

Saison 21-22



Sleepless

Dossier avant-spectacle

Opéra ballade de Peter Eötvös

Direction musicale Peter Eötvös / Maxime Pascal

Mise en scène de Kornél Mundruczó

Du 29 mars au 3 avril 2022 au Grand Théâtre de Genève



Chère Spectatrice, cher Spectateur,
Chère Enseignante, cher Enseignant,

Nous avons reçu lors des deux saisons dernières des messages de spectateurs demandant à se procurer nos dossiers pédagogiques afin de préparer leur venue - avec ou sans leurs enfants - au Grand Théâtre. Nous sommes très heureux que ces fascicules, conçus au départ à destination des établissements scolaires, soient également utiles et agréables à d'autres membres du public. C'est pourquoi nous les avons renommés *dossiers avant-spectacle*, en espérant qu'ils pourront satisfaire toutes les curiosités. Nous restons bien évidemment à l'écoute de vos suggestions pour les faire évoluer.

Les enseignants parmi vous y retrouveront toutes les rubriques qu'ils ont l'habitude d'utiliser pour préparer leurs classes à assister à la représentation, tandis que les spectateurs pourront se promener à leur guise à travers le contenu, et y piocher les éléments qui les intéressent. Ces dossiers sont ainsi complémentaires des programmes de salles, qui comportent quant à eux des analyses et des mises en perspectives de l'oeuvre plus élaborées.

Nous vous souhaitons une bonne découverte, et un bon spectacle.

L'équipe de la Plage
Service Dramaturgie et développement culturel
Grand Théâtre de Genève

NB: Ce dossier avant-spectacle a pour objectif d'informer les spectateurs sur l'oeuvre programmée, et de soutenir le travail des enseignants et des élèves pendant les parcours pédagogiques au Grand Théâtre. Il est libre de droits d'auteur. Sa diffusion et sa lecture à des fins didactiques ou de formation personnelle non lucratives sont encouragées, mais il n'est pas destiné à servir d'ouvrage de référence pour des travaux de nature académique.

Les activités du volet pédagogique du Grand Théâtre Jeunesse sont développées et réalisées grâce au soutien de la Fondation du groupe Pictet et du Département de l'Instruction Publique, de la Formation et de la Jeunesse.

Des retours, des remarques ? Nous sommes à votre disposition à l'adresse dev.culturel@gtg.ch

Sleepless

Opéra ballade de Peter Eötvös

Créé à Berlin en novembre 2021 en co-commande avec le Grand Théâtre de Genève

Création mondiale

Coproduction avec le Staatsoper Unter den Linden, Berlin

29*, 31* mars 2022 – 20h, 2*, 5 avril 2022 – 20h, 3 avril 2022 – 15h

DISTRIBUTION

Direction musicale ***Peter Eötvös | Maxime Pascal**

Mise en scène **Kornél Mundruczó**

Scénographie et costumes **Monika Pormale**

Lumières **Felice Ross**

Dramaturgie **Kata Weber**

Alida **Victoria Randem**

Asle **Linard Vrielink**

Old Woman **Hanna Schwarz**

Ma Herdis / Midwife **Katharina Kammerloher**

Girl **Sarah Defrise**

Innkeeper **Jan Martinik**

Man in Black **Tómas Tómasson**

Boatman **Roman Trekel**

Jeweler **Siyabonga Maqungo**

Asleik **Arttu Kataja**

Douze voix solistes du Staatsoper Berlin

Sextuor Vocal Soprano (1) **Samantha Britt**

Sextuor Vocal Mezzo (1) **Nicole Hyde**

Sextuor Vocal Alto (1) **Rowan Hellier**

Sextuor Vocal Soprano (2) **Kristin Anna Gudmundsdottir**

Sextuor Vocal Mezzo (2) **Kirsten-Josefine Grützmacher**

Sextuor Vocal Alto (2) **Alexandra Yangel**

Fisherman 1 **Matthew Peña**

Fisherman 2 **Sotiris Charalampous**

Fisherman 3 **Fermin Basterra**

Fisherman 4 **Jaka Mihelač**

Fisherman 5 **Rory Green**

Fisherman 6 **Jonas Böhm**

Orchestre de la Suisse Romande

Avec le soutien de

MADAME ALINE FORIEL-DESTEZET



FONDATION
JAN MICHALSKI
POUR
L'ECRITURE
ET LA
LITTÉRATURE



Cercle du
Grand Théâtre
de Genève

Sleepless

Sommaire

L'oeuvre

L'argument

Peter Eötvös

Jon Fosse

Personnages et tessitures

Le *Sleepless* de Kornél Mundruczó

L'univers du spectacle

L'équipe de création

En résonance

Pistes pour la classe

Guide d'écoute

Par Fabrice Farina, collaborateur pédagogique



Sleepless

L'argument

Le livret de *Sleepless*, l'opéra-ballade de Peter Eötvös commandé conjointement par le Grand Théâtre de Genève et le Staatsoper Unter den Linden de Berlin est une adaptation de Mari Mezei des trois courts romans qui composent la *Trilogie* de Jon Fosse.

Acte I

Dans le froid de l'automne norvégien, la jeune Alida, dans un état de grossesse avancée, attend dans une cabane du port le retour de son petit ami, Asle. Les deux jeunes gens ont fuit leurs familles, qui les a désavoués car ils sont trop jeunes pour se marier. Leur seul bien est le vieux violon du père d'Asle. Ils ne peuvent pas rester dans la cabane, que son propriétaire veut récupérer et doivent d'urgence trouver un refuge. Ils se tournent vers la mère d'Alida : elle refuse de les accueillir mais leur laisse toutefois passer la nuit chez elle.

Asle propose à Alida de se rendre à Bjørgvin, une petite ville côtière au climat plus clément. Mais sans argent et sans aide, comment faire ? Asle assure à Alida qu'il va se débrouiller et prendre le bateau amarré près de la cabane où ils étaient précédemment. Elle n'a qu'à l'attendre un peu. A son retour, Asle, trempé, demande à sa compagne de le suivre immédiatement. Mais survient la mère d'Alida, en colère : elle s'est rendue compte que sa fille lui avait volé de l'argent et de la nourriture. Asle fait sortir Alida, puis la rejoint. Ils partent en bateau pour Bjørgvin.

A leur arrivée, Bjørgvin n'a rien du havre que les deux jeunes gens s'étaient figuré. Ni les Pêcheurs, ni la Fille, cette prostituée qui accueillerait bien Asle mais certainement pas Alida, ni aucun autre habitant ne leur propose un abri décent. Quant à l'aubergiste, il a bien une chambre, mais le regard insistant qu'il porte sur Alida les pousse à la refuser. Ils retournent frapper chez une vieille femme qui leur a déjà refusé l'asile, mais qu'ils pensent pouvoir faire fléchir. Face au déluge d'insultes qui les accueille, Asle force l'entrée de la maison et s'y installe avec Alida. Mais il ne peut plus trouver le sommeil, et elle commence à avoir des contractions. Ils faut trouver une sage femme d'urgence. Asle demande conseil à un inconnu, l'Homme en noir, et tous deux reviennent accompagnés de la sage-femme. L'Homme en noir s'étonne de ne pas voir la vieille femme chez elle. Alida accouche d'un petit garçon. Mais Asle est inquiet, il se sent observé, épié : ils doivent à nouveau partir. Pour cela, il vend le violon de son père.

Acte II

Asle tombe à nouveau sur l'Homme en noir, celui qui l'avait aidé à trouver la sage-femme. Celui-ci a quelque chose à lui dire, mais Asle ne veut pas l'écouter, et entre dans l'auberge de la ville. L'Homme en noir le suit à l'intérieur, et le menace. Dans l'auberge, Asle rencontre un homme qui lui parle de la possibilité de s'enrichir grâce à la pêche - il vient lui-même d'acheter un magnifique bracelet - et lui demande d'où il vient. De Vika, répond Asle, mais l'Homme en noir, toujours aux aguets, lui fait remarquer qu'il ment, qu'il est de Dylgja. D'ailleurs, un passeur, propriétaire d'une cabane et une femme n'ont-ils pas été sauvagement assassinés récemment à Dylgja ? Pour faire diversion, Asle demande au pêcheur de l'emmener chez son joaillier : il veut acheter une bague pour Alida, ainsi tout le monde pensera qu'ils sont légalement mari et

femme. Asle dépense l'argent du violon chez le joailler, mais achète finalement un bracelet, et non la bague prévue. En sortant, il croise à nouveau la Fille, qui tente de le faire succomber à ses charmes. Lorsqu'il tente de s'en dégager, l'Homme en noir réapparaît, l'accusant d'avoir voulu abuser de sa fille. Il fait arrêter Asle par les villageois, et assure que "qui a tué sera tué".

Restée seule avec son bébé, Alida soliloque lorsqu'un homme nommé Asleik entre. Il a connu Alida lorsqu'elle était enfant, et l'emmène à l'auberge pour lui faire prendre un bon repas et nourrir déceimment le bébé. Il lui propose de la reconduire à Dylgja, et finit par lui avouer qu'Asle a été pendu. Ne reste plus à Alida que le bracelet, qu'elle a trouvé dans la rue, et la voix d'Asle qui l'assure qu'il sera toujours auprès d'elle et de leur fils, et qu'Asleik pourra prendre soin d'elle.

Des années plus tard, Alida, devenue vieille, parle avec Asle. Elle a épousé Asleik et vit à Vika, dans une maison au bord de la mer. Son fils est devenu violoniste. Il a quitté le foyer pour ne plus jamais revenir. Tout ce que veut Alida, c'est être réunie avec Asle. Elle entre alors dans la mer, et les vagues se referment sur elle.



Peter Eötvös

(Székelyudvarhely - 1944)

Compositeur et chef d'orchestre hongrois né en Transylvanie en 1944, Peter Eötvös obtient son diplôme de composition à l'Académie de musique de Budapest et celui de direction à la Hochschule für Musik de Cologne. Il se produit régulièrement à la tête de l'Ensemble Stockhausen entre 1968 et 1976, et collabore avec le studio de musique électronique de la Radio de Cologne de 1971 à 1979. Il répond à l'invitation de Pierre Boulez en venant diriger le concert inaugural de l'Ircam en 1978, et se voit nommer directeur de l'Ensemble InterContemporain, poste qu'il conserve jusqu'en 1991.

Il se produit régulièrement à Londres depuis ses débuts aux BBC Proms en 1980, et est le principal chef invité de l'Orchestre symphonique de la BBC entre 1985 et 1988. Il collabore régulièrement avec les plus grands orchestres européens et les principales maisons d'opéra, telles la Scala de Milan, Covent Garden, La Monnaie, ou le Théâtre du Châtelet.

Soucieux de transmettre son vaste savoir musical, il établit l'International Eötvös Contemporary Music Foundation pour jeunes compositeurs et chefs d'orchestre en 2004 à Budapest. Il enseigne également de 1992 à 1998 à la Hochschule für Musik de Karlsruhe, de 1998 à 2001 à celle de Cologne, puis revient à Karlsruhe entre 2002 et 2007.

Peter Eötvös est membre de l'Académie des Arts de Berlin, de l'Académie des Arts de Szechenyi à Budapest, de l'Académie des Arts de Dresde et de l'Académie royale de musique de Suède. Sa musique est régulièrement interprétée par les orchestres symphoniques et les ensembles de musique contemporaine. En tant que chef d'orchestre, Peter Eötvös se produit sur les plus grandes scènes internationale.



Les principaux opéras de Peter Eötvös :

Three sisters (1997-1998),
Le Balcon (2001-2002)
Angels in America (2002-2004)
Lady Sarashina (2007),
Die Tragödie des Teufels (2009)
Paradise Reloaded (2012)
Des Goldene Drache (2014)
Senza Sengue (2015)
Sleepless (2021)

Jon Fosse

(Haugesund - 1959)

Né en 1959 à Haugesund sur la côte ouest norvégienne, Jon Fosse est l'auteur d'une œuvre capitale dans le paysage littéraire mondial.

Après des études en littérature comparative, il devient professeur à l'Académie d'écriture de Bergen entre 1987 et 1992.

Sa carrière d'auteur commence en 1983 avec un premier roman, *Raudt, svart* (Rouge, noir).

Suivent de nombreuses oeuvres dramatiques (plus de trente) parmi lesquelles : *Je suis le vent*, *Quelqu'un va venir*, *Le Nom*, *Variations sur la mort*,

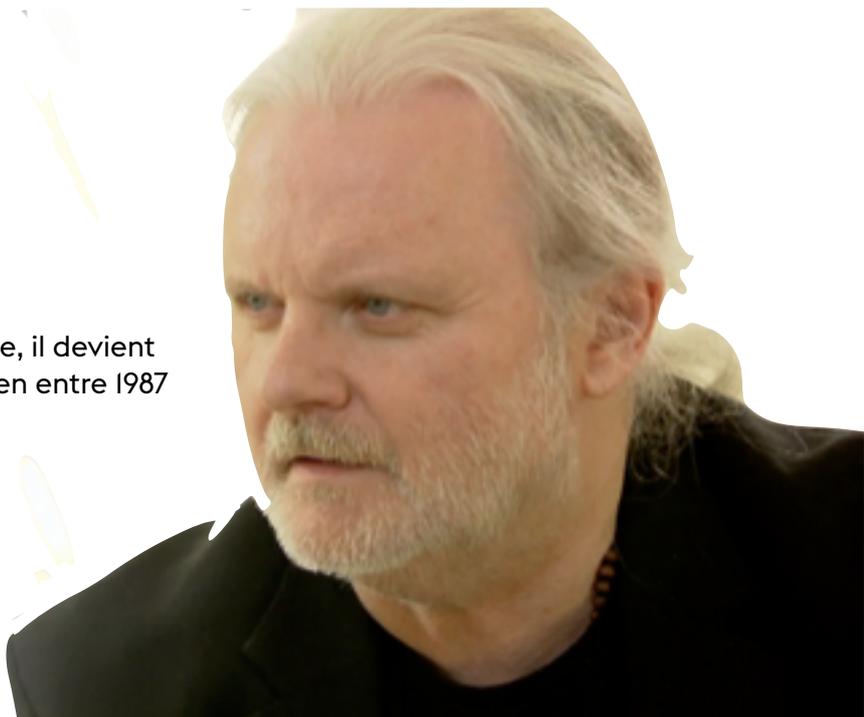
toutes publiées, en France, aux éditions de l'Arche. Jouée en plus de quarante-cinq langues, de grands metteurs en scène européens tels que Patrice Chéreau, Jacques Lassalle, Thomas Ostermeier ou encore Claude Régy les portent à la scène.

Il écrit également des nouvelles, des poèmes, des livres pour enfants et des essais.

Le style de Jon Fosse se caractérise par une alliance d'épure et de poésie.

Les nombreuses répétitions et les subtiles variations présentes dans ses textes leur confèrent une grande musicalité.

Considéré comme l'un des plus grands auteurs contemporains, il a été décoré de l'Ordre national du Mérite français en 2007 et a reçu plusieurs prix dont le Prix européen de littérature en 2014 et le Grand prix de littérature du Conseil nordique en 2015.



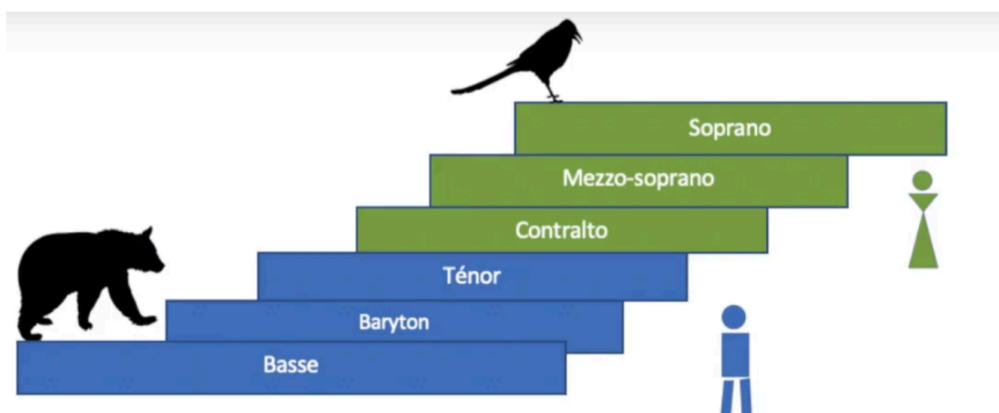
“Je travaille comme un musicien qui joue sa partition.”

Jon Fosse

Sleepless

Personnages et tessitures

En chant lyrique, les voix sont classées par types que l'on appelle tessitures. Cela permet de savoir quel genre de rôle un chanteur peut interpréter. On ne choisit pas sa tessiture. Elle dépend, entre autre, de la longueur des cordes vocales.



La voix de **soprano** est la voix de femme la plus aiguë.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un violon.

Les rôles principaux féminins des opéras sont souvent des sopranos, mais il y a bien entendu des exceptions.

La voix de **mezzo-soprano** est la voix de femme moyenne.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par le hautbois.

Les rôles de mezzo sont souvent ceux de femmes plus âgées, de mères, mais aussi de garçons (Chérubin dans les *Noces de Figaro* ou Hansel de *Hansel et Gretel*)

La voix de **contralto** est la voix de femme la plus grave.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par la clarinette. Les sorcières des opéras sont souvent des contraltos !

La voix de **ténor** est la voix d'homme la plus aiguë.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par la trompette. Les rôles principaux masculins des opéras sont souvent des ténors.

La voix de **baryton** est la voix d'homme moyenne.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un cor français. Le baryton est souvent l'ami ou l'adversaire du héros.

La voix de **basse** est, comme son nom l'indique la voix d'homme la plus grave. Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un trombone. Les vieux hommes et les fantômes sont souvent des basses.

Pour écouter toutes ces voix, rdv sur le site du Grand Théâtre, rubrique « Découvertes » de GTJeux : <https://www.gtg.ch/digital/gtjeux/decouvertes/> Une vidéo est consacrée à la tessiture

Alida
Soprano



Asle
Ténor



La mère
Mezzo-soprano



La sage-femme (même chanteuse)
Mezzo-soprano



La vieille femme
Contralto



La Fille
Soprano



Et aussi :

L' Aubergiste : Basse

L'Homme en noir : Baryton

Le passeur: Baryton

Le joailler : Ténor

Asleik : Baryton

6 pêcheurs

Sextuor de voix de femmes



Le *Sleepless* de Kornél Mundruczó

L'univers du spectacle

À travers des extraits d'une interview de Kornél Mundruczó, metteur en scène, et Kata Weber, dramaturge, par Jana Beckmann.

Jana Beckmann : Lors de la création d'un opéra inédit, le processus de travail est plus ouvert, avec de grands espaces de liberté. Comment avez-vous approché *Sleepless*, avant même de savoir comment la musique allait sonner ?

Kornél Mundruczó : Honnêtement, c'est très étrange d'aborder une oeuvre quand on n'en connaît pas la musique. Il y a cette grande incertitude quant au fait de savoir si ce sur quoi on a travaillé - la scénographie, les propositions scéniques, la distribution - va finalement s'accorder avec la musique, ou pas. Toutefois Peter Eötvös a été impliqué dans le processus, et nous a donné des pistes sur sa partition, comme par exemple la structure musicale circulaire, l'accélération comme un élément de dramaturgie et comme point de départ pour penser la mise en scène... Après avoir entendu une répétition d'orchestre, on est très contents.

JB : Vous êtes connus pour vos oeuvres cinématographiques réalistes, où vous abordez des problématiques de société actuelles. Comment *Sleepless* s'inscrit-il dans cette ligne ?

KM : Cette pièce parle d'amour et de responsabilité. Ce sont les deux mots-clés à partir desquels nous avons développé notre concept. Il s'agit de donner une voix à ceux qui n'en ont pas vraiment.



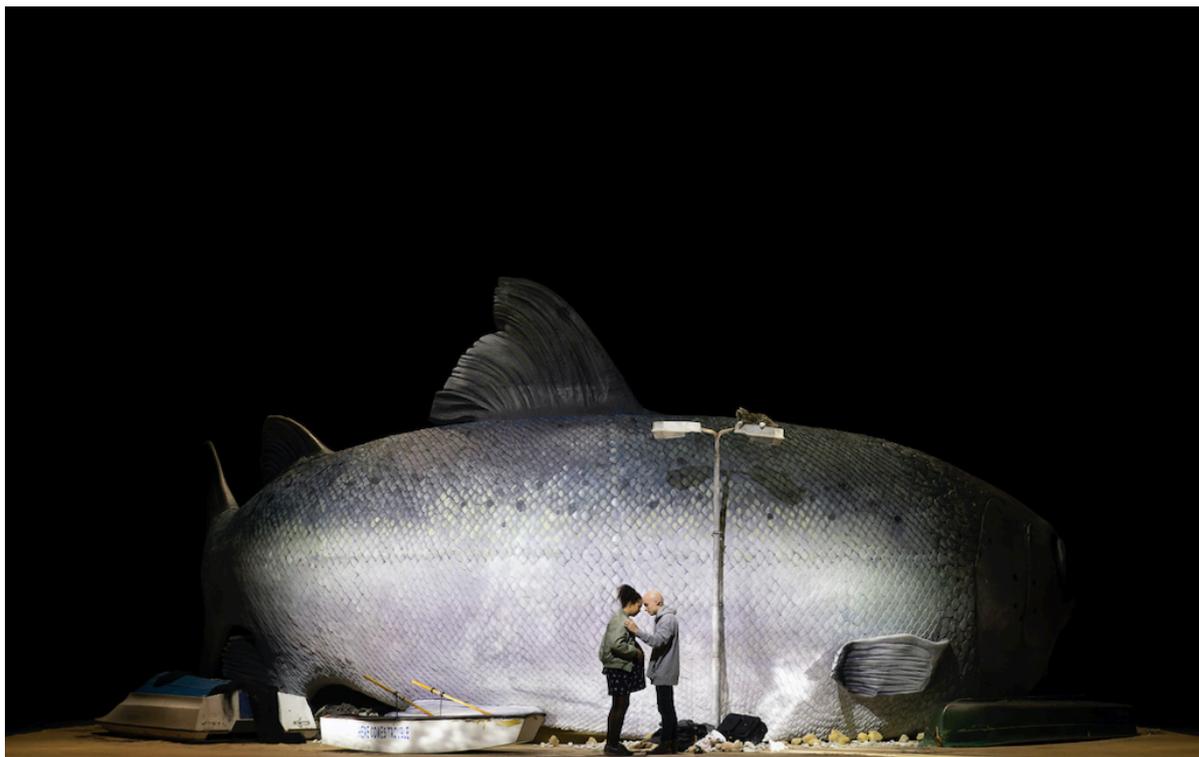
Kata Weber : Ce qui caractérise les travaux de Kornél - que ce soient ses pièces ou ses films - c'est qu'ils parlent souvent d'individus en marge de la société. Ces personnages qui se tiennent en dehors de la société nous apprennent des choses sur nous. Ce qui leur arrive est révélateur de la manière dont notre société traite ceux qui sont sans défense, qui sont pauvres, ou qui ne peuvent tout simplement pas trouver leur voie. Cela amène son lot d'interrogations : Qui est vraiment coupable ? Condamnons-nous vraiment les coupables ? Ne devrions-nous pas aussi réfléchir à notre propre responsabilité ?

JB : Vous êtes réalisateur de films, metteur en scène de théâtre et d'opéra. Dans quelle mesure votre travail de réalisateur a-t-il influencé votre mise en scène de *Sleepless* ?

KM : Quand je travaille pour l'opéra, j'ai tendance à à travailler comme je le ferais au cinéma ou au théâtre. Ce qui m'intéresse, c'est de construire un paysage qui soit extrêmement puissant. C'est pour cela que dans beaucoup de mes films, je me suis soigneusement penché sur la production et la construction des images. Dans *Sleepless*, l'eau et les vagues, ces paysages mouvants à l'aspect transcendant et fluide vont produire une atmosphère qui va se différencier fortement de l'hyperréalité du spectacle et de l'action scénique. On a alors deux types de perspectives : une première, cinématographique, qui permet de zoomer sur les détails d'une histoire, et une autre qui montre l'image globale.

JB : La morale cède devant la pauvreté. Dans quelle mesure Asle est-il un produit de notre société ?

KM : Asle est un personnage très ambivalent. A l'intérieur, c'un petit garçon, mais en même temps il se comporte de manière très violente et met notre empathie à l'épreuve. Asle est pour moi une sorte de produit de la société et de l'éducation. En examinant les relations d'un peu plus près, on voit que nos deux personnages principaux viennent certainement de familles dysfonctionnelles. Asle est le produit de la famille et de la société. C'est une question extrêmement difficile et ce n'est pas à moi d'y répondre, mais derrière les comportements



violents se cache souvent un traumatisme d'enfance. Souvent on fait de ces âmes brisées des héros pour la scène. Il est de notre responsabilité de ne pas les effacer, de ne pas les rendre invisibles, mais de les mettre en avant. Est-ce que c'est les innocenter ? Non. Asle est coupable, il tue des gens, mais en même temps, je le comprends et, de cette manière, je comprends aussi la forme de la ballade qui, en tant qu'œuvre d'art, est toujours métaphorique.



JB : En parlant de situation familiale précaire : dans quelle mesure le présent d'Alida est-il le miroir du passé e sa mère ?

KM : Dans notre lecture, c'est effectivement le cas. J'imagine la mère d'Alida comme quelqu'un qui a pris le même genre de risque que ceux que prend Asle avec Alida. Comme on peut le constater dans sa scène, la mère est loin d'être chaleureuse dans ses rapports avec sa propre fille. Car elle aussi a vécu une relation qui l'a mise à l'écart de la société. C'est pourquoi j'ai beaucoup d'empathie pour ce personnage. Dans *Sleepless*, il n'y a personne qui soit vraiment à l'abri du besoin. Peut-être que le Passeur et aussi Asleik ont un peu d'argent. Mais le reste des personnages, l'Homme en noir, la Fille ? Les pêcheurs ? Personne ne mène la belle vie...

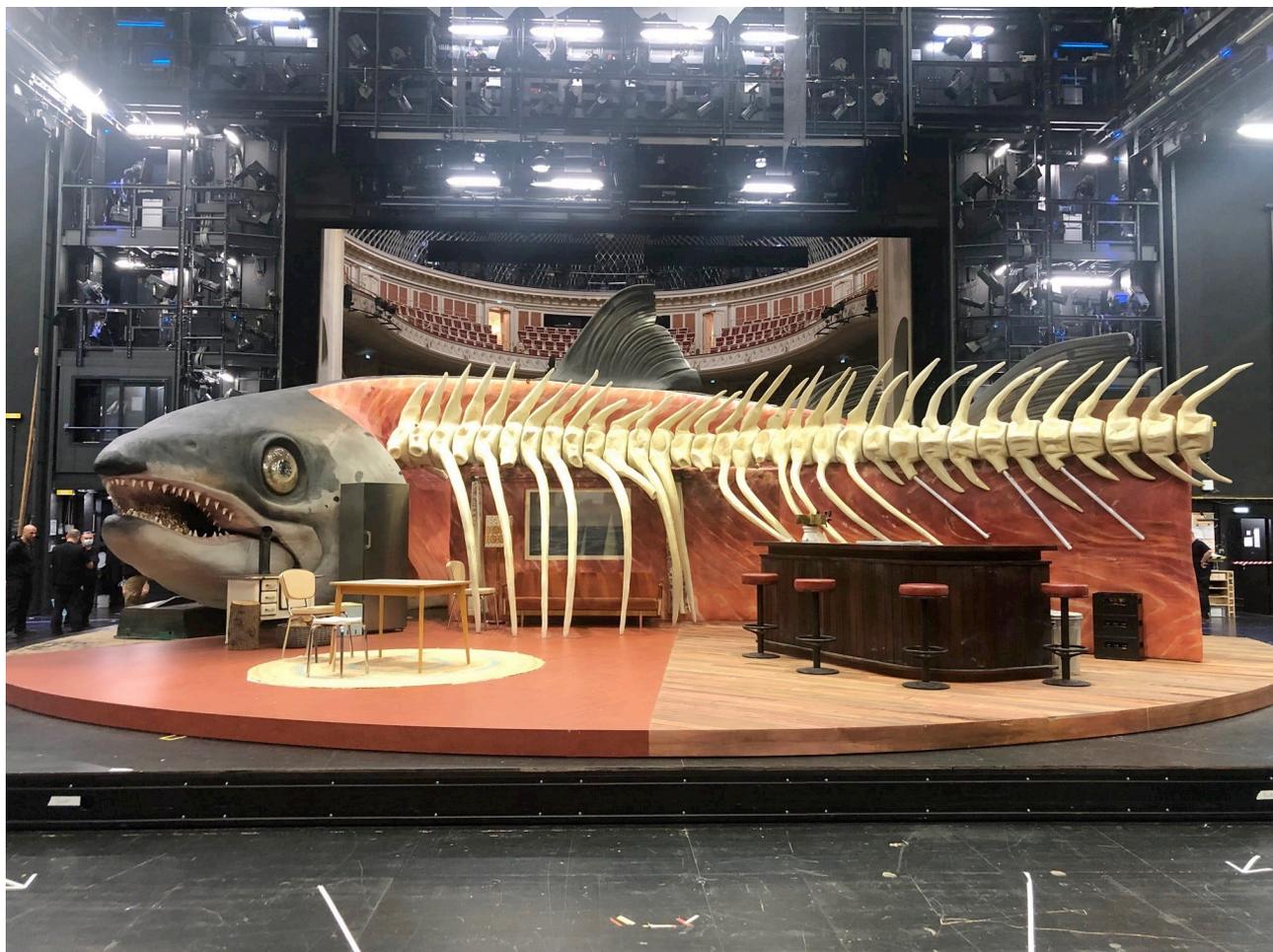
JB : Vouloir vivre là où "le fjord scintille et où le saumon saute hors de l'eau" : une fuite de la réalité vers l'illusion ?

KM : En effet Asle et Alida vivent dans l'illusion. Au fond, tout ce qu'ils veulent c'est une vie simple et facile. Mais ce n'est pas possible., même si Asle le veut. Et provoque une réaction en chaîne. La pièce est extrêmement provocante, parce qu'on ne peut pas déterminer clairement qui est bon et qui est mauvais. C'est quelque chose que j'aime beaucoup. A l'intérieur même des personnages, il y a beaucoup de contradictions. C'est pourquoi je trouve cette oeuvre plutôt actuelle, bien qu'elle ne se situe pas dans un époque déterminée. C'est comme nous,

nous vivons tant de contradictions, tout le temps, tous les jours. La contradiction est peut-être l'esprit de notre époque.

JB : La scénographie consiste en un poisson géant et surréaliste, qui se trouve sur la terre ferme et non pas dans l'eau. Ce poisson semble être la parfaite incarnation de la dramaturgie de la pièce.

MK : Notre objectif était d'introduire sur le plateau, en plus de la musique et de l'action scénique, une oeuvre d'art qui soit indépendante. Il a fallu un long cheminement pour trouver une réponse à la question : comment on va mettre ça en scène? Parce qu'au début, nous n'avions pas encore de musique, nous n'avions que les romans de Jon Fosse et le livret. C'est compliqué, parce que d'un côté, c'est incroyablement concret et ça raconte une histoire, et d'un autre côté, c'est très "balladesque". Créer un mélange de genres qu'est déjà cette oeuvre est difficile ! Si l'on jouait la pièce de manière réaliste, ce serait presque impossible car il y a trop de changements de scènes, et si on la mettait en scène de manière complètement abstraite, ce serait également très éloignée de sa nature. Nous en sommes alors arrivés jusqu'à ce grand poisson, qui est aussi bien une oeuvre en elle-même qu'un décor. Observer cet objet, ce saumon géant, même le spectateur à un autre niveau d'interprétation : pourquoi le poisson est-il sur terre et pas dans l'eau, dans le lieu de vie habituel des poissons ? Le poisson est ensuite posé sur une tournette, il semble alors avoir été découpé, cuit, cuisiné ou vendu d'une manière ou d'une autre. A l'image de la relation que les hommes entretiennent avec la terre : nous ne faisons que l'exploiter et nous n'en tirons que peu de profit, sans rien donner en retour. Et en même temps, nous y racontons aussi une histoire. Nous nous trouvons perpétuellement à l'intérieur du poisson. C'est l'estomac, c'est le ventre qui surplombe notre quotidien, mais pas de manière caricaturale, ou grotesque.



JB : "Si tu m'avais payé une bière, on aurait pu s'arranger" : tel est le constat cynique et fataliste de l'Homme en noir qui scelle le destin d'Asle. Il est question ici de justice personnelle, d'inégalité et de peur de l'étranger...

KM : Dans *Sleepless*, personne ne mentionne, ne serait-ce que dans une phrase, qu'un procès doit décider de la peine d'Asle - les gens du village décident seuls. Je pense que de tels phénomènes existent dans notre société actuelle. Beaucoup de gens ne font plus confiance au système institutionnel, et il y a des révoltes et de la violence, des actes d'auto-justice provocateurs et sanglants pour de bonnes et pour de mauvaises raisons. Le fait que de petites communautés réintroduisent un système d'auto-justice pose question.



KW : Pour moi cette injonction "Paye-moi une bière" pose la question de ce que c'est qu'être étranger. Dans notre société, il y a cette idée sous-jacente : "Quand tu viens dans notre pays, tu dois bien entendu connaître nos règles, mais nous voulons également que tu en fasses un peu plus, parce que tu es un étranger, et c'est difficile pour nous à accepter". Nous prétendons être une société multiculturelle, mais bien sûr, nous savons tous que derrière ça, les préjugés cachés sont encore très forts. Il y a donc des règles pour les étrangers et d'autres pour les autochtones. La fable de *Sleepless* en dit long à ce sujet.

JB : À la fin de l'opéra, Alida est devenue une vieille femme. Elle se repasse sa vie avant d'entrer dans la mer. Elle ne donne nullement l'image d'une femme brisée, mais plutôt celle d'une femme forte ... Un cri de la justice qui laisse derrière elle la société coupable ?

KM : A la fin, Alida se suicide et pour être honnête, c'est très triste. Mais c'est tout de même une femme forte. Ce que j'aime vraiment dans cette fin, c'est qu'Alida ne prétend pas faire partie de la société. Elle prend le risque de rester une outsider. D'une manière étrange, c'est assez compréhensible, mais d'un point de vue pratique, c'est totalement incompréhensible, et c'est ce qui est beau. Et elle va vers la mer, c'est-à-dire qu'elle décide de faire partie d'un tout qui la dépasse. C'est peut-être extrapoler que de dire qu'elle se sacrifie, car elle ne se sacrifie pas pour une cause. Concrètement, c'est une fuite, un suicide, mais spirituellement, c'est une sorte d'aspiration transcendante à une vérité plus grande. Elle veut ne faire qu'un avec la mer, les nuages et l'univers. C'est la croyance en l'égalité.

L'équipe de création



PETER EÖTVÖS

Composition
et Direction musicale

Né en Transylvanie en 1944, Peter Eötvös est considéré comme une des figures majeures de la musique du XX^e et XXI^e siècles. Au cours de sa carrière de compositeur, chef d'orchestre et enseignant, il a créé de nombreux opéras, pièces orchestrales et concertos et marqué plusieurs générations d'artistes. Sa musique est régulièrement interprétée par les orchestres symphoniques et les ensembles de musique contemporaine. En tant que chef d'orchestre, Peter Eötvös se produit sur les plus grandes scènes internationales. Soucieux de transmettre son vaste savoir musical, il établit son « International Eötvös Contemporary Music Foundation » pour jeunes compositeurs et chefs d'orchestre en 2004 à Budapest.



MAXIME PASCAL

Direction musicale

Encore étudiant, il fonde conjointement en 2008 l'orchestre Le Balcon. L'Athénée Théâtre Louis-Jouvet devient en 2013 le lieu de résidence pour Maxime Pascal et Le Balcon. Il y donne de nombreux projets scéniques parmi lesquels *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss, *The Rape of Lucretia* de Benjamin Britten. En tant que chef d'orchestre, Maxime Pascal a dirigé des orchestres tels que l'orchestre de l'Opéra de Paris, l'orchestre de la Scala de Milan, le SWR Sinfonieorchester de Baden-Baden und Freiburg, l'orchestre du Capitole de Toulouse, l'orchestre Bordeaux-Aquitaine, le Kammerorchester de Munich, l'Orchestre de l'Opéra de Malmö, l'orchestre du Teatro Massimo de Palerme, l'orchestre du National Theater de Mannheim. En 2014, il est le premier Français à remporter le Nestlé and Salzburg Festival Young Conductors Award. Maxime Pascal mène de front la direction artistique de l'ensemble Le Balcon depuis 2008 et sa carrière en tant que chef d'orchestre invité dans les orchestres du monde entier.



KORNÉL MUNDRUCZÓ

Mise en scène

Cinéaste hongrois, Kornél Mundruczó est souvent l'invité des festivals. À Cannes, il remporte le prix Un certain regard en 2014 avec *White God* alors que *Jupiter's Moon* fait partie de la sélection officielle de l'édition 2017. Déjà *Pleasant Days* remportait le Léopard d'argent au Festival de Locarno en 2002 tandis que son dernier long métrage *Pieces of a Woman* est lauréat de la Mostra de Venise 2020 (coupe Volpi de la meilleure interprétation féminine) et nommé aux Golden Globes 2021, BAFTA 2021, Oscars 2021. Kornél Mundruczó continue parallèlement la mise en scène au théâtre notamment avec sa compagnie Proton Theatre mais aussi avec divers ensembles fixes comme au Thalia Theater. À l'opéra, il a mis en scène *Le Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók (Opéra Ballet des Flandres 2014) et *L'Affaire Makropoulos* (Opéra Ballet des Flandres 2016, Grand Théâtre de Genève 2020). *Voyage vers l'espoir* devait être sa première au Grand Théâtre de Genève la saison 2019-20. C'est finalement la production de *L'Affaire Makropoulos* qui fit office de baptême la saison passée.



MONIKA PORMALE

Scénographie et costumes

La réalisatrice et scénographe lettone Monika Pormale s'est fait un nom dans de nombreuses expositions d'art visuel. Depuis 2000, elle travaille comme scénographe pour le metteur en scène Alvis Hermanis sur *Latvian Stories* et *Latvian Love* au Théâtre de Riga, *L'Idiot* au Schauspielhaus de Zurich, *Platonov* à l'Akademie-theater Wien et *The Sound of Silence* au Festival de Salzbourg. À l'opéra, elle réalise les décors pour *Eugène Onéguine* à Saint-Petersbourg et pour *Salomé* de Richard Strauss au Théâtre Mariinski en 2017-2018. Elle collabore avec Kornél Mundruczó sur *L'Affaire Makropoulos* à l'Opéra Ballet des Flandres (2016) et *Lillom* au Festival de Salzbourg (2019).

**VICTORIA RANDEM**Soprano
Alida

Après des études de chant à Oslo, la jeune soprano norvégienne d'origine nicaraguayenne Victoria Randem rejoint la jeune troupe du Staatsoper Unter den Linden Berlin. Elle fait ses débuts professionnels sur la scène de l'Opéra et Ballet national de Norvège comme Barbarina (*Le Nozze di Figaro*) dans la production de Thaddeus Strassberger, acclamée par la critique. Au cours de la saison 2019-2020, elle interprète sur la scène du Staatsoper Unter den Linden Papagena (*Die Zauberflöte*), Contessa Ceprano et Paggio (*Rigoletto*), Eine Modistin (*Der Rosenkavalier*). Parmi ses nouveaux rôles à Berlin on compte Ilia (*Idomeneo*) dans une nouvelle production de David McVicar, Ännchen (*Der Freischütz*) et une Fille-fleur (*Parsifal*) sous la baguette de Daniel Barenboim, ainsi que Jano dans une nouvelle production de *Jenůfa* avec Simon Rattle. Victoria Randem est boursière de la Liz Mohn Kultur-und Musikstiftung.

**LINARD VRIELINK**Ténor
Asle

Le jeune ténor néerlandais Linard Vrielink a étudié le piano avec Alejandro Serena Linares à Maastricht, a été membre de la Schola Cantorum, du chœur de la cathédrale Saint-Jean de Hertogenbosch aux Pays-Bas. Il a aussi suivi des cours de composition et de direction d'orchestre. Linard Vrielink a d'abord étudié le chant avec Harrie van der Plas et a poursuivi ses études au Conservatoire d'Amsterdam, sous la direction de Harry van Berne. Durant l'été 2013, Linard Vrielink a participé à l'IOA (International Opera Academy) à Schwerte, en Allemagne. En 2018/19, il incarne des rôles dans *Tristan und Isolde* et *Poppea*, il est Priester dans une nouvelle production de *Die Zauberflöte* dirigée par Franz Welser-Möst et Don Basilio dans *Le Nozze di Figaro* puis Borsa dans *Rigoletto*. En concert, il participe à une production des *Carmina Burana* d'Orff au Konzerthaus de Berlin, au *Stabat Mater* de Rossini au Kasseler Musikstage et à la *Passion selon saint Matthieu* de Bach avec le Noord Nederlands Orkest de Peter Dijkstra. Moulaka à Strasbourg.

**HANNA SCHWARZ**Mezzo-soprano
Old Woman

Elle est invitée depuis 1975 au Festival de Bayreuth, où elle a interprété les rôles d'Erda, Fricka, Waltraute (*la Tétralogie*) et Brangäne (*Tristan und Isolde*). Elle enregistre le rôle de Waltraute pour Deutsche Grammophon sous la direction de James Levine. Sa carrière prend rapidement un essor international et elle se produit dans la *Tétralogie* un peu partout dans le monde. Le Festival de Salzbourg l'invite pour *Parsifal* et *Die Zauberflöte* sous la direction d'Herbert von Karajan, *Lulu* (la Comtesse Geschwitz) et *Salome* (Herodias). Parmi les autres rôles qui ont marqué sa carrière, citons Octavian (*Der Rosenkavalier*), le rôle-titre de *Carmen*, la Nourrice (*Die Frau ohne Schatten*), Klytämnestra d'*Elektra* (rôle pour lequel elle est nommée « Singer of the Year » en 1997). Hanna Schwarz se consacre également à la musique contemporaine ainsi qu'au concert et au récital. On a pu l'entendre à l'Opéra national de Paris dans *Die Fledermaus* (Prince Orlofsky), *Don Quichotte* (Dulcinée) et *Giulio Cesare* (Cornelia). Plus récemment, elle a participé aux productions

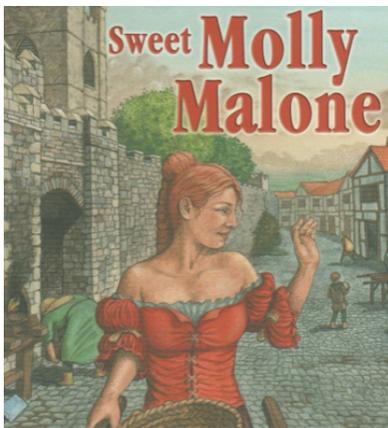
de *Die Dreigroschenoper* à Vienne, Londres, Paris (Théâtre des Champs-Élysées) et Hambourg, *Dialogues des carmélites* et *La Dame de pique* à Bâle, *Die Soldaten* au Bayerische Staatsoper de Munich et à l'Opéra de Zurich, *Jenůfa*, *Salomé*, *Elektra* à Zurich, *Charodeïka* et *Peter Grimes* au Theater an der Wien, *Daphné* à Bâle et Hambourg, *Jenůfa* au Deutsche Oper de Berlin, à Munich, au New National Theatre de Tokyo et au Metropolitan Opera de New York.

En résonance

La Ballade : un genre musicale en évolution à travers les siècles

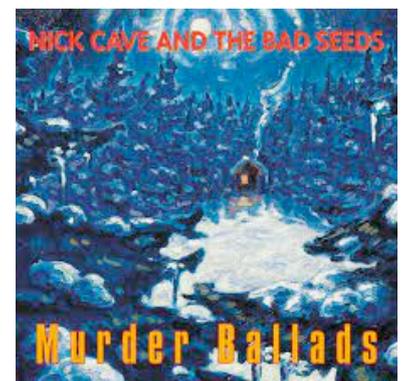
L'origine du mot « ballade » (à ne pas confondre avec le mot balade, synonyme de promenade...) vient du latin tardif ballare, qui signifie « danser ».

Au Moyen Âge, la ballade est un poème court, récité ou chanté, ou bien encore dansé. Parmi les ballades en vogue au Moyen-Âge, on peut citer celles de **Guillaume de Machaut (1300-1377)**. Au XVIII^e siècle, chez les compositeurs allemands, la ballade est une musique de chambre instrumentale. Au XIX^e siècle, les Romantiques continuent de composer des ballades purement instrumentales (Chopin, Liszt, Brahms...) mais d'autres mettent en musique la poésie de leur époque, à l'instar de Schubert qui utilise les poèmes de Goethe (*Erkönig*)

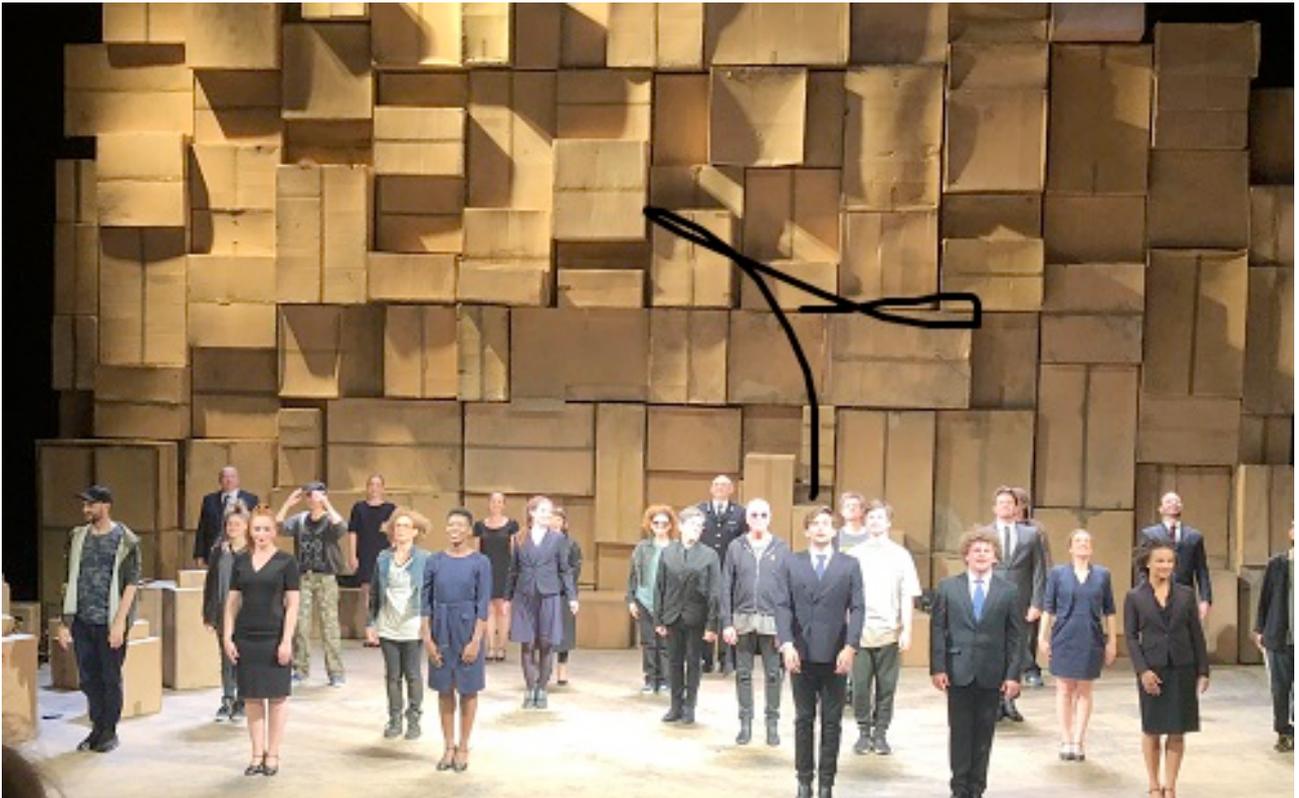


Mais dans la musique populaire européenne, on trouve également des ballades qui sont des chansons narratives aux accents folkloriques. Par exemple on trouve des ballades écossaises, ou irlandaises comme **Molly Malone** (1880 environ) anglaises comme *Robin Hood and the Monk*, ou encore suédoises. Au XX^e siècle, le mot désigne ces chansons au rythme lent voire lancinant. Elles évoquent souvent un amour triste et mélancolique, ou une histoire tragique. La structure en est souvent très simple (couplet-refrain), et on les retrouve aussi bien dans le jazz, le rock, le blues ou encore la variété.

Parmi les nombreuses sous-catégories de la ballade, on trouve la murder-ballad. Dans ce genre originaire de Scandinavie, Angleterre, Irlande et Ecosse, après qu'un meurtre soit commis le coupable subit généralement sa punition des mains de la famille de la victime ou de la communauté qui se fait justice elle-même. Dans les murder-ballads européennes, les meurtrières sont brûlées, et les meurtriers, à l'instar d'Asle, sont pendus.



Le terme qu'utilise Peter Eötvös à propos de *Sleepless* est celui d'*opéra ballade (ballad opera)*. Ce genre typiquement anglais est apparu au début du XVIIIème siècle. Le plus célèbre *ballad opera* est sans nul doute *The Beggar's opera (1728)* de John Gay, mis en musique par Johann Christoph Pepusch, et qui a inspiré le célèbre *Opéra de 4 sous* de Brecht et Weill. Ce genre se veut, à l'origine, une satire populaire de l'opéra seria et met en scène les classes inférieures de la société, les criminels, les exclus, avec parfois un renversement carnavalesque des valeurs.



The Beggar's opera mis en scène par Robert Carsen sur la scène du grand Théâtre en 2018

Sleepless, par ses thématiques, est donc très proche du *ballad opera*. Mais l'absence de satire et l'atmosphère de l'oeuvre, teintée de mélancolie et de fatalité, la rapprochent fortement de la ballade populaire traditionnelles, tandis que les crimes et le châtement d'Asle évoquent inmanquablement la *murder-ballad*.



Pistes pour la classe

En cours d'anglais : étude d'extraits du livret de Mari Mezei d'après la *Trilogie* de Jon Fosse (*Wakefulness, Olav's Dreams, and Weariness*).

Scene 2 in F (Mother's house)

ALIDA, MOTHER, ASLE, VOCAL TRIO

Alida with two bundles hanging over her shoulders in her mother's house.

Alida: Mother...

Mother enters the room.

Alida: Mother, please, we are in need.

Mother: (*sarcastic*) So you are here again?

Alida: We are in need.
The new owner said it is his boathouse.
It is his boathouse, and we cannot stay,
he wants it back.

Mother: What do you want?

Alida: We cannot stay, we have nowhere to go.

Mother: Girl, speak out! What do you want?

Alida: It will be dark soon, we have nowhere else to go.

Mother: Well, daughter, you can't stay here.

Asle comes, takes the two bundles from Alida, lowers them to the floor and puts an arm around her shoulder.

Alida: Oh, mother, please....

Mother: (*in response to Asle's presence*) Oh well, but only for a while....

Alida: Just for tonight....

Asle:just for one night.
We will leave for Bjorgvin tomorrow.

Mother: Well...

She nods and leaves. (...)

Scene 6 in G (Duet)

ALIDA, ASLE

*A couple of days later Alida is sitting at the kitchen table.
Asle enters from the street and begins pacing nervously up and down.*

Asle: We must leave this place.
We must leave.
Someone is watching us.
They are after us.
Someone is after us, I think.
We must leave.

Alida: How do you know?

Asle: I just do.

Asle: We must leave.
I sold the fiddle,
we have money to help us out.

Alida: Oh, the fiddle.
Your music reminded me of my father's voice,
I heard my father's voice when you played the fiddle.
Your fiddle....
You should not have sold it,
it was so nice to listen to.

With her right hand, Alida imitates the movement of the bow.

Asle: But the money.
We need the money.
The fiddle is gone,
what's done is done.
We must leave this place.
We must leave.

Alida: But it was good for us here.
It has never been as good for me anywhere as here.
Cannot we stay?

Asle: It is not our house.
I think we must leave.
We must leave here, we cannot stay.
She will come back, the woman who lived here.

Alida: She will not. I hope she will not.

Asle: If not her, then surely someone else,
what does it matter,
and then this place is not for us.
We cannot stay.

Alida: Where shall we go?



Guide d'écoute

Par Fabrice Farina, collaborateur pédagogique

Les formes du langage musical se sont fortement développées au cours de la deuxième moitié du XXème siècle. Il y a eu par exemple l'émergence de notions telles que : polytonalité, microtonalité, dodécaphonique, sérialisme, musique aléatoire, musique électroacoustique, musique minimaliste, néo-tonalité...

De plus, l'espace sonore a été appréhendé avec des notions réservées jusqu'alors à la peinture, la sculpture ou l'architecture, la physique. On se mit à décrire la musique comme un « espace sonore » en utilisant des termes tels que densité, masse, nuage de sons, continuum sonore, compression, structure, texture, tissus...

Enfin, la complexité et la diversité du langage harmonique aboutit à des croisements ou des synthèses entre tonalité, atonalité et modalité.

Sans oublier ce fil de l'histoire musicale, c'est à partir d'exemples de la partition que l'on observera comment le texte et la musique sont reliés par Peter Eötvös dans son opéra-balade. Sa musique s'inscrit dans une certaine tradition musicale où dominant l'intelligibilité du discours, la recherche de couleurs musicales et d'atmosphères théâtrales parfois très descriptives.

Techniquement, son écriture reste « classique » mais avec beaucoup de liberté stylistique. La vocalité vacille entre passage mesuré, non mesuré, récitatif, parlando (parlé), lyrisme ou ligne brisée. L'atonalité du langage a pour mission de colorer, de peindre des atmosphères, les émotions et les états psychologiques des personnages. Néanmoins, le compositeur a attribué pour chaque scène une polarité qui donne une couleur, sorte de synthèse entre tonalité et atonalité :

First Act

Scene 1 in B (In the Boathouse)	1
Scene 2 in F (Mother's house)	24
Scene 3 in F# (In Bjorgvin).	56
Scene 4 in C (Old Woman – Dream – Man in Black).	110
Scene 5 in C# (Midwife – Man in Black)	134
Scene 6 in G (Duet).	141

Second Act

Scene 7 in G# (Inn – Man in Black – Boatman).	156
Scene 8 in D (Jeweler's shop).	190
Scene 9 in D# (Girl – Man in Black)	211
Scene 10 in A (Alida alone, Asle in jail).	230
Scene 11 in A# (The scaffold).	241
Scene 12 in E (Asleik)	260
Scene 13 in B (Many years later)	296

« Scene 1 in B (in the Boathouse) » :Scene 1 en **Si** (dans le hangars à bateaux); la scène 2 est en Fa; la scène trois en Fa dièse; la scène 4 en do, etc....

Dans la partition ces indications ne renvoient pas à des tonalités mais évoquent plutôt la notion de polarité, ou de *note polaire* : un pôle fixateur, qui garantit un centre d'attraction à la musique. Voici quelques exemples des débuts des scènes 2, 3 et 4.

Exemple 1, « Scène 2 en Fa ». La note *fa* (carré rouge) est le pôle attractif qui organise l'écriture musicale, donne une couleur globale à la scène et crée **un point de repère continu dans l'espace sonore.**

Exemple 2, « Scène 3 en FA dièse »

Exemple 3, « Scène 4 en DO »

(Asle hurries after her and holds the door open.)

7 ASLE
Have you got a room to let?

Exemple 4, le début de l'opéra

Au début de la partition le compositeur écrit : « The gentle rolling of the waves of the sea ».

The image shows a musical score for the beginning of an opera. It features a piano part and a string part. The tempo is marked as ♩ = 66. The piano part is in 4/4 time and includes dynamics like *p*, *mf*, and *pp*. The string part is in 4/4 time and includes dynamics like *secco mf* and *pp*. The text "(The gentle rolling of the waves of the sea.)" is written above the piano part. Red circles highlight specific notes, and black arrows point to them from above and below. The score also includes markings for "Hp.", "Woodwinds", "Fl. trm", "Str. pizz.", and "Bcl.".

Cette indication concerne l'écriture musicale qui s'attache à décrire musicalement l'atmosphère maritime : les vagues sont figurées grâce à la répétition du *Sl* (note polaire de la scène) sur plusieurs octaves vers le haut et vers le bas: l'espace sonore se dilate comme la vague qui monte, et se resserre sur un trille pour illustrer le retrait et le renouveau de l'onde. (**flèches**).

Mais si la musique se veut descriptive en cherchant à peindre un décor évoquant les éléments naturels, le compositeur plonge abruptement son opéra dans une atmosphère psychologiquement très tendue directement liée à la situation difficile vécue par les personnages. La musique est donc entièrement au service du drame.

La note « **Sl** » (**ronds rouges**) avec laquelle le compositeur construit ses vagues se rattache comme indiqué plus haut à la technique de composition nommée *note polaire* (un pôle fixateur, qui garantit un centre d'attraction à la musique). Cette note ne cesse de résonner et ouvre, du grave à l'aigu, un espace sonore à la manière d'un « continuum sonore » évoquant certaines musiques électroacoustiques ou certaines musique de Ligeti : la musique est marquée par un fondu sonore planant et constant. Ce fond diffus donne une très grande tension musicale à toute la scène 1 et grâce à la note polaire, le compositeur peut créer plus ou moins de dissonances en se rapprochant ou en s'éloignant d'elle.

Exemple 5, acte 1, scène 1

5

42 $\text{♩} = 72$

ALIDA
give birth soon. Soon. I am hap-py. I am

Strings *mf* *f* *p* *mf* *p* *pp*

Ww. 2 1

Ob. *p*

45

ALIDA
hap-py, but a-fraid.

ASLE *molto semplice*
You have no-thing to fear. I love you A-li-da and

E.H. *p* *f* *pp* *f* *mf*

Tps. (mute)

Bcl., Cbsn. *mf*

Hp. Hns. (E.H.) 4 5

Xeo. *mf*

L'écriture vocale, de manière générale dans *Sleepless*, reste traditionnelle. Le rythme musical reste très proche du rythme de la prosodie de la langue parlée et respecte avec précisions les accents toniques de la langue anglaise. En respectant ainsi la prosodie, chaque syllabe est portée par une seule note (notation syllabique). Tout ce soin apporté à la mise en musique du texte, le rend parfaitement compréhensible et donne un phrasé naturel à la voix chantée.

On peut observer que les lignes mélodiques laissent la possibilité de déployer un chant lyrique très legato et les climaxes sont portés par des lignes ascendantes (**traits rouges**) libérant la charge émotionnelle des personnages dans les zones aiguës de la voix. Ce procédé s'inscrit dans une écriture opératique conventionnelle.

On remarquera que le tissu orchestral produit encore un discours continu, fluide et une atmosphère tendue grâce au pôle attractif de la note « si » (**ronds verts**). Au sein de cette couleur diffuse, le compositeur peint les émotions d'Alida (peur, nervosité) et son état psychologique en ajoutant des touches nerveuses et instables grâce aux formules en doubles-croches (**taches grises**).

Exemple 6, page 7, scène de danse

Pour terminer un tour d'horizon sur les techniques d'écriture et les atmosphères mises en place par le compositeur dans cette première scène, voici l'extrait d'une danse :

Cet exemple illustre une musique très théâtrale puisqu'il s'agit du moment où Asle danse avec un violon dans une main et l'étui dans l'autre. Le compositeur reprend le thème d'une chanson populaire norvégienne intitulée « Fanitullen » (la danse du diable). Ce passage offre une respiration car le compositeur délaisse pour un moment l'espace sonore planant et continu, du début de l'opéra.

72 $\text{♩} = 108-116$

ALIDA
trouble.

Vn. solo

p *f* *ff* *p*

Vn. (pizz.)

f *f* *p*

(Vc.: imitate the stomping feet of a Norwegian dance)

78 ASLE
(loud speaking)

ASLE
May- be... But it is ea-si-er with a

f *f* *p*

f *mf* *mf*

Etc...

Le texte
entièrement
parlé est

rythmé sur la partition. Alors que le thème de « Fanitullen » est énoncé et arrangé par le compositeur au violon (**traits verts**), les violoncelles scandent les temps donnant ainsi à la musique le caractère d'une danse (**ronds rouges**): « imitate the stomping feet of a Norwegian dance » (en imitant les pas d'une danse norvégienne).

Exemple 7, page 9

La pause est de courte durée. La danse se termine par le retour de la note « si » (**ronds rouges**) annonçant le retour du continuum sonore initial coloré par cette même note (**carré rouge**).

(laughs)

the fiddle case.

It was ma-ny year

Hp.

Ob.

Fl.

Picc.

Vc.

L.H.

f *pp* *p* *mf* *f* *mf* *p*

Exemple 8, scène 2

La tension psychologique de la scène 1 laisse la place à la violence physique. Le compositeur met en musique le meurtre du passant et de la mère avec les mêmes procédés d'écriture renforçant la cohérence de cette scène :

A) extrait du meurtre du passant

60 *ff* *2/C*

B) extrait du meurtre de la mère

215 *sff* *pp* *f sub.*
Hn., Vla. Hp.
Mar., Str. Cb.

Dans les exemples A et B, la violence et l'horreur de la situation trouve une expression commune dans deux interludes. On peut voir ici les moments où la tension est à son apogée et s'exprime musicalement dans ces cascades de notes rapides et chromatiques (demi-ton).

L'orchestre est en quelques sortes le personnage principale de la scène 2, car il exprime par des martelages agressifs, entre les phrases brèves des dialogues, toute la haine de la mère ou le désespoir d'Alida comme lorsque :

1) la mère chasse sa fille de chez elle :

82 MO. *sf*
I said move! Move!
Vib. Ob., Vib.
Obs., Hp., Mar. Hp., Mar., Tp.
E.H.

2) mère et fille se battent : «[scum, like your father](#)» (racaille, comme ton père)

Musical score for the scene 'mère et fille se battent'. The score is for voice (MO.) and piano. The voice part starts at measure 180 with the lyrics 'mo-ther, scum - - - (m), scum - - - (m)'. The piano accompaniment features complex textures with triplets and dynamic markings such as *f*, *p*, and *pp*. The piano part includes a prominent triplet in the right hand and a more active line in the left hand.

L'orchestre, très agressif, imite un raz-de-marée de coups et exprime la rage de la mère contre sa fille. À la voix, elle utilise un effet de glissando sur les mots « scum » pour accentuer son dégoût et son insulte.

Exemple 9, le voyage dans la nuit

Pour conclure la scène 2, après le meurtre de la mère, le couple voyage en barque de nuit. Pendant la traversée, on entend de nouveau l'atmosphère maritime, fluide et continue du début de l'opéra mais ornée d'un trio de voix de femmes (soprano, mezzo, alto). Est-ce Alida qui rêve et qui entend des voix ? Ce passage évoque les atmosphères que l'on peut retrouver chez Britten où l'étrange ou le surnaturel s'invitent soudainement sur scène (cf. [Le Songe d'une nuit d'été](#)) : « [Sleep Alida, Asle loves you, He did only what he had to do, and he did it for both of you.](#) »

(Flèches : paysage sonore; Ronds rouges : note polaire « si »)

Musical score for 'le voyage dans la nuit'. The score is for a vocal trio (Soprano, Mezzo, Alto) and piano. The vocal parts enter at measure 254 with the lyrics 'Sleep'. The piano accompaniment includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), and Harp (Hp.). The score features dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*. Red circles highlight specific notes in the piano accompaniment, and black arrows indicate the 'paysage sonore' (sound landscape) across the vocal and piano parts.

Exemple 10, the Girl, p.80

Avec l'introduction du personnage de « la fille », le compositeur adopte une écriture se rapprochant de l'époque de l'école de Vienne (période du dodécaphonisme sériel, avec une écriture valorisant les 12 demi-tons). Les mélodies déstructurées par la recherche de l'atonalité et de la dissonance, participent à donner au personnage une attitude très décalée, absurde, étrange et proche de la folie : tantôt elle rit de manière exagérée et désordonnée :

143 (to Asle) *colla voce (free)* *quasi piano* *a tempo*
 Well, hi-hi-hi-a-a-a-a-a-a

ou elle ajoute des effets qui sonnent comme un pastiche de pièces vocales de musique contemporaine. Dans ce contexte, la surabondance d'effets vocaux(1)(2), l'écriture décousue, pointilliste et accentuée de l'orchestre, met en avant une atmosphère agressive, inhospitalière, venant faire écho au rejet du couple par les habitants de Bjorgvin. Cette écriture habillera aussi les scènes suivantes jusqu'au prochain meurtre.

161 (in avanti)
 lieve it... This boy

1 : glissando

162 (in avanti)
 and that lit-tle slut, al - - - ways

2 : sprechgesang
 (Le parlé chanté)

Exemple 10, the Girl, p.80

Avec l'introduction du personnage de « la fille », le compositeur adopte une écriture se rapprochant de l'époque de l'école de Vienne (période du dodécaphonisme sériel, avec une écriture valorisant les 12 demi-tons). Les mélodies déstructurées par la recherche de l'atonalité et de la dissonance, participent à donner au personnage une attitude très décalée, absurde, étrange et proche de la folie : tantôt elle rit de manière exagérée et désordonnée :

143 (to Asle) *colla voce (free)* *quasi piano* *a tempo*
Well, hi-hi-hi- a - a - a - a - a - a

ou elle ajoute des effets qui sonnent comme un pastiche de pièces vocales de musique contemporaine. Dans ce contexte, la surabondance d'effets vocaux(1)(2), l'écriture décousue, pointilliste et accentuée de l'orchestre, met en avant une atmosphère agressive, inhospitalière, venant faire écho au rejet du couple par les habitants de Bjorgvin. Cette écriture habillera aussi les scènes suivantes jusqu'au prochain meurtre.

161 (in avanti) 1 *gliss.*
lieve it... This boy

1 : glissando

162 (in avanti) 2 *gliss.*
and that lit-tle slut, al - - - ways

2 :sprechgesang

(Le parlé chanté)

Exemple 11, un meurtre, un rêve...

La juxtaposition des scènes de meurtre et de rêve aperçue dans l'exemple 5, se systématisait au cours de l'acte 1. Rêver semble être pour Alida la condition pour rendre le réel supportable (les meurtres de son amant). Les sections musicales des rêves sont l'occasion pour le compositeur d'élargir sa palette sonore, vocale, orchestrale en mélangeant trio vocal, voix d'Alida, instruments aux sonorités riches et colorés (percussion, harpe, marimba, etc.) et de travailler sur les ambiances et les couleurs du tissu musical.

Exemple a : « le rêve », p.88. Lignes planantes (1), dissonances étranges (2) et gammes par ton (3) créent une atmosphère suspendue. La référence au thème de *la danse du diable*(4) au violon complète ce tableau onirique :

C'est par un récitatif « free », hors du temps car non mesuré, qu'Alida sort de son rêve :
 Asle : « *What did you say?* », Alida : « *Oh, I don't know, I must have been dreaming.* »

L'orchestre, par ces longues tenues (**carré rouge**), prolonge l'état de suspension entre rêve et réalité marquant ainsi un trait de caractère psychologique propre à Alida qui vacille entre ces deux états de consciences.

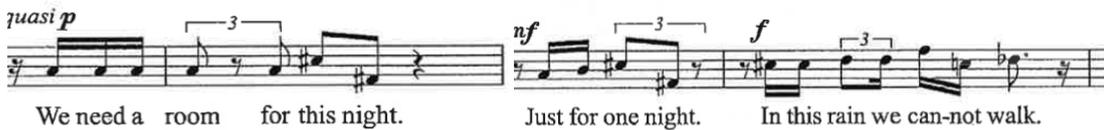
Exemple 12, Asle

Asle est un personnage à deux faces. Il peut être l'amoureux rassurant aux lignes larges comme dans l'exemple 2, et à la fois un meurtrier sans pitié. Lui aussi est pris dans un schéma répétitif : il rassure Alida de son amour, cherche un endroit pour abriter sa famille, se débarrasse des gêneurs, prend la fuite et invite Alida à s'endormir. L'écriture musicale suit de très près les états psychologiques du personnage dans ces différentes phases en adoptant une grande liberté stylistique :

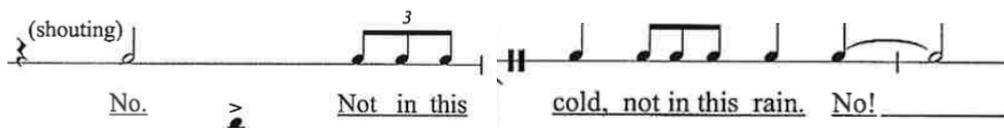
_Style lyrique aux lignes vocales larges et legato
Asle : « [Sleep, Alida, sleep think of the music...](#) »



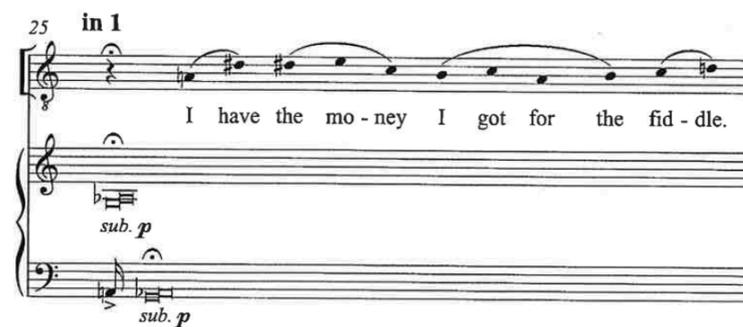
_style parlé chanté. Ce style est le plus représentatif du rôle d'Asle lors des nombreux dialogues avec les autres personnages de l'opéra. Aux accents réalistes, car proches du rythme du texte parlé, les phrases sont courtes, entrecoupées de petits silences qui marquent le souffle court des personnes stressées et dans l'urgence :



_style parlé : lorsque la colère est trop intense, la vocalité disparaît pour laisser place à la voix criée (en générale, ce style apparaît avant un meurtre).



_Récitatif libre : ce style caractérise les moments de réflexion ou d'introspection. L'absence de rythme et de mesure suspend le temps comme lorsque l'on se perd dans ses pensées. L'orchestre est discret et joue de longues notes dissonantes. Ces notes tenues contribuent aussi à donner la sensation que le temps est suspendu.



Exemple 13, scène 11 in A# - The scaffold (l'échafaud)

Enfin, dans ce dernier exemple, observons quelques particularités de l'une des dernières scènes de l'opéra : l'échafaud.

La simplicité de l'écriture laisse toute la place à la théâtralité. Pour ne pas entraver le réalisme de cette scène, le compositeur fait intervenir un soliste (un des pêcheurs) dans un style récitatif libre, non mesuré pour qu'il puisse donner toute la vocalité et le rythme d'un jugement où la sentence est annoncée à la cantonade lors d'une exécution sur une place publique(1). Les autres pêcheurs, représentant le peuple, répondent en chœur soit pour répéter la dernière phrase de l'annonce, soit pour manifester leur approbation(2). L'orchestre plante simplement une longue note tenue dans les graves imitant les roulements de timbales militaire lors d'une mise à mort publique. Cette note est la note polaire de la scène: le **Sib** est le même son que le **La#** (enharmonie)(3, ronds rouges)

The musical score is for the scene 'The scaffold' (l'échafaud) in Act 11, Op. 13. It features an Inn-keeper and six fishermen. The Inn-keeper's part is in bass clef, starting at measure 32, with the lyrics 'hang - man is at his post..'. The fishermen's parts are in treble clef, with the lyrics 'Jus - tice shall be done,'. The orchestral accompaniment is in bass clef, with parts for Brass (Bcl., Bsns., Tbn., Gong). Red circles highlight specific notes: a **Sib** note in the Inn-keeper's part, a **La#** note in the fishermen's parts, and a **Sib** note in the orchestral accompaniment. The score is marked 'in 1' and '(fast)'. The tempo is **f** (forte). The time signature is 4/4. The key signature is one sharp (F#).

Exemple 14, un chœur de tragédie grecque

Après l'exécution d'Asle, les voix « surnaturelles » viennent accompagner et rassurer Alida, qui aperçoit la dépouille de son amant. Tout comme dans la tragédie grecque, ce chœur commente l'action. Ici on peut lire : « Sleep Alida, sleep, » (la phrase complète est "Dort, Alida, dort, Asle se dirige vers la clarté du ciel bleu »)

Comme cité plus haut, cette scène est nommée par le compositeur : Scène 11 in A# (The scaffold). La polarité est donc assurée ici par la note **La dièse**.⁽¹⁾ C'est elle, entre autre, qui provoque la sensation d'espace continue et donne la couleur globale à ce chœur.

Sur les « Sleep, Alida, sleep », le compositeur utilise un procédé fortement utilisé dès la musique baroque (1600) et en lien avec les figures de rhétoriques musicales issues de la rhétorique grecque : les cinq notes forment une *catabasis*⁽²⁾ (élément mélodique descendant, souvent associé à une idée dépressive ou à la mort). Le mouvement mélodique descendant⁽²⁾ dans toutes les voix imite l'endormissement d'Alida et la descente vers le royaume des morts d'Asle.

The image shows a musical score for a vocal trio, divided into Left and Right sections. The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), and Tenor (M). The lyrics are "Sleep, A - li - da, sleep." and "Sleep, A - li - da, sleep." The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mf*. A red circle highlights a specific melodic phrase in the Alto part, which is a descending sequence of five notes, illustrating the concept of *catabasis*.

