

OPERA DE LILLE SAISON 2010-2011

Dossier

pédagogique

AVENTURES, NOUVELLES AVENTURES

DE GYÖRGY LIGETI

DIRECTION MUSICALE DENIS COMTET

MISE EN SCÈNE CHARLOTTE NESSI

Séances scolaires les Je 18, Ve 19 novembre 2010 à 14h30



Aventures, Nouvelles aventures, de György Ligeti, suivi de
Musica ricercata pour piano de György Ligeti
et *Miniwanka or The Moments of Water* pour chœur d'enfants, de Raymond Murray Schafer.

Spectacle créé en 2004.

Direction musicale **Denis Comtet** - Mise en scène **Charlotte Nessi** - Décor, scénographie **Gérard Champlon**
- Costumes **Louis Désiré** - Assistante costumes **Michèle Paldacci**

Avec **Jody Pou** soprano - **Katalin Károlyi** mezzo-soprano – **Paul-Alexandre Dubois** baryton - **Dana Ciocarlie** piano - Danseuse **Miyoko Shida** - Comédiens **Max Delor, Nicolas De Peretti, N'Gwamoué Diabaté, Norbert Rocher** - Ensemble orchestral de 7 musiciens - Chœur maîtrisien du Conservatoire de Wasquehal, direction **Pascale Diéval-Wils**

Production Ensemble Justiniana, compagnie nationale de théâtre lyrique et musical/Région Franche-Comté
Coproductio Théâtre Edwige Feuillère de Vesoul et Arcadi.

Contacts

Service des relations avec les publics groupe@opera-lille.fr

Dossier réalisé avec la collaboration du Service Animation et Jeune Public de l'Opéra national de Paris (Agnès de Jacquilot), et de Charlotte Nessi. Septembre 2010

Sommaire

Préparer votre venue à l'Opéra	2
À propos de <i>Aventures</i> et <i>Nouvelles Aventures</i>	3
À propos de <i>Musica Ricercata</i>	4
György Ligeti	5
À propos de <i>Miniwanka</i>	8
Raymond Murray Schafer	8
La voix lyrique	9
La voix dans la musique du XX ^e siècle	10
Pistes pédagogiques et propositions d'exercices	13
Les instruments	15

Préparer votre venue

Ce dossier vous aidera à préparer votre venue avec les élèves. L'équipe de l'Opéra de Lille est à votre disposition pour toute information complémentaire et pour vous aider dans votre approche pédagogique.

Nous tenons également à votre disposition un **diaporama pédagogique** sur l'Opéra de Lille (histoire, lieux, métiers) sous format CD /powerpoint.

Recommandations :

Le spectacle débute à l'heure précise. Il est donc impératif d'arriver au moins 15 minutes à l'avance, les portes sont fermées dès le début du spectacle.

Il est demandé aux enseignants de veiller à ce que les élèves demeurent silencieux afin de ne pas gêner les artistes. Il est interdit de manger et de boire dans la salle, de prendre des photos ou d'enregistrer. Les téléphones portables doivent être éteints. Toute sortie de la salle est définitive.

Nous rappelons aux enseignants et accompagnateurs que les élèves demeurent sous leur entière responsabilité pendant toute leur présence à l'Opéra et nous vous remercions de bien vouloir faire preuve d'autorité si nécessaire.

Durée du spectacle : 1 h

Témoignages :

L'équipe de l'Opéra souhaite vivement que les élèves puissent rendre compte de leur venue, de leurs impressions... à travers toute forme de témoignages (écrits, photographies, productions musicales). N'hésitez pas à nous les faire parvenir.

À propos de *Aventures* et *Nouvelles Aventures*

Aventures (1962) pour 3 voix (soprano, alto, baryton) et sept instrumentistes (flûte, cor, percussion, clavecin, piano (célesta), violoncelle, contrebasse) constitue une forme de théâtre musical utilisant des techniques vocales inhabituelles comme le rire, le chuchotement, le grognement, le sifflement.

—
Depuis la création de l'Ensemble Justiniana, il nous a toujours paru important de ne négliger aucune forme de théâtre chanté.

Ainsi, depuis plus de vingt ans, nous nous attachons à proposer en alternance des créations, des œuvres du répertoire, des comédies musicales, mais aussi des musiques d'aujourd'hui, musiques contemporaines... qui font et marquent l'histoire du théâtre lyrique et musical.

Nous vous proposons aujourd'hui de découvrir un compositeur majeur du XX^e siècle qui dit de son œuvre :

« Cela m'a toujours dérangé que l'on ne puisse bien comprendre l'action d'un opéra qu'en ayant lu le livret ou au moins le résumé avant la représentation ».

« Quiconque s'abandonne aux impressions qu'il reçoit de la scène perçoit un texte déformé par le chant, dont le sens demeure confus, et voit des actions dont il ne peut saisir ni la motivation, ni le rapport.

C'est pourquoi je pense depuis longtemps que l'on doit composer des pièces musicales scéniques dans lesquelles il ne serait pas indispensable de comprendre le texte mot à mot pour saisir les événements qu'ils produisent. Un tel texte ne devrait fixer aucune relation abstraite, mais traduire directement des émotions, des comportements, de sorte que les éléments scéniques et les actions puissent être pris pour des choses sensées au lieu des extravagances abstraites du texte. »

Dans *Aventures* et *Nouvelles Aventures*, il se passe donc le contraire de ce que nous éprouvons jusqu'ici à la représentation d'un opéra : la scène et les héros ne sont évoqués que par la musique, ce n'est pas la musique d'un opéra qui est jouée mais un « opéra qui se joue à l'intérieur de la musique ».

Pour éveiller votre curiosité...

L'œuvre pour trois chanteurs et ensemble, renonce à l'utilisation du langage : au lieu du texte, les chanteurs recourent aux onomatopées, soupirs, rires, gloussements...

Dans ce chef d'œuvre de la musique du XX^e siècle, Ligeti enchevêtre avec minutie des instants d'expression directe des trois chanteurs acteurs formant des contrastes comiques avec une très subtile trame musicale.

Charlotte Nessi, metteur en scène

À propos de *Musica Ricercata*

Les onze pièces pour piano de *Musica ricercata* de Ligeti sont écrites en utilisant seulement deux notes pour la première pièce, puis trois, et ainsi de suite jusqu'à la dernière pièce qui est dodécaphonique.

—
La suite *Musica ricercata* (1953-1955) est une œuvre de jeunesse de Ligeti écrite encore à Budapest et dans laquelle on ressent fortement l'influence de Bartók : la neuvième pièce porte d'ailleurs le titre « In memoriam Béla Bartók ».

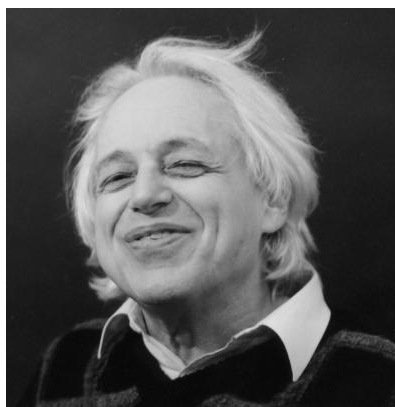
À l'époque, Ligeti était considéré trop « moderne » dans son pays et la plupart de ses œuvres, dont *Musica ricercata*, restaient enfermées dans ses tiroirs. Seule la transcription pour quintette à vents par l'auteur lui-même de six des onze pièces (connue sous le nom de *Six bagatelles pour quintette*) a été autorisée à être donnée en concert ; en effet, les autorités considérant que « cette version adoucissait les audaces et dissonances » de l'original pianistique.

La fascination de Ligeti pour les lois mathématiques est bien connue. Les onze pièces de ce recueil sont un jeu de logique, tout autant qu'un essai de méthode pédagogique en écho aux *Mikrokosmos* bartòkien.

Ici les pièces sont disposées non dans l'ordre de la difficulté croissante mais dans le nombre croissant des notes utilisées. La première pièce ne contient que deux notes (en réalité une seule, le « la » avec ses transpositions à l'octave, le « ré » n'apparaissant qu'à la toute fin). La deuxième utilise trois sons et ainsi de suite jusqu'à la onzième qui aboutit aux douze sons du total chromatique du piano et qui est une fugue en hommage à Frescobaldi.

Quant au contenu émotionnel de l'ensemble, il est le plus diversifié possible : de la légèreté à la terreur, de la nostalgie au sarcasme ; selon les dires de Ligeti : « le sérieux y rejoint la caricature ».

On notera la présence de la deuxième pièce dans le dernier film de S. Kubrick : *Eyes Wide Shut* (1999).



György Ligeti (1923-2006), compositeur autrichien d'origine hongroise, a commencé sa carrière en 1941. Des machines folles du *Kammerkonzert* (1969-70) en passant par la plongée extatique au cœur de la vibration sonore du *Continuum pour clavecin* (1968) et les spirales entrelacées du *Concerto pour piano* (1985-1988), l'art de Ligeti ne cesse d'inventer des numéros de prestidigitation acoustique et des mécanismes sonores qui se dérèglent. Il entendait la musique comme « quelque chose de très loin dans l'espace, qui existe depuis toujours, existera toujours, et dont nous n'entendons qu'un petit fragment ». Stanley Kubrick s'en est souvenu pour *2001 : L'odyssée de l'espace*, mais aussi pour *Shining* et *Eyes Wide Shut*.

Esprit libre et éclectique, Ligeti a marqué de son empreinte le sort de la musique du XXe siècle en s'émancipant d'une avant-garde devenue

trop académique à son goût.

Écrits du compositeur :

« Au terme d'une jeunesse tout à fait provinciale en Transylvanie, je me suis rendu à Budapest à 22 ans, après la fin de la guerre, pour y étudier la composition. J'avais alors pour idéal musical un « modernisme hongrois », et pour modèle Bartók. Les *Trois mélodies d'après Weöres* de 1946, ma première année d'études, inaugurent une évolution créatrice brutalement interrompue par l'établissement de la dictature communiste. Avant cette fatidique année 1946, j'étais un jeune intellectuel de gauche typique, hostile aux nazis et aux réactionnaires hongrois. Je croyais en l'utopie socialiste. Mais le « socialisme surréaliste » de Staline nous a valu de telles déceptions et de telles humiliations que j'ai rapidement été immunisé contre toutes les idéologies. Je dois reconnaître que j'ai eu de la chance, car en dépit d'une propagande massive, j'eus la prudence de ne pas adhérer au « Parti ». J'ai pu me dérober au « réalisme socialiste » imposé par le pouvoir (il s'agissait d'ailleurs plutôt d'irréalisme, de démagogie primitive). Mais cela ne m'a pas empêché d'*essayer* d'écrire une musique qui ne soit ni chromatique, ni dissonante : cela revenait évidemment à tenter de m'adapter, mais je ne perçus d'emblée pas la vanité de ce compromis. Il y avait à l'époque deux moyens d'éviter les textes « progressistes » obligatoires : a) cultiver le folklore b) se réfugier dans les poèmes des classiques hongrois, qui avaient écrits leurs œuvres avant l'arrivée de Lénine au pouvoir. Les *Quatre danses nuptiales* (j'ai réalisé une cinquantaine d'adaptations de chansons populaires de ce genre) représentent un exemple type du moyen « a ». Mon enfance en Transylvanie m'avait familiarisé avec le folklore hongrois et roumain, et mon amour pour la musique populaire était si fort que j'étais persuadé (au début !) d'écrire cela spontanément et par conviction. Les *Cinq mélodies d'après Arany* offrent un exemple de la solution « b ». János Arany était un grand auteur « classique » du XIX^e siècle, et il était mort depuis longtemps. En 1952, ces mélodies furent données au cours d'une exécution « interne », c'est-à-dire non publique, réservée aux membres de l'Association des musiciens officielle, et la radio les diffusa également une fois (c'était l'usage dans l'empire soviétique). Mais la quatrième mélodie était trop proche de Debussy, et la cinquième même de Stravinsky, deux compositeurs rigoureusement interdits. Ce qui valut à ces mélodies de se voir interdites, elles aussi. Je compris alors que l'heure n'était pas au compromis. Mieux valait m'acquitter de mes obligations de professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire (ce poste représentait déjà un privilège en soi !) et composer pour le tiroir.

Je n'étais pas le seul dans ce cas : les plus grands poètes vivants – dont mon ami Weöres – n'étaient pas autorisés à publier, les peintres abstraits n'exposaient pas. Le régime avait supprimé toute liberté artistique. Une résistance – passive d'abord – des intellectuels commença à se former. Le soulèvement d'octobre 1956 contre le pouvoir soviétique, une révolte spontanée, imprévisible, fut la conséquence logique de ce processus de cristallisation. (L'expression de « conséquence logique » relève évidemment du jugement *a posteriori*, car l'histoire ignore la logique rationnelle. Le soulèvement fut porté par les jeunes travailleurs, les écrivains en furent le ferment.)

Après l'échec de l'insurrection d'octobre, brutalement écrasée par les chars soviétiques – en 1956, Budapest ressemblait à s'y méprendre à Grozny en 1996 –, quelques deux cent mille personnes se réfugièrent en Autriche. Accompagné de ma femme, je franchis la frontière à pied, clandestinement. J'étais désormais un réfugié libre, mais totalement sans ressources. Ma vie venait de prendre un virage à

180 degrés. Dans la mesure où Schoenberg, Berg et Webern étaient encore « plus interdits » que Stravinsky et Bartók, la composition dodécaphonique m'avait attiré – à partir de 1950 environ – plus vivement encore que le reste de la musique moderne. Nous ne pouvions entendre que des bribes d'émissions de radio étrangères, à cause du brouillage. Les partitions, les livres et les disques en provenance de l'Ouest furent interdits jusqu'en 1955. Mais ma femme m'avait procuré par des voies détournées la *Philosophie de la nouvelle musique* d'Adorno et *l'Introduction à la musique de douze sons* de Leibowitz. Je ne connaissais pas les compositions de mes contemporains occidentaux, mais nous entendions parler, ça et là, de musique « sérielle » et « électronique ».

En février 1957, je me trouvai subitement au pays des merveilles : dans le studio de musique électronique de la Westdeutscher Rundfunk de Cologne. J'absorbai comme une éponge toutes ces musiques nouvelles, pour moi encore inconnues. Et bientôt, je commençai à écrire ma propre musique, largement influencée par l'avant-garde de Cologne, Darmstadt et Paris, mais toujours fidèle à mes idées personnelles, qui avaient déjà commencé à mûrir graduellement du temps de Budapest. Une de ces idées consistait à faire de la musique à partir de matériau purement phonétique, ou encore à créer des « poèmes » sans signification conceptuelle (ou ne possédant que des contenus purement émotionnels). Cela n'avait rien de véritablement nouveau : j'étais en train de découvrir Schwitters, Joyce, Helms, les lettristes et la poésie abstraite. Au festival de la Société internationale pour la musique contemporaine de Cologne, en 1960 (où l'on donna également mes *Apparitions* pour orchestre), je fus très impressionné par *Anagrama* de Kagel, une composition réaliste essentiellement à partir de phonèmes (latins). Ma deuxième pièce électronique *Artikulation* – là encore une « œuvre parlée », mais faite de sons de synthèse – fut créée à Cologne dès 1958. Le processus de maturation de mes pièces de musique de chambre phonétiques se prolongea jusque dans la première moitié des années soixante avec *Aventures et Nouvelles Aventures* pour trois chanteurs, flûte, cor, violoncelle, contrebasse, percussion, piano, clavecin – des textes radicalement dépourvus de sens, « construits » (d'après des recettes secrètes), et une musique qui, en dépit de toute son abstraction, suggère des modèles de comportement manifestement affectifs. Au cours des années soixante et au début des années soixante-dix, mon existence a été marquée par un nouveau tournant fondamental, moins radical que le premier, il est vrai. J'ai à peu près perdu la foi dans le chromatisme intégral. Des rencontres en Californie en 1972 – par exemple avec Harry Partch et sa musique – m'ont ouvert de nouveaux horizons. Certes, je n'ai jamais renié mes affinités avec l'avant-garde de Cologne, Darmstadt et Paris, je suis resté à l'écart des tendances post-modernes et néo-tonales, et pourtant, ma musique a changé. Chaque fois que j'achève une composition, je révise mes propres positions, j'évite les clichés stylistiques, et je n'admets aucune voie qui serait la « seule et vraie ». Je me considère comme ouvert aux influences de toutes sortes, car je suis extrêmement curieux. L'art a pour matériau l'ensemble des cultures et le monde entier.

J'ai composé *Le Grand Macabre* en 1974-1977 : les *Mysteries* sont des arrangements de trois airs pour colorature (interprétés par le chef de « police politique secrète »), réduits (magnifiquement !) pour ensemble de chambre par Elgar Howarth. Mon ami Howarth a dirigé la création de l'opéra à Stockholm (1978) ainsi que plusieurs productions ultérieures. Le texte à moitié absurde est un prolongement direct de l'idée d'*Aventures*, plus concret cependant, et la musique renonce au chromatisme.

Au cours des années quatre-vingt, mon horizon de compositeur s'est beaucoup élargi. Je suis fasciné par tant de domaines – les mathématiques, les différentes sciences et les multiples cultures, la musique extra-européennes ! L'un de mes nombreux pôles d'intérêt a été la musique du XVI^e siècle et du début du XV^e en France et en Flandres. Sa complexité rythmique et métrique m'a séduit (comme celle des cultures musicales africaines). Les six *Nonsense Madrigals* pour six voix (deux altos, un ténor, deux barytons et une basse) sur des textes anglais remontant pour la plupart à l'époque victorienne et dus pour la plupart à Lewis Carroll (mais reposant aussi sur les sons de l'alphabet anglais) sont des pièces virtuoses, dans lesquelles j'ai cherché à ébaucher une nouvelle harmonie diatonique, ainsi que des dialogues rythmiques.

György Ligeti
(traduction : Odile Demange)
in « György Ligeti, Vocal Works, vol.4 », Sony

Pour aller plus loin dans l'œuvre de Ligeti, vous pourrez écouter également :

***Lux Aeterna* (1966) :**

Lux aeterna est une œuvre pour chœur mixte à 16 voix *a cappella*. C'est l'une des œuvres les plus célèbres de Ligeti.

Dans cette œuvre dont le texte latin est extrait de l'office des morts catholiques, le compositeur s'inspire des procédés isorythmiques de l'Ars Nova (les taleas) et s'appuie sur un canon afin d'assurer l'unité d'écriture de l'ensemble. Une recherche particulière a été menée sur la couleur de l'ensemble par l'utilisation des harmoniques supérieurs et inférieurs.

>> Étude complète de cette œuvre avec propositions pédagogiques dans l'ouvrage de Maurice Pinsson, *Écouter la musique du XXe siècle à l'école, au collège et au lycée*, édition Sceren, 2003

***Continuum pour clavecin* (1968) :**

Cette pièce créée à Bâle en 1968 par Antoinette Vischer, la dédicataire de la partition est l'une des pièces les plus connues du répertoire du clavecin contemporain. Par la rapidité extrême d'exécution (*prestissimo*), elle recrée une sensation harmonique tout à fait particulière. La répétition d'une même cellule, modifiée progressivement, donne à entendre un son continu qui met en évidence la relation étroite entre le rythme et le timbre.

***Kammerkonzert* (1969-1970) :**

Le concerto de chambre pour treize instrumentistes fut écrit pour l'ensemble « Die Reihe » qui créa l'œuvre à Berlin, le 1^{er} octobre 1970. L'effectif est tout à fait particulier puisqu'il comprend les instruments suivants flûte (également piccolo), hautbois (également hautbois d'amour et cor anglais), clarinette en sib, clarinette basse (et seconde clarinette), cor, trombone ténor, clavecin et orgue Hammond (ou harmonium), piano (également célesta), deux violons, alto, violoncelle et contrebasse. Les treize instrumentistes sont solistes et l'écriture n'est ni tonale, ni atonale : « une combinaison d'intervalles clairement audible s'efface peu à peu, et à partir de ce brouillage, une nouvelle combinaison d'intervalles se cristallise » (Ligeti).

***Le Grand Macabre* (1978) :**

Composé entre 1974 et 1977 (révision en 1996), et créé à Stockholm le 12 avril 1978, l'opéra *Le Grand Macabre*, inspiré de *La Balade du Grand Macabre* (1934) de l'auteur belge Michel de Ghelderode, apparaît comme un collage faisant appel à de nombreuses citations du domaine musical autant que de celui des arts visuels.

Prenant pour thème principal le « Jugement dernier », l'œuvre s'apparente à une farce noire aux allures de danse macabre, à la fois tragique et totalement humoristique : Nekrotzar « Le Grand Macabre » (peut-être la mort, ou un imposteur) arrive dans le beau pays de Breugelland et annonce qu'il réduira l'univers en poussière le soir même à minuit. Piet de Bock devient son bouffon. Mescalina et son mari l'astrologue Astradamors guettent une comète porteuse de mauvais présages. Le peuple, insouciant, boit, mange et fait l'amour. Après de nombreuses péripéties le Grand Macabre arrive chez Go-Go, une sorte de père Ubu, manipulé de toutes parts. On le fait boire. Minuit passe mais rien ne se produit...

C'est la seule incursion de Ligeti dans le domaine de l'opéra et l'écriture du compositeur fait référence à des modèles du genre lyrique traditionnel, à travers des citations de Monteverdi, Mozart ou encore Verdi.

À ce propos le compositeur écrira : « Vous prenez un morceau de foie gras, vous le laissez tomber sur un tapis et vous le piétinez jusqu'à ce qu'il disparaisse, voilà comment j'utilise l'histoire de la musique et, surtout, celle de l'opéra. »

>>> www.musiquecontemporaine.info : site des amateurs de musique contemporaine avec des analyses d'œuvres de Ligeti

>>> www.ircam.fr

À propos de *Miniwanka*

Miniwanka est une pièce pour chœur (chœur d'enfants ou chœur mixte) du compositeur canadien Raymond Murray Schafer. De composition ad libitum, elle représente les différents stades du cycle d'écoulement de l'eau. Elle fut créée par le chœur d'enfants de l'Opéra de Toronto sous la direction de Lloyd Bradshaw.

Le texte est composé de mots provenant de différentes langues indiennes d'Amérique signifiant : eau, pluie, ruisseau, fleuve, brouillard et mer.

Après une introduction à deux voix légèrement mélodique, sur le texte : « The wise man delights in water », le compositeur utilise des éléments figuratifs pour représenter des gouttes de pluie, le murmure de l'eau, et le choc des vagues. Des mots indiens tels que : « Mi-ni », « Bi-ré », « Ning-he », « Ya-jeem », et « Sok-a-non » tiennent lieu de représentation acoustique de scénarios donnés. Des onomatopées sans signification verbale servent de prétexte à produire des décors sonores. La partition pour chœur, support d'un langage visuel étonnant, éveille la fantaisie des chanteurs et chanteuses qui improvisent selon des processus acoustiques de groupe dont la dynamique et la spontanéité ne cesse de les surprendre tout comme elle surprend le public.

L'absence d'éléments mélodiques ou harmoniques traditionnels ainsi que l'absence des conventions habituelles du chant permet une ouverture envers les éléments musicaux modernes, dont le mélomane « standard » est généralement privé.

Raymond Murray Schafer

Raymond Murray Schafer jouit d'une renommée nationale et internationale en tant que compositeur, éducateur, écologiste, chercheur et artiste visuel. Il a développé le concept de "paysage sonore", en anglais "soundscape".

Né en 1933 à Sarnia, Ontario, il grandit à Toronto. Après avoir reçu sa licence de l'École royale de musique au Collège royal de musique de Londres en Angleterre, il étudie brièvement à l'Université de Toronto et au Royal Conservatory of Music, puis il poursuit en autodidacte des études en littérature, philosophie, langues, musique et journalisme en Autriche, Italie et Grande-Bretagne. Pendant les cinq années qu'il passe en Europe, Schafer achève l'ébauche de trois livres, *E.T.A. Hoffman et Music*, *British Composers in Review* et *Ezra Pound et Music*, qu'il fait publier plus tard.

De retour au Canada en 1961, Schafer dirige la série Ten Centuries Concerts. À compter de 1965, il enseigne pendant dix ans au Centre expérimental des communications à l'Université Simon Fraser, s'intéressant particulièrement à deux domaines pour lesquels il est reconnu internationalement, l'éducation musicale et la recherche du «paysage sonore». Son livre le plus important, *The Tuning of the World* (traduit sous le titre *Le Paysage Sonore*, publié en 1977) documente son projet de réalisation d'un paysage sonore mondial.

Depuis ces années d'enseignement, Schafer compose abondamment. Il invente des notations graphiques, parfois si élaborées que certaines pages sont exposées dans des galeries.

La plupart de ses œuvres développent un caractère environnemental ou dramatique favorisant chez le public une plus grande participation et une conscience accrue du plan sonore et visuel.

La voix lyrique

Chaque voix est unique, la classification vocale est donc artificielle.

On a cependant éprouvé le besoin de définir les voix en prenant compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance, le type de répertoire abordé (le baryton Verdi par exemple).

La classification des voix :

On distingue généralement trois types de voix pour les femmes et trois pour les hommes :

+ *grave*

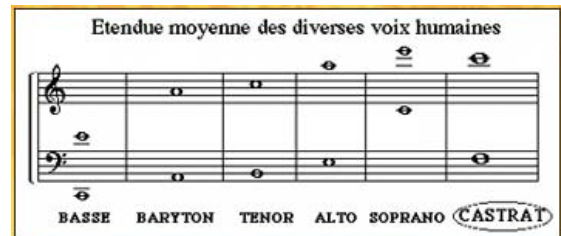
+ *aigu*

femme
Soprano

Contralto Mezzo-Soprano

homme Basse Baryton Ténor Contre-ténor/Haute-contre

La soprano est la voix féminine la plus élevée, la basse est la voix masculine la plus grave.



À l'opéra, chaque voix correspond à un type de personnage.

La **tessiture** est l'étendue ordinaire des notes qu'une voix peut couvrir sans difficulté.

Le timbre de la voix :

C'est la couleur de la voix, ce qui permet de l'identifier. Ce timbre est lié aux harmoniques émises par le chanteur, qui sont liés à sa morphologie et à sa technique : le corps agit comme une caisse de résonance et les résonateurs peuvent être modifiés lors de l'émission du son.

Le chœur :

C'est un ensemble de chanteurs qui interviennent à certains moments dans un opéra. Un chœur mixte est généralement formé de soprani, d'alti, de ténors et de basses.

La puissance de la voix :

Elle définit le maximum d'intensité qu'atteint la voix dans ses extrêmes :

- voix d'opéra : 120 dB
 - voix d'opéra-comique 100 à 110 dB
 - voix d'opérette : 90 à 100 dB
 - voix ordinaire : au dessous de 80 dB
- (voix des chanteurs de variété ou de comédie musicale)

La voix dans la musique du XX^e siècle

« Au XX^e siècle, tous les arts sont marqués par la formidable explosion technologique et les tensions idéologiques qui modifient bien évidemment la condition, le comportement et la perception de l'homme d'aujourd'hui. La musique occidentale, quant à elle, est sortie de son ghetto. Grâce aux expositions universelles, aux développements des moyens de transport et de communication (la radiodiffusion surtout), aux techniques d'enregistrement et de reproduction, les musiciens ont appris à connaître et à apprécier les musiques des autres continents et en particulier à découvrir d'autres techniques vocales. (...)

Nous pouvons faire commencer cette aventure vocale avec Claude Debussy. Dans les récitatifs de son opéra *Pelléas et Mélisande* (1902), ne calque-t-il pas le chant sur le parlé naturel ? Arnold Schönberg, dans son *Pierrot lunaire* (1913), utilise la voix parlée et la voix chantée. C'est le « sprechgesang » (parlé-chanté : la voix frôle la note plutôt qu'elle ne la chante). Alban Berg, dans « Lulu », utilise six façons d'émettre les sons vocaux : parler, parlé-chronométré, parlé-mesuré ou rythmé, « sprechgesang », récitatif, chanté.

Les musiciens de l'après-guerre 1939-1945 poursuivent hardiment ces expériences. En l'espace de quelques décades, un nouvel alphabet vocal s'élabore. Le son, le bruit, l'onomatopée, le phonème, l'objet sonore... y sont rois. La voix tire sa poésie et son émotion de sa substance et non plus du pouvoir des mots.

On va faire appel à de multiples ressources ou possibilités vocales :

- voix chuchotée, parlée, modulée, soufflée, sifflée
- utilisation de voyelles, consonnes, onomatopées, phonèmes,
- bruits de bouche : soupirs, rires, toux, sanglots, cris, raclements de gorge,
- sons glissants, ondulants, ponctuels... dans un style legato ou staccato,
- « clusters » aigus, graves... globaux,
- Sauts, grands intervalles qui obligent la voix à changer de registre et de couleur
- Parlé-rythmé, canons vocaux, « percussions » vocales et corporelles,

ou à divers procédés :

- mains devant la bouche en porte-voix...
- indépendance de chaque voix, personnalisation vocale,
- surimpression de plusieurs de ces procédés,
- contrastes d'intensité, de hauteur, de durée, de timbres ; contrastes entre solo, duo, quatuor, tutti...

Enfin, à partir des recherches des musiques concrètes et électroacoustiques, on commence à marier la voix avec la bande magnétique. Cela peut aboutir à une certaine déshumanisation du matériel vocal : filtrage, mixage, réverbération, changement de sens (l'attaque du son suivant le maintien du son et non l'inverse)...

Dans la musique contemporaine, bien que la voix soit souvent dépouillée de son privilège ancestral, la mélodie, le lyrisme vocal ne sont pas abandonnés pour autant. L'utilisation du cri, de la plainte, peuvent être au service d'un expressionnisme pathétique.

Beaucoup de ces œuvres, heureusement, servent le combat mené contre la robotisation vocale. La voix y demeure porteuse de sentiments, de chaleur humaine, ou d'un message universel. »

Sources : *Ecoute et découverte de la voix*, par M. Asselineau et E. Berel, éditions J.M. Fuzeau
Musique du XX^e siècle sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, ed. Actes Sud / Cité de la Musique (2003).
www.konzertchor-friedenau.de

Éléments biographiques

L'ENSEMBLE JUSTINIANA

Compagnie nationale de théâtre lyrique et musical

et CHARLOTTE NESSI

Mise en scène

Bien campé sur ses bases franc-comtoises, épaulé par des soutiens fidèles, l'Ensemble Justiniana s'intéresse à de nouvelles formes de production. Avec une équipe à géométrie variable, il tente de renouveler l'approche du répertoire lyrique et de produire des œuvres nouvelles ouvertes à différentes formes d'expression musicale. À la recherche d'un nouveau public, l'Ensemble Justiniana va à sa rencontre, le forme et l'intègre dans ses productions.

Indépendamment de son propre parcours de metteur en scène (*Beau Soir* de G. Pesson au Festival Musica de Strasbourg, *Didon et Enée* de H. Purcell à l'Opéra de Montpellier et *La Cenerentola* de G. Rossini avec l'Orchestre National de Lille), Charlotte Nessi, avec l'Ensemble Justiniana, invente et imagine des projets de toute sorte : en 1986, est réalisé *Celui qui dit oui* de K. Weill et B. Brecht dans cinq villes de France, puis à l'Opéra de Montpellier. En 1993, deux autres mises en scène d'opéras didactiques de B. Brecht, K. Weill et P. Hindemith voient le jour : *Vol au-dessus de l'océan* et *L'Importance d'être d'accord*. En 1995, *Celui qui dit oui* est présenté à l'Opéra national de Paris. Depuis 1982, plus de 40 spectacles ont vu le jour.

Souhaitant privilégier les projets pluriculturels, l'Ensemble Justiniana se lance en 1989 dans l'aventure de *Quichotte*, opéra jazz qui met en relation l'écrivain français J.-L. Lagarce et le compositeur britannique M. Westbrook. Au début 2000, après deux années de résidence d'artistes, *Les Marimbas de l'exil*, opéra franco-mexicain, texte de P. Serrano et musique de L. Le Masne, est créé à l'Opéra de Besançon puis au Festival du Centre historique de Mexico.

La piste de la **création lyrique** est également exploitée. En 1987, le *Journal d'un usager de l'espace I*, première aventure avec le texte de G. Perec "Espèces d'espaces" (musique d'A. Litolff) en Franche-Comté, puis au Théâtre de la Bastille à Paris en 1997-1998, conduit au *Journal d'un usager de l'espace II* sur une partition de Didier Lockwood, créé en 1999 à l'Opéra national de Paris. En 2005, c'est la création de *Choc, lyrique de chocolat* de Claude Tabet de Philippe Mion. En 2005 a lieu la création d'un spectacle lyrique et chorégraphique dédié aux tout petits avec la création *On devine la mer tout près* de Philippe Mion. Et enfin, *le Sourire au pied de l'Echelle* de F. Raulin sur un texte de Henry Miller également créé à l'Opéra national de Paris. Un véritable **travail sur le terrain** conduit à la création de *La Petite Sirène* (livret de M. Yourcenar, musique D. Probst), dans une usine désaffectée de Poligny, dans le Jura, puis à celle de *La Guerre des Boutons* (livret de L. Pergaud, musique de P. Servain).

Parallèlement, des œuvres du **répertoire** sont montées régulièrement : *l'Arche de Noé*, *la Petite Messe solennelle*, *Voyage dans la lune*, *Bataclan*, *Der Mond*, *La Petite Renarde Rusée...*

En 1993, un **Centre d'Art lyrique junior** est mis en place en Franche-Comté. Il monte *Guys and Dolls*, comédie musicale de F. Loesser, *La Princesse au Petit Pois*, Oliver de Lionel Bart, *West Side Story* de L. Bernstein, présenté au Théâtre Edwige Feuillère de Vesoul et récemment *The Golden Vanity*, opéra de B. Britten, pour Voix d'enfants.

La Compagnie s'intéresse également à la promotion des spectacles **lyriques et chorégraphiques dédiés aux tout petits** avec la création, en 2005, de *On devine la mer tout près* du compositeur Ph. Mion.

Depuis 2000 l'Ensemble Justiniana et l'Association Départementale pour le Développement et l'Initiative de la Musique et de la danse (ADDIM) de la Haute-Saône ont mis en place **une collection « La Voix d'enfants dans les musiques d'aujourd'hui »** et proposent des résidences à des compositeurs en Haute-Saône pour créer des œuvres avec voix d'enfants.

A l'été 2000, *Quichotte, un voyage à travers le temps...*, **opéra itinérant** dans les villages, est créé dans le cadre du Festival International de musique de Besançon-Franche-Comté et du Festival d'Ile-de-France, suivi par *Hansel et Gretel* d'E. Humperdinck, **opéra-promenade** en 2002/2003.

En 2004, *Barbe-Bleue*, suivie du *Château de Barbe-Bleue*, de B. Bartok, balade et tragédie nuptiale, est créée dans les Châteaux de Franche-Comté et d'Ile de France ainsi que *Cendrillon, Cenerentola, Cinderella...* en 2005/2006. L'opéra-promenade *Carmen* est créé en 2008, repris en 2009, année de la création de *Sans crier Gare*.

Actuellement, un réseau de plus de 80 villages accueille ces productions en Franche-Comté et en Ile-de-France.

De la création de *Brundibar* de H. Krasa en 1997 à *Der Mond* de C. Orff sur un texte de Grimm et *Aventures, Nouvelles Aventures* de G. Ligeti en 2007, l'Ensemble Justiniana, en association avec la Région Franche-Comté, travaille régulièrement à l'Opéra national de Paris, dernièrement, il y a créé *La Petite Renarde Rusée* de L. Janacek, présenté ensuite à l'Opéra de Lille et au Théâtre musical de Besançon. Depuis 1998, l'Ensemble est **Compagnie nationale de théâtre lyrique et musical**.

Actuellement, Charlotte Nessi et la compagnie viennent de terminer la recréation de *Der Mond* de C. Orff à l'Opéra national de Paris, la production *West Side Story* de L. Bernstein à l'Opéra de Toulouse ainsi que *Bête de scènes*, une production regroupant *Renard* de I. Stravinsky, *Pierre et le Loup* de S. Prokofiev et une création d'E. Roche *La chèvre de Monsieur S.*

Parallèlement, Charlotte Nessi est directrice du Théâtre Edwige Feuillère de Vesoul et travaille à la mise en place d'une scène conventionnée « voix d'enfants/espace scénique ».

Denis Comtet

Denis Comtet obtient un Premier prix d'orgue et un Premier prix d'accompagnement à l'unanimité au CNSM de Paris. Il étudie également la direction d'orchestre avec B. Aprea à Rome. Passionné par la polyphonie, il est chef associé du Chœur de chambre Accentus jusqu'en 2005, puis chef de chœur du Concert d'Astrée. Il collabore avec le Chœur de chambre de Namur et le SWR Vocalensemble de Stuttgart - avec lequel il a notamment dirigé en 2008 la première mondiale de *Hybris* de A. Holsky en ouverture du festival de Schwetzingen - et est invité à diriger de nombreux orchestres tels que celui de l'Opéra de Rouen, le Brighton Youth Orchestra, le Philharmoniker Staatsorchester-Halle ou l'Orchestre national de Lille. Avec l'Ensemble Justiniana, il dirige *Aventures, Nouvelles Aventures* de Ligeti, *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók, et *Der Mond* de C. Orff. La saison prochaine, il débute au Staatstheater Stuttgart ainsi qu'au festival international de Donaueschingen.

Pistes pédagogiques et propositions d'exercices

(Compte rendu de l'atelier proposé par Charlotte Nessi aux enseignants le 2 octobre 2010)

Préconisations :

Vous pouvez commencer par présenter la genèse de l'œuvre et son compositeur Ligeti. En le présentant de façon très simple et en insistant sur son caractère joueur et joyeux. Ainsi, dans *Aventures*, Ligeti qui trouvait qu'on ne comprenait pas les textes chantés dans les opéras, décide d'en composer un uniquement basé sur la phonétique, les onomatopées. Le texte ne veut rien dire mais exprime des émotions... Dans *Musica Ricercata*, il s'est amusé à composer avec une note, puis deux, puis trois... jusque 12).

Se concentrer sur les 2 œuvres présentées dans le spectacle : *Aventures* et *Musica Ricercata* (version piano) en faisant travailler l'imaginaire des élèves, leur créativité.

Il ne semble pas nécessaire de préparer les élèves à la dernière pièce du spectacle, *Miniwanka*, car plus facile d'accès et chantée par des enfants.

Propositions d'exercices :

Charlotte Nessi propose d'alterner écoute et mise en situation.

Exercice 1 : Onomatopées

Expliquer ce qu'est une onomatopée (un son que l'on ne peut écrire qu'en phonétique et qui évoque le bruit du monde, une émotion, une situation... On peut donner des exemples aux élèves et faire référence aux BD, mangas...)

Demander aux élèves, chacun leur tour, de trouver une onomatopée et de la dire à voix haute.

On peut faire un 2^{ème} tour en précisant aux élèves de choisir un son qu'ils trouvent « beau », intéressant, de qualité. Et en leur demandant d'y mettre un peu plus d'intention.

—

Exercice 2 : Écoute active de *Musica Ricercata* pour piano

On écouterait différentes pièces à la suite.

Demander aux élèves d'écouter en fermant les yeux et d'imaginer une scène, une situation, les images qui leur viennent de façon spontanée ou tout simplement de formuler les émotions ressenties.

À la fin de l'écoute : les élèves racontent aux autres ce qu'ils ont imaginé.

L'idée est de montrer comment la musique de Ligeti crée des univers (à noter que Kubrick a utilisé à plusieurs reprises dans ses films des musiques du compositeur).

On pourra expliquer comment Ligeti a composé ces pièces mais cela ne revêt pas un caractère essentiel (1^{ère} pièce = une note, 2^{ème} = deux notes...).

—

Exercice 3 : Théâtre phonétique

(Suppose d'avoir fait préalablement l'exercice 1)

Composer des groupes de 3 à 5 élèves et demander aux élèves de créer une scène (comme au théâtre ou au cinéma ou dans une BD) mais en n'utilisant que des onomatopées.

Pour cela, il est conseillé de commencer en leur donnant des indications de situations précises (ex : un repas en famille, une discussion entre amis, une ambiance de classe...) et de les laisser ensuite imaginer leur propre scène.

Exercice 4 : Écoute active de *Aventures*.

Écouter un court extrait au choix de *Aventures* ou *Nouvelles Aventures*.

Demander à chaque élève de choisir un son chanté, de le garder en mémoire et, à l'issue de l'écoute, le reproduire devant les autres.

Si nécessaire faire 2 écoutes successives.

On pourra alors créer des petits groupes et demander aux élèves de créer une scène à partir des sons qu'ils ont chacun choisis.

—

Exercice 5 : Dessiner le son

Écouter un autre extrait de *Aventures* ou *Nouvelles Aventures*

Demander à chaque élève de choisir un son, de le retenir mais cette fois-ci non pas de le chanter mais de le dessiner sur une feuille blanche. Le dessiner de manière à ce que quelqu'un d'autre puisse le chanter à son tour.

Deux par deux, les élèves échangent leur dessin et essaient de deviner et de chanter le son de l'autre, tel qu'il est dessiné sur la feuille.

On pourra alors montrer la partition de Ligeti et/ou voir des partitions « moins savantes et écrites » d'autres compositeurs telles que celles de Cathy Berberian particulièrement visuelles :

<http://www2.ac-lyon.fr/enseigne/musique/gobert/strip1.jpg>

<http://www2.ac-lyon.fr/enseigne/musique/gobert/strip2.jpg>

Les instruments de Aventures, Nouvelles aventures de György Ligeti

les instruments à cordes



piano (cordes frappées)



célesta (cordes frappées)



clavecin (cordes pincées)



violoncelle contrebasse

(cordes frottées)

les percussions



guiro



cymbales



xylophone



glockenspiele



grosse caisse



caisse claire

les instruments à vents



cor



flûte traversière