louise Labé.

À l'opéra, il met en scène *El Prometeo* d'Antonio Draghi (Opéra de Dijon), *La 3ème nuit de l'improvisation* de Jean-François Zygel (Théâtre du Châtelet), une version semi-scénique de *Carmen* de Bizet (Théâtre des Champs-Élysées), le Concert de la Fondation Bettencourt Schueller (Opéra-Comique).

Il a remonté les mises en scènes de Denis Podalydès du *Comte Ory* de Rossini à l'Opéra Royal de Wallonie et de *La Clémence de Titus* de Mozart à l'Opéra-Théâtre de Saint-Etienne, ainsi que celles d'Eric Ruf du *Pré aux Clercs* de Hérold à la fondation Gulbenkian de Lisbonne et au Festival de Wexford, puis de *Pelléas et Mélisande* de Debussy au Stattheater de Klagenfurt.

Il a été l'assistant d'Ivo van Hove (*Les Damnés*), d'Eric Ruf (*Pelléas et Mélisande* et *Le Pré aux Clercs*), de Denis Podalydès (*Le Comte Ory*, *La Clémence de Titus*), de Valérie Lesort et Christian Hecq (*Le Domino Noir*), de Jean-Louis Benoit (*Mignon*, *Lucrece Borgia*, *Le Syndrome de l'Ecosais*, *Les Autres*, *Les Jumeaux Vénitiens*), de Thomas Ostermeier (*Die Stadt*, *Der Schnitt*, *Hamlet*), de Jérôme Deschamps (*Un Fil à la Patte*, *Les Mousquetaires au couvent* raconté aux enfants), de Jérôme Savary (*Mistinguett*, *Libération de Paris*, *Liberté-Liberty*).

Récemment, il assiste Ivo van Hove pour sa nouvelle création *Electre/Oreste* d'Euripide à la Comédie-Française et au Théâtre Antique d'Epidaure (Grèce) ; et reprend sa mise en scène des *Damnés* de Visconti à la Comédie-Française, puis au Barbican de Londres.

La saison dernière, il a mis en scène une nouvelle production de *Don Giovanni* à l'Opéra de Saint-Etienne, repris les mises en scène d'Ivo van Hove pour *Les Damnés* à Anvers et de Denis Podalydès pour *Fortunio* à l'Opéra-Comique et *Le Comte Ory* à l'Opéra de Toulon.

Il fait ici ses débuts à Nancy.

Daniel Brenna

Görge, ténor

Le ténor américain Daniel Brenna est considéré comme le plus jeune et convaincant Siegfried actuel. Son interprétation est saluée dans des lieux tels que l'Opéra national de San Francisco et de Washington, le Longborough Festival, l'Opéra de Stuttgart, l'Opéra de Karlsruhe, les Wagner Days de Budapest, l'Orchestre Philharmonique de Hong Kong, l'Orchestre

Philharmonique d'Odense, et dans la version du *Ring* de l'Opéra de Dijon et du Theater an der Wien. Son interprétation de *Tannhäuser* à Dortmund lui vaut la distinction de meilleur chanteur par la presse allemande.

La carrière internationale de Daniel Brenna débute en 2011 lorsqu'il interprète Aron dans *Moses und Aron* à l'Opéra de Zurich. Auparavant, il connaît déjà un franc succès au Festival Miscloc ainsi qu'au Palais des Arts de Budapest.

En 2012, Daniel Brenna fait ses débuts en tant que Desportes dans *Die Soldaten* de Zimmermann au Festival de Salzbourg. Ce rôle le conduit à l'Opéra de Munich et à la Scala de Milan.

À l'automne 2015, Daniel Brenna fait ses débuts au Metropolitan Opera House en tant que Alwa dans *Lulu* d'Alban Berg et y revient en tant que Laca dans *Jenůfa* en 2016.

Il chante également à l'Opéra d'Amsterdam, à l'Opéra de Berlin, au Théâtre Alto à Essen, à l'Opéra de Leipzig, au May Festival de Wiesbaden, à l'Opéra de Stuttgart, à l'Opéra de Bilbao, à l'Opéra de Dijon...

Son répertoire comprend également des rôles tels que Le Faux Dmitry dans *Boris Godounov*, Boris dans *Katja Kabanova*, Tambourmajor dans *Wozzeck*, le Prince Radjami dans *Die Bajadere*, Siegmund dans *Walküre*, Herodes dans *Salome* et Eisenstein dans *Die Fledermaus*.

Daniel Brenna se produit avec des chefs et metteurs en scène renommés tel que Christoph von Dohnanyi, Kirill Petrenko, Seiji Ozawa, Daniel Harding, Ingo Metzmacher, Adam Fischer, Stefan Soltesz, Michael Schoenwandt, Achim Freyer, Alvis Hermanis, Andreas Baesler, Peter Konwitschny, William Kentridge...

La saison dernière, il a interprété Siegfried à la fois au Goteborg Opera Ring et à Kassel et le Tambourmajor à l'Opéra de Zurich et à Helsinki.

Prochainement il chantera Parsifal, Siegfried ou Tambourmajor au Grand Théâtre de Genève, à l'Opéra de Monte Carlo, à Helsinki et à Goteborg.

Il fait ici ses débuts à Nancy.

Helena Juntunen

Gertraud/Princesse, soprano

Helena Juntunen a commencé sa carrière en Finlande, son pays natal, lors du Concours de Lappeenranta qu'elle a remporté en 2002 et 2006.

Elle débute ses études de chant comme élève d'Airi Tokola au Conservatoire de Oulu. Sous la tutelle de Anita Vätkki, elle obtient sa maîtrise au réputé Sibelius Academy de Helsinki. Helena Juntunen chante depuis régulièrement à l'Opéra national finlandais.

Sa prise de rôle de Marguerite (*Faust* de Gounod) au Festival de Savonlinna marque le début d'une carrière internationale ; ainsi elle reprend le rôle de Marguerite pour ses débuts aux États-Unis au Connecticut Opera puis on peut l'entendre dans Madame Cortese (*Il Viaggio a Reims* de Rossini), Zdenka (*Arabella* de Strauss), Pamina (*Die Zauberflöte*). Elle fait ensuite ses débuts au Carnegie Hall de New York puis à Tokyo. Elle interprète Liu (*Turandot*) et Sophie (*Le Chevalier à la Rose*). Plus récemment, on a pu l'entendre dans les rôles de la Comtesse (*Les Noces de Figaro*) et Donna Elvira (*Don Giovanni*), Tatiana (*Eugène Onéguine*) et Marie (*Wozzeck*), Pamina (*La Flûte enchantée*), Jenny (*Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny* de Weill), Marietta (*Die Tote Stadt* de Korngold), Donna Clara (*Le Nain* de Zemlinsky), Grete dans *Der Ferne Klang* l'Opéra national du Rhin à Strasbourg et Nedda (*I Pagliacci*) à Helsinki.

Le répertoire de concert d'Helena Juntunen est vaste ; citons la *Missa Solemnis* de Beethoven, les *Quatre derniers Lieder* de Strauss, *Le Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, qu'elle a chanté au Festival de Lucerne, à Stockholm, Londres... Au Philharmonique de Berlin, elle chante *Un Requiem allemand* de Brahms sous la baguette de Donald Runnicles.

Durant la saison 2016-2017, elle interprète le rôle de Salomé à Strasbourg à l'occasion d'une nouvelle production signée Olivier Py et dans l'opéra contemporain *Sonate d'automne* d'après le film d'Ingmar Bergman sur une musique de Sebastian Fagerlund à Helsinki, Malmö et Hong Kong.

Parmi ses projets, *Le Roi Roger* au festival de Savonlinna, *Marie* de *Wozzeck* à l'Opéra de Karlsruhe.

À Nancy, elle a chanté Pamina (*La Flûte enchantée*) en 2005, Jenny (*Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny* de Weill) en 2007, Marietta (*Die tote Stadt* de Korngold) en 2010 et 2015, Donna Clara (*Le Nain* de Zemlinsky) en 2013 et Katia (*Kátia Kabanová* de Janáček) en 2018.

QUELQUES PISTES DE RÉFLEXION POUR DONNER DES REPÈRES AUX ÉLÈVES

Il y a mille façons d'aborder un opéra. La discipline que vous enseignez, le programme scolaire, vos affinités avec une question en particulier sont autant de portes d'entrée pour aborder une œuvre avec vos élèves, du CP à la Terminale. Nous vous suggérons ci-dessous des biais par lesquels vous pouvez *accrocher* vos élèves à l'œuvre et ainsi leur donner des repères. Les questions qui vous intéressent peuvent faire l'objet d'un livret de visite que vous distribuez aux élèves avant le parcours. De nombreuses questions seront abordées par les intervenants de l'Opéra lors de la venue de votre classe en répétition ou lors de la visite de l'opéra pour que vos élèves repartent avec quelques éléments de réponse.

Les questions précédées d'une étoile s'adressent préférentiellement aux niveaux les plus élevés ! La formulation des questions est à adapter au niveau de chaque classe.

PRESENCE EN REPETITION

| l'histoire, la mise en scène |

Situer la scène dans l'ouvrage.

Faire un résumé de la scène observée en répétition, faire un schéma en indiquant les rapports des personnages entre eux.

Décrivez l'aspect du plateau : quels sont les éléments constitutifs du décor, les accessoires ?

Le décor : quelle impression fait-il ?

★ Le décor : que veut-on montrer ? Est-il en rapport avec les indications du livret ?

Quelle est la fonction du costume, quels renseignements donne-t-il sur le personnage ? Pour les plus petits niveaux : comment auriez-vous imaginé le costume du personnage étudié ? Pourquoi selon vous le costumier a-t-il choisi pareil costume ?

Quelle est la fonction de la lumière sur scène ? Avez-vous repéré des effets de lumières ? Lesquels ?

Choisir un personnage de la scène et essayer de montrer 1. Son état d'âme 2. Quels sont les outils pour faire comprendre cet état d'âme au public (jeu, musique, costume, lumières, texte) ?

Quels thèmes aborde cet opéra ?

★ Selon vous, quelles seraient les raisons qui poussent l'Opéra national de Lorraine à programmer un tel spectacle dans le monde d'aujourd'hui ? (thèmes, création, patrimoine...)

| monter un opéra, nécessite beaucoup de travail |

Qui dirige la répétition ?

Les personnes qui interviennent sur scène ont différentes fonctions. Saurez-vous repérer lesquelles ?

Y a-t-il eu des interruptions ? Pourquoi ? Qui est intervenu ?

| zoom sur le travail scénique des chanteurs |

Un passage a-t-il été repris plusieurs fois ? Pourquoi ? Entre chaque reprise, y a-t-il eu des changements ?

Quel est le rôle du metteur en scène ? Que fait-il ? (essayer de décrire précisément ses faits et gestes)

Comment se comportent les chanteurs face à lui ? Pourquoi ?

Entendez-vous des différences dans les voix des chanteurs solistes ? Lesquelles ?

Comment résumer le travail du chanteur en répétition ? Que lui demande-t-on et comment ?

Comment le soliste entre-t-il dans la peau de son personnage ?

Quelles qualités doit-il avoir ?

Parmi tous les artistes, quel est le personnage qui vous a le plus impressionné ? Pourquoi) (timbre, puissance, jeu théâtral, musicalité...) ?

| Ce qu'il faut retenir |

Monter un opéra mobilise plusieurs corps de métiers, de la technique, aux interprètes, et jusqu'aux créateurs. Une telle équipe technique et artistique représente entre 150 et 200 personnes. Il faut que le travail soit extrêmement bien défini, hiérarchisé, organisé dans le temps, pour que l'opéra puisse être prêt au moment de la Première représentation. C'est pour cette raison que l'ensemble de l'équipe technique et artistique est soutenue par une administration qui gère toutes les questions de budget, de contrats, d'organisation, etc.

Technique : monteurs, régie orchestre, régisseur plateau, accessoiristes, atelier costumes,...

Interprètes : chef d'orchestre, solistes chanteurs, musiciens d'orchestre, choristes, danseurs...

Créateurs : metteur en scène, décorateur, costumier, créateur lumières,²⁷ ...

| Faire le lien avec la représentation |

Comparer la scène vue en répétition avec la même scène en représentation, essayer de faire la liste des éléments qui ont changé et dire pourquoi.

Quel changement apporte la présence de l'orchestre ?

²⁷ Plus de détails dans le livret d'accueil en ligne sur le site de l'Opéra, [ici](#)

Est-ce que l'expérience de la répétition modifie votre vision de l'opéra, dans quel sens et pourquoi ? Change-t-elle votre perception de la représentation, pourquoi ?

AU SPECTACLE

| Une représentation se fait devant un public |

L'effet public, l'atmosphère de la salle

Où étions-nous placés dans la salle ? Que pouvez-vous en dire ?

Essayez de vous rappeler vos réactions pendant le spectacle, après le spectacle.

Pourquoi parle-t-on de spectacle vivant ?

| S'approprier une œuvre, c'est réussir à s'en faire une idée |

Comparer votre vision du spectacle avec ce qu'en disent les critiques de différents journaux.

Comment présenteriez-vous aujourd'hui l'opéra à quelqu'un qui n'y est jamais allé ?

Qu'est-ce qui vous marquera longtemps encore dans ce que vous avez vu ?