

Saison 21-22



Jenůfa

Dossier avant-spectacle

Opéra de Leoš Janáček

Livret du compositeur d'après le drame *Její Pastorkyňa* de Gabriela Preissová

Direction musicale Tomáš Hanus

Mise en scène Tatjana Gürbaca

Du 3 au 13 mai 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 belle découverte et un excellent 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 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

Jenůfa

Opéra de Leoš Janáček

Livret du compositeur d'après le drame *Její Pastorkyňa* de Gabriela Preissová

Créé à Brno en 1904

Coproduction avec le Deutsche Oper am Rhein

Dernière fois au Grand Théâtre de Genève en 2001

3, 5, 7, 9, 11, 13 mai 2022 – 20h

DISTRIBUTION

Direction musicale **Tomáš Hanus**

Mise en scène **Tatjana Gürbaca**

Scénographie **Henrik Ahr**

Costumes **Silke Willrett**

Lumières **Stefan Bolliger**

Dramaturgie **Bettina Auer**

Direction des Chœurs **Alan Woodbridge**

Jenůfa **Corinne Winters**

Laca Klemeň **Misha Didyk / Daniel Brenna**

Števa Buryja **Ladislav Elgr**

Kostelnička Buryjovka **Evelyn Herlitzius**

Grand-mère Buryjovka **Carole Wilson**

Stárek **Michael Kraus**

Maire **Michael Mofidian**

Jano **Borbála Szuromi**

Karolka **Eugénie Joneau**

Chœur du Grand Théâtre de Genève

Orchestre de la Suisse Romande

Jenůfa

Sommaire

L'oeuvre

La vie comme modèle par Gavin Purley

L'argument

Biographie de Leoš Janáček

Personnages et tessitures

Jenufa, une affaire de famille

***Jenůfa* par Tatjana Gürbaca**

L'univers du spectacle

L'équipe de création

Guide d'écoute

Par Fabrice Farina, collaborateur pédagogique Grand Théâtre

L'oeuvre

La vie comme modèle

par Gavin Plumley
(extraits)

Le tapotement d'un xylophone annonce le troisième opéra de Leoš Janáček, *Jenůfa*, créé à Brno en 1904. Évocation sonore du moulin campagnard de la famille Buryja, son rythme lancinant enracine le drame dans le réalisme de l'époque. La passion de ce temps pour la vérisimilitude dans les arts pourrait aussi être le reflet de la discipline émergente du journalisme à l'époque, bien qu'elle aille encore plus loin, en reproduisant non seulement la vie telle qu'elle était vécue, indépendamment de la classe ou de la situation, mais aussi ses réalités sociales et psychologiques. En tant que forme d'art, l'opéra aurait pu sembler contraire à de tels objectifs, Janáček entourant les actions des Moraves de province d'un riche univers sonore. Et pourtant, grâce à son étude de la musique de son pays natal, ainsi que du langage de ses habitants, il a façonné un nouveau style d'opéra qui allait bien au-delà du réalisme « tranche de vie ».

Le réalisme tchèque

Les personnalités culturelles tchèques furent tout de suite attirées par le besoin de refléter la vie réelle pendant le Renouveau National du pays au XIX^{ème} siècle. À l'image de tendances observées ailleurs en Europe, les artistes tchèques, par exemple, ont abandonné l'académie et le studio pour peindre en plein air. (...)

Répondant en partie à l'engouement pour le vérisme italien – *Cavalleria rusticana* de Mascagni étant l'une des œuvres les plus jouées au Théâtre national de Prague entre 1883 et 1900 – le réalisme avait également commencé à informer le répertoire de l'opéra, lorsque Gabriela Preissová, une écrivaine locale relativement inconnue, commença une collaboration remarquable avec les compositeurs du pays. Née dans la ville bohémienne de Kutná Hora en 1862, elle s'est installée en Moravie orientale après s'être mariée. Son domicile était la petite ville industrielle de Hodonín, où son mari dirigeait une raffinerie de sucre. L'endroit était majoritairement germanophone, bien qu'entouré de locuteurs tchèques dans une région viticole connue sous le nom de Slovácko (en raison de sa proximité avec la Slovaquie). Preissová y découvrit une vie folklorique intense, qui imprégna ses écrits au cours des années à venir.

La vie en Slovácko

Sa nouvelle, *Počátek románu* (*Le début d'une romance*, 1886), déborde véritablement de couleur locale, mais ce sont ses deux pièces de théâtre, *Gazdina roba* (*La Maîtresse de la ferme*, 1889) et *Její pastorkyňa* (*Sa Belle-fille*, 1890), qui se sont avérées les plus impressionnantes. Contrairement aux histoires précédentes, ces drames proposaient des dissections sans merci de la vie dans le Slovácko, avec des scènes de suicide, de meurtre et de violence. Tout comme les costumes authentiques utilisés dans les créations des pièces au Théâtre national de Prague, les œuvres de Preissová prenaient leur sujet de la vraie vie, voire même – en ce qui concerne *Její pastorkyňa* – de deux faits divers « très idéalisés » d'un journal local.

Dans le premier, un garçon avait blessé une jeune fille, l'amoureuse de son frère, en coupant du chou. Il lui avait délibérément tailladé le visage parce qu'il en était lui-même amoureux. Dans le second, une femme a aidé sa belle-fille à se débarrasser du fruit de ses amours (la fille avait jeté le bébé dans les égouts), mais je ne voulais pas avoir deux meurtrières.

Ce n'est pas seulement la reproduction des faits divers qui a donné sa puissance à ces œuvres dramatiques. La compréhension fondamentale que Preissová avait des codes sociaux de la région et les résultats psychologiques de leur observation était encore plus importante. Le village (fictif) de Veborany est un endroit étouffant, comme nous l'apprenons à travers le personnage central de la Kostelnička. Ses voisins regardent avec envie le moulin, qui appartient depuis des générations à la famille et qui est maintenant la propriété de Števa – au grand dam de son cousin Laca. L'entreprise est un pôle d'emploi important et fait travailler assez d'employés pour qu'il y ait un contremaître ; on pourrait donc s'attendre de la famille qu'elle donne l'exemple. Mais le fait que le propriétaire du moment est le boute-en-train du village, avec un penchant pour la bouteille, est en soi assez gênant, même avant que la Kostelnička n'apprenne que Števa a également engrossé Jenůfa – avec ou sans son consentement. À Veborany, celles qui n'ont pas de pouvoir (les femmes) sont tenues d'être fortes, alors que ceux qui détiennent le pouvoir (les hommes) sont autorisés à être faibles. (...)

Une autre source de pression est la vie religieuse du village, évoquée dans diverses prières et malédictions. Après tout, la Kostelnička est la gardienne ou sacristine de l'église et il se peut qu'elle ait dirigé des offices, comme l'indique le fait que le maire la félicite pour la façon dont elle donne d'habitude la bénédiction. Malheureusement, le regard constant de la société sur la famille engendre la honte qui déclenche les événements tragiques de la pièce. Incapable de supporter le déshonneur de la grossesse de Jenůfa, la Kostelnička cache sa belle-fille, suivant une pratique de confinement répandue parmi les communautés les plus dévotement religieuses du monde. Et lorsque Števa refuse de faire la chose honorable, la seule option que la Kostelnička envisage est de détruire les preuves, laissant Jenůfa désespérée et, selon les lois alors en vigueur dans l'Empire austro-hongrois, susceptible d'être elle-même condamnée à mort.

L'histoire était peut-être basée dans la réalité, mais la pièce de théâtre n'a pas su plaire aux critiques de Prague, qui ne voulaient pas admettre que des événements aussi violents puissent se produire à la campagne. En conséquence, Preissová a acquis une certaine notoriété, notamment lorsque le Théâtre national retira *Její pastorkyňa* de son répertoire. Pourtant, une nouvelle production dans la capitale morave de Brno, beaucoup plus proche du lieu du drame, a eu lieu le 10 janvier 1891. Il est probable qu'un important musicien local ait assisté à la représentation et ait ainsi changé à jamais le destin de la pièce.

La musique morave

Pendant que Preissová était occupée à rechercher le sujet de sa pièce, Janáček, le compositeur de Brno dont nous venons de parler, était également en Slovácko pour en enregistrer la musique autochtone. Il avait passé une grande partie des années 1880 et 1890 à rechercher des airs et des danses folkloriques à travers la Moravie, après avoir connu le philologue et folkloriste František Bartoš. Ensemble, ils travaillèrent sur deux importantes collections de chants populaires moraves : la première, publiée en 1890, rassemblait 174 compositions, tandis que la seconde, publiée sur une période de trois ans une décennie plus tard, comportait un nombre stupéfiant de 2 057 éléments. De nos jours, c'est l'impact de cette musique sur les propres compositions de Janáček qui présente le plus d'intérêt.

À peu près au même moment où *Její pastorkyňa* de Preissová est arrivé à Brno, Janáček préparait ses nouvelles *Danses lachiennes*, basées sur des airs recueillis autour de Hukvaldy, le lieu de naissance du compositeur, dans l'angle nord-est du pays. On lui avait suggéré que les danses pourraient également être utilisées dans une production de *Gazdina roba*, comme pour faire correspondre le naturalisme de Preissová à sa recherche musicale. Janáček a été intrigué par cette idée et il s'est rapidement avéré qu'il allait écrire un « vaudeville » inspiré de la nouvelle *Počátek románu* de Preissová, dont la première représentation allait avoir lieu à Brno en 1894. Une confection quelque peu légère, utilisant une musique préexistante et une versification un peu bricolée de l'histoire de Preissová, l'opéra n'a peut-être pas été un début très glorieux pour leur collaboration, mais il a certainement eu son importance.

Si, ensuite, Janáček avait pu espérer adapter *Gazdina roba* - ayant repris et, à nouveau, abandonné ce projet en 1904 - son contemporain Josef Foerster l'avait devancé avec son opéra *Eva* (1899), même si son livret en vers atténuait le flair réaliste de l'original. Au lieu de cela, peu après la première représentation de *Počátek románu*, Janáček s'est lancé dans un opéra basé sur *Její pastorkyňa*. Mais à la différence de Foerster, Janáček allait garder son texte en prose. Armé de ses recherches ethnomusicologiques, le compositeur se sentait clairement prêt à s'attaquer à un sujet profondément imprégné des histoires du Slovácko.

Un sens de l'ambition

Janáček faisait peut-être preuve d'un peu trop d'ambition. Il n'avait écrit jusque-là que deux opéras : *Šárka*, qui était, au mieux, un hommage flatteur aux grandes œuvres historiques de Dvořák et Smetana ; et *Počátek románu*, une frivolité folklorique. Les avancées réalisées sur *Její pastorkyňa* (qui reste le titre de *Jenůfa* dans les pays tchèques) se sont ralenties pendant que le compositeur s'occupait de tenir la critique pour le journal local ainsi que son propre journal musical. Il poursuivait ses recherches de terrain mais n'était manifestement pas satisfait et, après avoir étudié un répertoire plus large d'opéras, notamment ceux de Mascagni, Leoncavallo et Tchaïkovski, Janáček se remit à l'ouvrage sur *Jenůfa*.

Grâce aux différentes facettes de son travail, le compositeur avait réussi à repenser son approche du naturalisme de Preissová, notamment en raison de son exposition aux opéras plus psychologiques de ses contemporains. Mais il y eut aussi des raisons personnelles qui expliquent pourquoi Janáček est revenu vers la partition en 1901. Cette année-là, sa fille Olga, âgée de 16 ans, tomba amoureuse d'un étudiant en médecine, Otakar Vorel. Les parents prirent le jeune homme immédiatement en grippe, notamment lorsque les événements se précipitèrent et que Vorel la demanda en mariage. Janáček et sa femme se trouvèrent dans une position peu enviable et le compositeur vit sans doute un parallèle avec la situation difficile de l'autoritaire mais finalement compatissante Kostelnička dans *Jenůfa*. Mais c'est la maladie d'Olga, atteinte du typhus l'année suivante, qui allait couvrir de son ombre une dernière ruée sur la partition, notamment lorsque l'état de la jeune fille s'aggrava. Janáček réussit à terminer l'opéra juste avant sa mort, reliant la partition, comme il l'écrivit, « avec le ruban noir de la longue maladie [...] de ma fille Olga et de mon petit garçon Vladimír », qui était également décédé, à l'âge de deux ans, en 1890.

Réalisation psychologique

Le résultat de cette extraordinaire corrélation d'événements artistiques et personnels a été une œuvre qui est, en fait, deux opéras en un : un conte d'inspiration folklorique qui se transforme en un profond drame émotionnel. En regardant et en écoutant l'œuvre aujourd'hui, il est toujours possible de ressentir l'esprit du conte, avec sa couleur slovaque sous

la surface. Les danses endiablées, avec une banda sur scène et un chœur de recrues, sortent tout droit des vignobles locaux. Pourtant, le drame prend bientôt une saveur plus riche, plus expressionniste.

Au début de l'acte II – le moment où Janáček a repris son travail – l'ambiance change de manière significative. Finies les danses, le claquement du moulin et la répétition artificielle des répliques, Janáček s'éloignant de l'approche « à numéros » des opéras précédents. Maintenant, nous pourrions être dans n'importe quelle pièce, n'importe où. Alors que les spécificités du lieu et du bief du moulin réapparaîtront dans le dénouement de l'acte III, l'histoire a déjà pris une plus grande importance. Il est donc approprié que Janáček termine non pas par un retour à l'esprit de Slovácko, mais par un commentaire plus large sur le pardon, la rédemption et, plus encore, le salut, communiqué par une musique qui va bien au-delà de ce qui a inspiré la pièce originale.

Ce sentiment d'efficacité est souligné par l'approche très originale de Janáček pour mettre en scène le texte en prose, en utilisant ce qu'il appelait des « motifs mélodiques de la parole », par opposition à la composition d'arias traditionnelles. Au cours de l'été 1897, le compositeur avait commencé à noter musicalement les propos oraux qu'il entendait, en incluant souvent des notes sur la situation particulière et l'état émotionnel de la personne qui parlait. La collecte de ce matériel, parallèlement à son intérêt pour la musique folklorique, ne visait pas nécessairement à fournir des thèmes ou des citations. Au lieu de cela, ce travail a aidé Janáček à comprendre les schémas irréguliers du discours ordinaire, ce qui a ensuite informé son éloignement progressif des structures métriques régulières vers quelque chose de beaucoup plus varié et réel.

Lorsque *Jenůfa* a finalement été créée à Brno en 1904, le compositeur a tenu à faire comprendre à son public le caractère unique de ce qu'il était sur le point d'entendre, comme il l'a expliqué dans un article anonyme du journal local.

L'œuvre qui est jouée sur notre scène aujourd'hui a une signification inhabituelle non seulement pour la musique de théâtre en général, mais aussi pour la musique morave en particulier. Pour la première, par son utilisation d'un texte en prose et par les principes avec lesquels elle a été composée, pour la seconde, parce que c'est la première œuvre dans ce domaine qui tente consciemment d'être morave. [...] Le principe sur lequel Jenůfa a été écrit est le suivant : Janáček a reconnu que l'expression la plus vraie de l'âme réside dans les motifs mélodiques de la parole. Ainsi, au lieu des arias habituelles, il a utilisé ces mélodies [orales]. Ce faisant, il a obtenu une expression véridique dans des endroits où il s'agit sûrement de l'une des choses les plus importantes. Poussé par la tentative d'expression véridique, non seulement de l'humeur mais aussi de la situation, il a employé une expression réaliste de la localité, surtout dans les chœurs.

(...)

Retrouvez l'intégralité de l'article de Gavin Plumley dans la programme du spectacle

Jenůfa

L'argument

Acte I

C'est l'été.

Au moulin de la vieille Stařenka Buryjovka, sa petite fille Jenůfa s'inquiète : c'est l'époque de l'appel du régiment. Si son cousin Steva le beau parleur, dont elle est secrètement enceinte, venait à être mobilisé, ils ne pourraient pas se marier et elle serait déshonorée. Un pot de romarin à la main, elle se promet de ne pas le laisser se faner, sans quoi son amour prendrait fin. Le taciturne Laca, demi-frère de Steva, est également amoureux de Jenůfa, et la met en garde. Laca est jaloux de Steva non seulement au sujet de la jeune fille, mais également sa position d'héritier du moulin. Il a d'ailleurs mis des vers dans le terreau du romarin de Jenůfa, pour que celui-ci se fane: Le contremaître du moulin a entendu que Steva avait échappé à la conscription, et l'allégresse qui suit cette nouvelle augmente l'amertume de Laca.

Entre Steva. Complètement saoul, il chante et danse avec les conscrits, et répond avec colère à Jenůfa qui tente de le calmer.

L'arrivée de Kostelnička, belle-mère de Jenůfa et sacristaine du village, met fin au tapage. Steva ne pourra épouser sa belle-fille adorée qu'au bout d'un an de sobriété. Les villageois trouvent la sentence un peu excessive, mais personne n'ose discuter une décision de la sacristaine.

La grand-mère renvoie les musiciens, et met en garde Jenůfa, rejointe par toute l'assemblée : la vie est parsemée de souffrances et d'embûches, et il faut savoir les supporter.

Restée avec Steva, Jenůfa lui partage sa peur de l'avenir, mais essuie une rebuffade. Laca la retrouve seule, chagrinée, mais n'arrive pas à lui faire ouvrir les yeux sur le caractère de son demi-frère. De rage, il lui taillade les joues, lui assurant que Steva ne l'aime que pour son beau visage. Laca se lamente, mais il est trop tard. On fera passer les coupures pour un accident, même si personne n'est dupe.



Acte II

C'est l'hiver.

Dans la maison, Jenůfa et Kostelnička cousent. Kostelnička a fait croire que sa belle-fille était entrée en service à Vienne. Steva n'a pas donné signe de vie malgré la naissance du bébé, seule joie de Jenůfa. Kostelnička est inquiète pour l'avenir : elle a demandé à Steva de venir lui parler. Afin de la calmer et de l'aider à dormir, elle donne une boisson soporifique à Jenůfa. Steva arrive, et avec une grande désinvolture dit ignorer la naissance de l'enfant. Il n'aime plus Jenůfa, défigurée par Laca, et veut bien subvenir aux besoins de l'enfant, à condition que personne ne sache qu'il est de lui. N'est-il pas d'ailleurs à présent fiancé à Karolka, la fille du maire ? Laca en revanche, aime toujours Jenůfa. Quand il apprend son retour de Vienne (où elle n'est en fait jamais allée) il renouvelle à Kostelnička son souhait d'épouser la jeune femme, mais ses ardeurs sont vite refroidies lorsqu'il apprend l'existence du bébé. Kostelnička, voulant ménager les chances d'avenir du couple, assure que le bébé n'a pas survécu. Dès lors que faire ? Kostelnička se saisit de l'enfant, et sort dans le froid de l'hiver.

Lorsque Jenůfa se réveille, ne voyant pas son bébé elle pense que sa belle-mère l'a emmené voir Steva. Mais à son retour, Kostelnička annonce à Jenůfa qu'elle sort d'une fièvre de deux

jours, pendant laquelle son enfant est mort. Elle lui apprend également les fiançailles de Steva, et l'offre de Laca. Jenůfa décide d'accepter Laca en mariage, et sa belle-mère y voit la justification de son geste, alors qu'une bourrasque fait brusquement irruption dans la maison, et sème un vent de terreur glacée.

Acte III

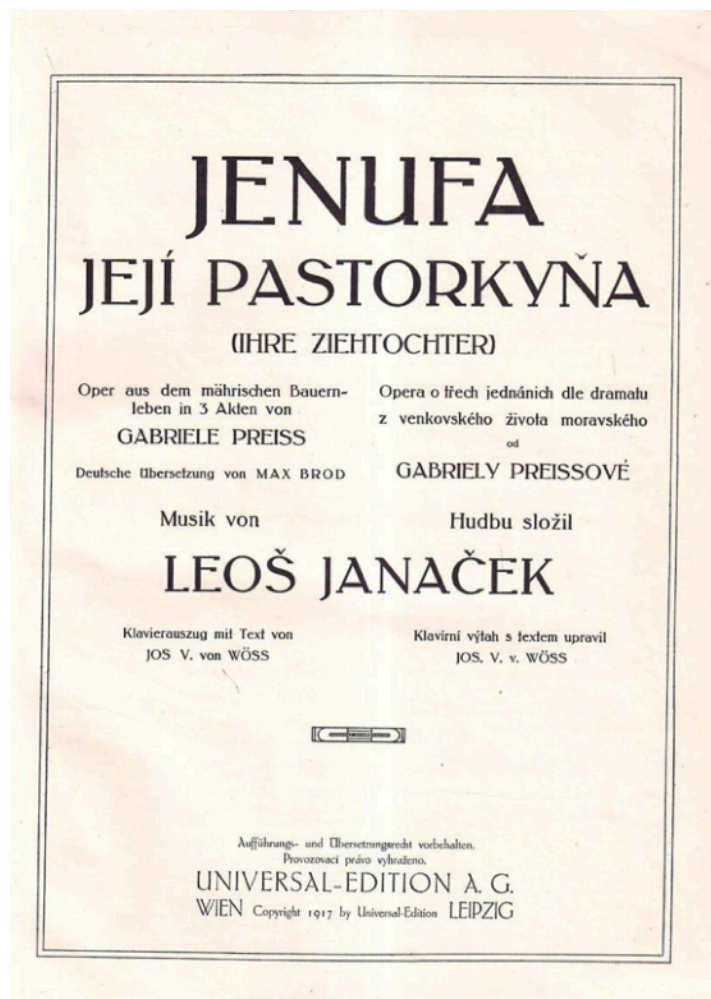
C'est le printemps.

Aujourd'hui Jenůfa doit épouser Laca. Kostelnička est agitée : le souvenir de son geste ne lui laisse pas de répit. Steva et Laca sont réconciliés, et la famille du Maire est venu présenter ses félicitations aux futurs mariés. La grand-mère Buryjovka, vient également leur apporter sa bénédiction, et des jeunes filles du villages viennent interpréter une chanson rituelle de la noce.

Soudain, des cris se font entendre. Un villageois a découvert, avec la fonte des glaces, le corps d'un bébé dans le ruisseau qui jouxte le moulin. Jenůfa reconnaît les langes de son bébé, et ne comprend pas pourquoi il n'a pas été enterré dignement lors de sa maladie. La foule du village l'accuse alors d'avoir tué son bébé, et menace de la lapider malgré ses dénégations et la défense de Laca.

Kostelnička, à la surprise de tous, déclare que c'est elle la coupable, et explique les raisons de son geste, avant d'implorer le pardon de Jenůfa. Celle-ci, comprenant que sa belle-mère a agi par amour pour elle, le lui accorde, et le maire remet la sacristine aux autorités.

Restée seule avec Laca, elle lui propose d'annuler le mariage. Laca refuse, lui disant que les épreuves ont encore fait grandir son amour pour elle. La sacrifice meurtrier de Kostelnička permet, comme elle l'avait escompté, au jeune couple de commencer une nouvelle vie.



Leoš Janáček

1854-1928

1854 Leoš Janáček naît à Hukvaldy en Moravie, qui fait alors partie de l'Empire austro-hongrois le 3 juillet.

Juillet 1865 En tant qu'élève de l'école chorale du couvent des Augustins de Brno, il reçoit une instruction musicale de Pavel Křiváček. Janáček est plongé dès son adolescence dans la tradition chorale slave, ce qui laissera des traces évidentes dans son œuvre.

1866-1872 Formation d'enseignant au Collège allemand et à l'École normale tchèque de Brno.

1873-1879 Chef de chœur à Brno de « Svatopluk » - un chœur d'ouvriers pour lequel Janáček écrit ses premières œuvres chorales profanes. Il suit une formation musicale à l'école d'orgue de Prague (chant choral, piano et orgue). Les premières pièces instrumentales de Janáček, pour orgue, voient le jour. Janáček est nommé chef du Chœur philharmonique de Brno en 1876.

1878-1881 Études au Conservatoire de Leipzig et au conservatoire de la Gesellschaft der Musikfreunde à Vienne. En 1881, il épouse Zdenka Schulzová, fille du directeur de l'École normale tchèque, son ancienne élève de piano. Cette même année (1881), Janáček fonde l'école d'orgue de Brno, dont il sera le directeur jusqu'en 1919 - date à laquelle l'institution est rebaptisée Conservatoire de la ville.

1884 Ouverture du Théâtre tchèque de Brno (connu depuis 1965 sous le nom de Théâtre de Moravie). Six opéras du compositeur seront créés de son vivant dans cette maison : *Début d'une romance*, *Jenůfa*, *Káťa Kabanová*, *La Petite Renarde rusée*, *Šárka* et *L'Affaire Makropoulos*.

1887-1888 Création d'un premier opéra, *Šárka*, sur un livret de Julius Zeyer. L'opéra, créé à Brno en 1925, est basé sur une bataille légendaire entre hommes et femmes pour la souveraineté de la Bohême. Janáček commence à collectionner la musique folklorique de Moravie et de Silésie. Par la suite, il intègre ces chants et danses folkloriques à ses œuvres pour piano et orchestre.

1891-1892 Débuts de composition de l'opéra *Début d'une romance* d'après une nouvelle de Gabriela Preissová.



1894-1906 De 1894 à 1903, Janáček a travaillé sur *Jenůfa*, qui a été créé à Brno le 21 janvier 1904. La première de Prague ne suivra que beaucoup plus tard, en 1916. Dans les années 1903-06, le compositeur travaille sur l'opéra *Osud* (Destin) sur un livret de lui-même et de Fedora Bartošová. L'idée de ce travail est née d'une rencontre avec Kamila Urválková dans la ville thermale de Luhačovice (août 1903), après la mort de la fille de Janáček, Olga. Le compositeur tombe sous le charme de cette séduisante jeune femme de 28 ans.

1908-1919 Travail sur *Les Voyages de M. Brouček dans la lune et au XVe siècle* - un opéra satirique et socialement critique d'après les histoires de Svatopluk Čech.

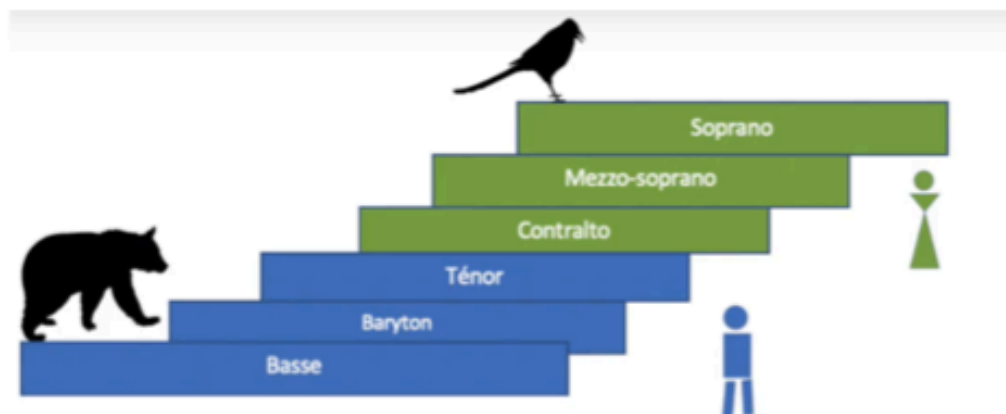
1919-1921 Origines de l'opéra *Káťa Kabanová* d'après la pièce *La tempête* d'Alexandre Ostrovski.

1921-1926 Janáček compose l'opéra *La Petite Renarde rusée* un « opéra animalier pour adultes », dans lequel, outre l'enjouement et l'humour débri-dé, il y a aussi place pour des réflexions sur la fugacité et le cycle sans fin de la vie et de la mort. Le 10 décembre 1922, le compositeur assiste à Prague à une représentation de *L'Affaire Makropoulos* de Karel Čapek. Janáček tombe immédiatement sous le charme de la pièce et demande à Čapek l'autorisation d'en faire un opéra. En novembre 1923, les premières notes arrivent sur le papier. Le 18 décembre 1926, *L'Affaire Makropoulos* de Janáček est créé au Théâtre de Brno.

1927-1928 Composition de *De la maison des morts* - le dernier opéra de Janáček d'après à partir du livre de Dostoïevski *Souvenirs de la maison des morts*. L'œuvre a été créée à titre posthume le 12 avril 1930. Le compositeur meurt le 12 août 1928 dans un hôpital d'Ostrava.

Personnages principaux 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

Jenůfa
Soprano



Kostelnička
Mezzo-soprano



Steva
Ténor



Laca
Ténor

Grand-mère Buryjovká
Contralto

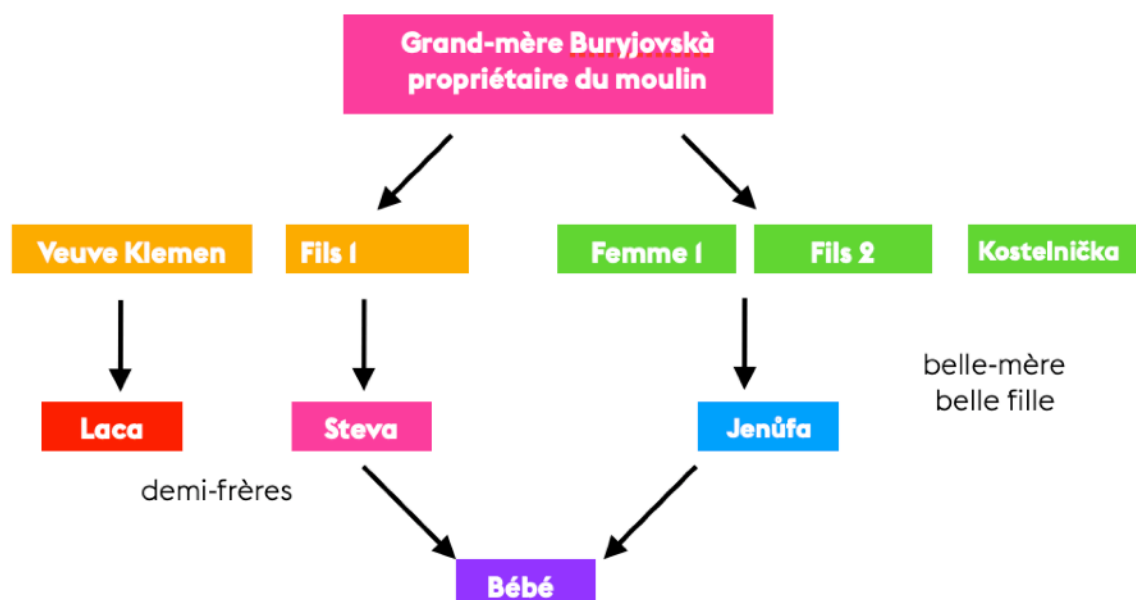
le Maire
Basse

Karolka
Mezzo-soprano

La femme du Maire
Mezzo-soprano

Jenůfa, une histoire de famille

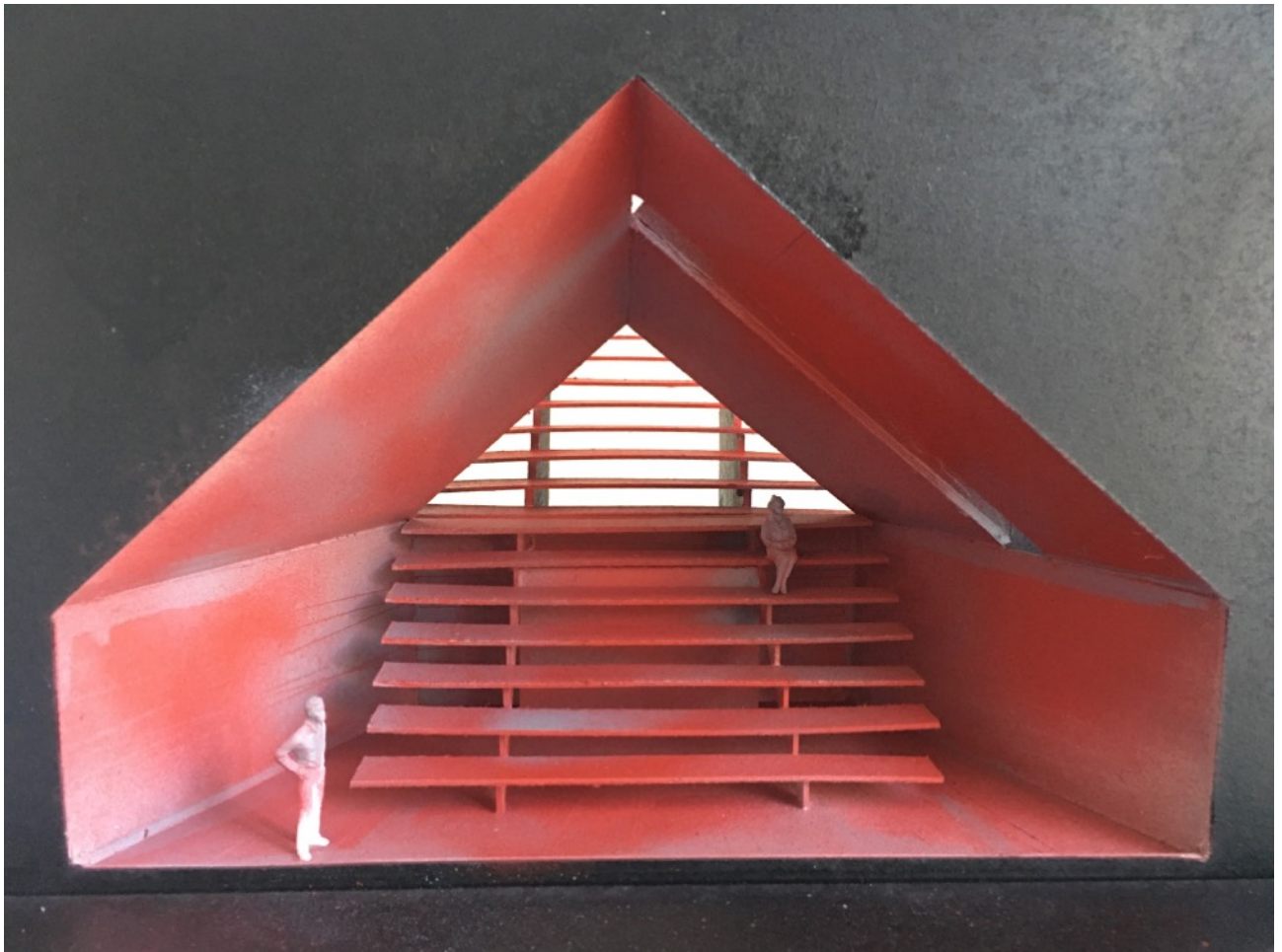
Pour comprendre les interactions entre les personnages de *Jenůfa*, l'arbre généalogique de la famille est indispensable. Avant le début de l'opéra, la grand mère a perdu ses deux fils : le premier s'était marié à une veuve qui avait déjà un fils de son premier époux : ce fils est Laca Klemen. Avec elle, il a eu Steva : c'est pourquoi Laca et Steva sont demi-frères, et Steva le seul petit fils de la propriétaire du moulin, donc l'héritier. Le deuxième fils de la grand mère s'est marié une première fois, et a donné naissance à Jenůfa. Devenu veuf, il s'est remarié avec Kostelnička, qui est donc devenue la belle-mère de Jenůfa, qu'elle aime comme sa propre fille.



La *Jenůfa* de Tatjana Gürbaca

L'univers du spectacle

Pour sa production de *Jenůfa*, Tatjana Gürbaca a choisi de situer l'action dans un espace clos qui renforce le drame intérieur des relations entre la belle-mère, Kostelnička et sa belle-fille Jenůfa.



Maquette de la scénographie de Jenůfa, conçue par Henrik Ahr

Le même espace représentera donc le moulin de la grand-mère, l'intérieur de la maison de Kostelnička, et de façon métonymique, l'ensemble de ce petit village de Moravie. Cet espace clos, qui semble se refermer comme un piège, nous permet de nous concentrer sur la psychologie des personnages. Les escaliers sont la connexion métaphorique entre le drame vécu par les protagonistes et ce qui dépasse plan humain, et donne à cette fable des allures de tragédie universelle.



Tatjana Gürbaca en répétitions avec Evelyne Herlitzius (Kostelnička) et Ladislav Elgr (Steva)



Evelyne Herlitzius (Kostelnička) et Corinne Winters (Jenůfa)

L'équipe du spectacle



TOMÁŠ HANUS
Direction musicale

Après des débuts triomphants avec *Rusalka* au Wiener Staatsoper, Tomáš Hanus, directeur musical du Welsh National Opera depuis la saison 2016/17, se produit sur les plus grandes scènes européennes. Il dirige notamment *Eugène Onéguine* à Vienne, *L'Affaire Makropoulos*, dont il a produit une édition critique publiée chez Bärenreiter, à l'Opéra de Paris (2007) et au Bayerische Staatsoper (2014), où il dirige *Jenůfa* en 2009. Directeur musical du Théâtre national Janáček de Brno de 2007 à 2009, il y dirige au cours du Festival Janáček 2017 *De la maison des morts* dans la mise en scène de David Pountney créée pour le WNO et est distingué à cette occasion par la Leoš Janáček Memorial Medal en signe de reconnaissance pour sa contribution à la promotion de la musique du compositeur tchèque.



TATJANA GÜRBACA
Mise en scène

La Berlinoise Tatjana Gürbaca fait ses débuts avec la mise en scène de *Turandot* à l'opéra de Graz. Depuis, elle déploie sa vision créatrice originale dans des œuvres lyriques couvrant toutes les époques : de Purcell, Haendel, Hasse, Kraus et Haydn à Hartmann, Dallapiccola, Ligeti, Reimann et Sciarrino. Parmi ses grands succès sont *Così fan tutte* à Lucerne (2004), *Don Giovanni* à Brême (2019), *Fidelio*, en version semi-scénique, dirigée par Claudio Abbado, au Festival de Lucerne (2010) et *Parsifal* au Vlaamse Opera (2013). Cette dernière production lui a valu la récompense internationale de metteuse en scène de l'année par le magazine Opernwelt. Elle est l'invitée régulière de l'opéra de Zurich, où elle a présenté récemment *Rigoletto*, *Aida*, *Die Zauberflöte*, *La finta giardiniera* et un *Werther* particulièrement acclamé.



CORINNE WINTERS
Soprano
Jenůfa

Appréciée pour ses qualités vocales et pour la finesse de son interprétation, la soprano américaine Corinne Winters brille dans des rôles tels que Desdémone (*Otello*), Tatiana (*Eugène Onéguine*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Mélisande (*Pelléas et Mélisande*), Mimì (*La Bohème*) et le rôle-titre de *Káťa Kabanová*, qu'elle interprète notamment sur les scènes de l'ENO, Santa Fe, Seattle, Zurich et Covent Garden Particulièrement acclamée pour sa Violetta, elle l'incarne sur les scènes du monde entier, de Covent Garden à Bâle, Melbourne et Hong Kong. Nominée pour les International Opera Awards, elle a reçu plusieurs distinctions prestigieuses, dont les prix des Marcello Giordani Foundation, Licia Albanese Puccini Foundation, Gerda Lissner Foundation et les Metropolitan Opera National Council Auditions.



MISHA DIDYK
Ténor
Laca Klemeň

Misha Didyk a étudié le chant à l'Académie nationale de musique de Kiev. Il a commencé sa carrière en tant que soliste à l'Opéra national d'Ukraine à Kiev. Des engagements au Théâtre Bolchoï à Moscou, au Théâtre Mariinsky à Saint-Petersbourg et à l'Opéra national de Finlande à Helsinki ont suivi peu de temps après. D'autres engagements l'ont amené à New York, Chicago, Philadelphie, Milan, Lyon, Berlin, Madrid, Vienne, San Francisco, Zurich, Turin et Amsterdam. Son répertoire comprend entre autres Hermann (*La Dame de pique*), Alexei (*Le Joueur*), Renato Des Grieux (*Manon Lescaut*), Cavaradossi (*Tosca*), Ruggero Lastouc (*La Rondine*), Pinkerton (*Madama Butterfly*) et Andreï Khovansky (*La Khovanchchina*).



LADISLAV ELGR

Ténor
Števa Buryja

Au Festival Litomyšl Smetana, Ladislav Elgr a fait ses débuts avec succès en Jenik dans *La Fiancée vendue*. Après une saison dans le studio d'opéra du Théâtre d'État de Nuremberg (2005/2006), il a été membre de l'International Opera Studio de l'Opéra d'État de Hambourg jusqu'en 2008. Après cela, Ladislav Elgr a rejoint l'ensemble du Volksoper de Vienne pendant deux saisons, où il a chanté Tamino, Alfred, Lysander et d'autres rôles dans *Der Vetter aus Dingsda*, *Fra Diavolo* et *Tiefland*. En 2012, il fait ses débuts dans le rôle du Prince dans *Rusalka* de Dvořák à Glyndebourne, il chante également le même rôle en 2013 au Grand Théâtre de Genève et en 2014 au Concertgebouw d'Amsterdam. En 2013, il fait ses débuts dans le rôle d'Albert Gregor dans *L'Affaire Makropoulos* de Robert Carsen à La Fenice, dans le rôle de Janek à l'Opéra Bastille de Paris, au Deutsche Oper Berlin dans le rôle de Steva dans la production de Christof Loy de *Jenůfa*, et à l'Opéra d'Anvers dans le rôle de Sergeï dans la nouvelle production de Calixto Bieito de *Lady Macbeth de Mtsensk*.



EVELYN HERLITZIUS

Soprano
Kostelnička Buryjovka

Evelyn Herlitzius est une des meilleures sopranos dramatiques de la scène contemporaine. Elle excelle dans le répertoire wagnérien comme Kundry (*Parsifal*), Ortrud (*Lohengrin*), Brünnhilde (*Der Ring*), Elisabeth et Vénus (*Tannhäuser*), Isolde (*Tristan und Isolde*), qu'elle interprète régulièrement, du Festival de Bayreuth au Met. Elle incarne notamment Marie (*Wozzeck*) et Katerina Ismailova (*Lady Macbeth de Mtsensk*) à Zurich, Goneril (*King Lear*) et Die Färberin (*Die Frau ohne Schatten*) au Festival de Salzbourg, ainsi que Die Amme (*Die Frau ohne Schatten*) sous la direction de Valery Gergiev au Festival de Verbier en 2019. Elle a chanté Kostelnička Buryjovka (*Jenůfa*) au DNO en 2018 avant de reprendre le rôle en 2021 à la Deutsche Oper Berlin et puis pour le public genevois. Evelyn Herlitzius est distinguée par le titre de Kammersängerin (2002) et a reçu le Christel-Goltz-Prize (1999) et le Deutscher Theaterpreis Faust (2006). Moulta à Strasbourg.



RENÉE MORLOC

Mezzo-soprano
Grand-mère Buryjovka

En 1991, elle fait ses débuts au Théâtre national de Mannheim où elle interprète Erda dans *Siegfried*, puis Fricka dans *Die Walküre* et *Das Rheingold* de Wagner, Ulrica dans *Un ballo in maschera* de Verdi en 2001, et La Princesse dans *Suor Angelica* de Puccini. En 1992, elle devient membre de la troupe de l'Opéra de Hanovre et prend le rôle d'Amme dans (*Die Frau ohne Schatten*) de Strauss. En 1996, Renée Morloc rejoint la troupe du Deutsche Oper am Rhein. Elle y chante principalement des œuvres de Wagner, Verdi et Strauss telles que Brangäne dans *Tristan und Isolde*, Fricka dans *Die Walküre*, Clytemnestre dans *Elektra* et Amneris dans *Aida*. En 2010, elle est Kabanicha dans *Kátja Kabanová* à La Monnaie de Bruxelles. Elle continue sa collaboration avec le Deutsche Oper am Rhein en 2011 en interprétant Auntie dans *Peter Grimes* de Britten. Elle débute en 2015 à La Scala de Milan avec le rôle de la Mère de Stolzius dans *Die Soldaten* de Zimmermann (déjà chanté à Salzbourg l'année précédente) et s'attelle au rôle de la Diseuse de bonne aventure dans *L'Ange de feu* de retour au Deutsche Oper am Rhein.

Guide d'écoute

Par Fabrice Farina, collaborateur pédagogique

Acte I, prélude

L'opéra commence par une courte introduction orchestrale nommée prélude. Celui-ci possède plusieurs niveaux de lecture : il illustre le décor suggéré par la didascalie « *Fin d'après-midi, un moulin solitaire dans les montagnes...* », et l'attente angoissée de Jenufa : enceinte, elle risque le déshonneur si Steva s'engage dans l'armée sans l'épouser.

Výstup I
Stařenka, Laca, Jenůfa, (později) pasák Jano
Leoš Janáček

Allegro (♩ = 63)

Piano. *pp* Xylophon
Bassi pizz. *pp*
con Ped.

Exemple 1, prélude (début)

Carré rouge : motifs répétitifs

Cette formule répétitive se nomme « ostinato » (procédé d'écriture consistant à répéter obstinément une formule rythmique ou mélodique). Musicalement cet ostinato évoque le tournoiement continu des bras du moulin et symboliquement le cercle fermé et isolé de ce drame villageois et familial.

Rond rouge : croche/blanche

La répétition immuable de ce motif, qui parcourt tout le prélude, apporte par ses contretemps un climat d'insécurité qui prépare l'intervention de Jenufa.

Trait bleu : motif mélodique joué à l'unisson.

Janáček juxtapose six fois ce motif joué aux violons. La répétition de ce motif sinueux crée une mise en tension, car la mélodie ne trouve pas de formule conclusive pour marquer un repos musicale. Tout comme dans l'ostinato précédent, ce thème tourne en rond sur lui-même (drame dans un cercle fermé).

Ce n'est qu'à la fin du prélude que la mélodie trouve son repos (**cadre rouge**) :



Exemple 2, prélude (fin)

Trait bleu : Le thème est ici délicatement exposé dans une sonorité éthérée pour évoquer la figure féminine de Jenufa qui entre en scène. Toute cette mélodie beigne dans une harmonie de sol majeur.

cadre rouge:

La mélodie trouve enfin son repos dans cet accord de sol majeur.

La présence d'accords consonants montre comment, dans cette oeuvre, le système tonal crée des moments de clarté dans un paysage sonore mouvementé. Ainsi, grâce à la tonalité et à une harmonie dépourvue de dissonance, Janacek crée des moments d'idéalisation (ici autour de Jenufa, de sa jeunesse, de sa beauté et de sa féminité). Même l'ostinato de la basse perd son aspect mécanique en développant un arpège chantant. Mais le tic tac du destin referme cette parenthèse rêveuse (**rond rouge**).

L'ostinato, la répétition d'un même fragment et ses variations, montrent dès ce prélude, la technique de composition dominante dans cette oeuvre: **la pensée musicale est conçue d'une part grâce à la répétition, l'accumulation, l'addition de cellules, et par la juxtaposition abrupte de motifs et de tonalité différents**, comme nous le verrons dans les exemples ci-dessous. C'est ce procédé qui permet, par exemple, d'accompagner les changements de personnages, ou de manifester leurs états émotionnels et psychologiques.

Exposition des personnages principaux

Dans la scène 1 de l'acte I, Janacek expose trois personnages: Jenufa, soprano, la grand-mère Burina, propriétaire du moulin, alto et son petit-fils Laca, ténor.

Le compositeur les caractérise musicalement de manière très distincte et applique dans son écriture le principe de juxtaposition cité plus haut. Ainsi, pour changer de personnages, il saute abruptement d'une tonalité à une autre.

On remarquera dans son écriture l'influence de ses recherches sur la musique traditionnelle de son pays : les motifs sont courts et répétitifs et l'écriture vocale est syllabique. Ces caractéristiques sont par exemple des composantes « recyclées » de la chanson populaire.

Jenufa, soprano

« Ô, Vierge Marie, si tu ne m'as pas exaucée et si mon amant a été recruté, c'en est fait du mariage, la honte me privera même du salut éternel de l'âme. Ô, Vierge Marie, montre ta grâce envers moi! Ô, Vierge Marie! »

Exemple 3, prière à la vierge Marie

Cadres rouges : le motif au contour mélodique simple et répétitif évoque une chanson enfantine folklorique.

Cadre bleu : Le compositeur juxtapose un fragment aux allures de danses sur le texte « *et si mon amant a été recruté, c'en est fait du mariage* ». Cette danse contredit les propos angoissés de Jenufa, car son rythme léger, porte une autre signification: il ravive un optimisme et la ferveur de sa foi, apportant réconfort et espoir à sa pauvre âme. Cette contradiction entre texte et musique apparaîtra à plusieurs reprises dans l'oeuvre.

La grand mère Burina, propriétaire du moulin, alto

« *Jenufa, tu fuis toujours le travail. Est-ce à mes mains de découper tout ceci? Encore que mes vieux yeux ne voient plus bien.* »

Exemple 4, la grand-mère Burina

Jenufa termine sa prière par une ligne mélodique au lyrisme affirmé, au courbe montante rappelant l'art du chant italien (**trait rouge**). La voix s'éteint dans un decrescendo délicat sur le nom de la vierge « Maria » dans la tonalité de *lab* majeur. Sans aucune préparation, et abruptement, Janacek introduit le personnage de la grand mère (**trait noir**) dans une autre tonalité (*mi* majeur). Cette juxtaposition tonale et thématique produit une fracture dans le système tonal et évoque la rudesse de la grand-mère. L'orchestre reprend le fragment dansé utilisé plus haut par Jenufa dans sa prière. Dans ce nouveau contexte, cette couleur folklorique rappelle que la grand-mère est relié au réalisme et aux traditions de la vie paysanne.

Rond vert : La déclamation syllabique, proche du rythme de la parole marque la sortie de la rêverie précédente, et permet relief la situation théâtrale. Le tempo est modifié à cette occasion (*Allegro*) et donne au chant un rythme de conversation.

Laca, son petit-fils de Burina, ténor

« Vous, grand-mère, vous ne voyez plus bien d'autres choses! Ne faites-vous de moi que l'homme à qui vous donnez à manger, pour son labeur de second meunier? Je sais bien que je ne suis pas votre sang, votre propre petit-fils! »

The musical score is for the character Laca, a tenor. It is in 2/4 time, marked *Allegro* (♩ = ca 160). The score is in G major (one sharp). The vocal line is marked *Laca* and *(jektiv)*. The lyrics are in German and Czech. The piano accompaniment features a red circle around the first measure and a red rectangle around a later section. The lyrics are: "A-ber da-zu seh'n meine Augen nicht mehr gut ge-nug. (12) Ké vše-mu na to sta-ré o-či špat-né ví-dí. 8 Allegro (♩ = ca 160) Laca (jektiv) Ja, Müt-ter-lein, s'ist wohl schon man-cherlei Fy, sta-ten-ko, už tak na vše-licos."

Exemple 5, entrée de Laca

Rond rouge : le procédé de changement brusque de tonalité introduit également le dernier personnage dans le début de cette scène. Laca est rancunier, jaloux de son demi-frère Steva, et amoureux de Jenufa. Il ne se sent pas reconnu par la grand-mère. Le compositeur écrit une musique où les ostinatos dominent dans toutes les lignes mélodiques, montrant la colère et la mauvaise humeur du personnage (**carré rouge**). Le chant répète lui aussi obstinément une seule note *ré#* (**étoile**) et renforce quelques mots à coup d'ornements pour accentuer colère, amertume et reproches.

Steva, amant de Jenufa (demi-frère de Laca), ténor

« Moi, moi! Moi ivre? Tu me dis ça, Jenufa? Tu sais que je suis Steva Buryja, le propriétaire du moulin? C'est pourquoi les jeunes filles me sourient! Tiens, ce petit bouquet, je l'ai reçu... (montre le bouquet) de l'une d'elles! »

Le recrutement est terminé. Les jeunes hommes enrôlés chantent le « chœur des recrues » et sont ivres. Réformé, euphorique et emporté par l'alcool, Steva chante avec eux. Puis, il vante son bien et son succès auprès des filles.

55 *sfp*

St.
St.

Mir, *Víš,* der ich mich nen-ne Ste - - fan
ze já se vo-lám Ste - - fan

Exemple 6, entrée de Steva : « je suis Steva Buryja, le propriétaire du moulin »

Flèche rouge : ce rythme évoque celui du moulin aperçu dans le prélude. La répétition de la même note dans l'orchestre et dans la voix procure un sentiment de triomphe et de grandeur.

St.
St.

Mä - del mir nach, drum lau - fen al - le Mä - del mir nach!
dév - ça - ta smě - jú, pro - to se na mne dév - ça - ta smě - jú!

Exemple 7, Steva: « C'est pourquoi les jeunes filles me sourient »

Carré rouge : La frivolité de Steva s'exprime dans l'orchestre avec un élément rythmique dansant déjà utilisé dans l'exemple 3 et 4.

Carré vert : la répétition (l'accumulation) de cette cellule, issue du chœur festif des recrues, apporte un commentaire jubilatoire.

Janacek saute brusquement dans la tonalité de *mi* majeur pour évoquer le caractère volage de Steva. Cette danse, remplie d'énergie évoque son succès auprès des femmes. Cette intrusion en *mi* majeur met d'autant plus en relief cette allusion virile car elle brise brusquement la tonalité de cette scène, écrite dans une tonalité de *sib* mineur.

Kostelnicka (la sacristine), veuve de Bourija, belle mère de Jenufa, soprano

Steva : (il danse avec frénésie) « *Viens ici, Jenufa; Tiens, allons nous marier en musique!* »

Kostelnicka : (arrêtant les musiciens d'un geste de la main) « *Et l'on continuerait comme cela toute la vie.....* »

La sacristine interrompt les festivités (1) et commence une série de reproches(2) : Steva, lui rappelle son mari (dévergondé, ivre, qui l'a battait) et déclare qu'il n'est pas digne d'épouser sa fille adoptive. Elle continue en le mettant à l'épreuve : le mariage lui sera accordé après un an et s'il ne s'enivre pas.

1- les festivités de cette scène connaissent une montée en crescendo :

A- « *Loin, loin, très loin d'ici, jusqu'à Nové Zamky, on bâtit une tour faite de beaux garçons.* »

Une chanson dansée à caractère folklorique est entonnée par le chœur. La mélodie est simple et répétitive :

58 **Con moto** (♩ = 152)
Sopr. Alt

Chor 1. Hin-term Dorf weit steht ein Schlüs-se - lein fein, mit - ten - drein ein Turm,
Sbor 1. Da - le - ko, ší - ro - ko do téch No - vých Zám - ků; sta - ví - ja

Exemple 8, chanson dansée

B- une ritournelle dansée instrumentale s'intercale entre les couplets :

59 (Der Tanz geht weiter)
(V tanci se pokračuje)

Exemple 9, ritournelle

C- « *Tiens, allons nous marier en musique* »

Steva, invite Jenufa à danser. La musique accélère et la frénésie augmente : l'orchestre martèle une cellule répétitive (**trait rouge**) et introduit la danse par une gamme ascendante rapide, imitant l'élan des danseurs (**trait vert**).

57

Steva

Auf zu der Hoch - zeit mit Tanz-mu-sik!
Tak pi - jdem na zdav - ky s mu - zi-kou!

Exemple 10, « *Tiens, allons nous marier en musique* »

D-la danse

la scène atteint ici son paroxysme grâce à cette écriture orchestrale : le tempo rapide, la puissance de l'orchestre et la répétition de la tête du thème de la chanson folklorique (cf. A)

(Wilder Tanz)
(v divokém tanci)
61 Vivace *tr*

Exemple 11, « Tiens, allons nous marier en musique »

2- La sacristine : « Et l'on continuerait comme cela toute la vie.....»

63 L'istesso tempo (♩ = ♩)

64 Moderato (♩ = 68)
~~Küsterin~~
~~Küsterin~~

Was, so wollt ihr's treu - ben
A tak by - chom šli

trem.

K. das gan-ze Le-ben lang, und du, Je - nu -
ce - lym ži - vo - tem, a ty Je - nu -

Exemple 12, la sacristine

Cadre rouge : après le tumulte de la danse folklorique et les mouvements en gammes ascendantes vivaces, l'action se fige subitement grâce à l'orchestre et ses tremolos.

Trait rouge : la sacristine commence ses reproches sur un mode recto tono (le texte est débité sur une seule hauteur (*dob*). Tel une litanie, ce discours à des allures de prêche moralisateur. Le personnage pour sa première entrée marque ainsi son autorité, sa résolution et sa futur sentence, la mise à l'épreuve pendant un an :

3-La sacristine : « Dis-lui que je ne permets pas votre mariage »

poco string. *sf* 4

hel-ra-ten. Ich ver-ble-te, sag ihm das, an-der-ih-n zu hel-ra-ten,
 se-bra-ti, že já ne-do-vo-lím, a-by ste se pro se-bra-ti,

poco string. 2 2 2 2 4

Exemple 13, la sacristine, le refus du mariage

Une série d'ostinato et de motifs répétitifs s'accumulent dans l'orchestre selon le principe qui régit la composition de toute l'oeuvre (addition). Des tremolos à la basse participe à créer une ambiance tendue. L'orchestre scande des duolets dans une mesure ternaire (6/8). Ce rythme donne une sensation d'encrage et de poids qui libère beaucoup de force et de détermination (**cadre rouge**). Le chant prend quant à lui des accents sentencieux : figé sur le *mib*, le débit est syllabique et suit le rythme rapide de la voix parlée. La fin de cette première intervention de la sacristine, ressemble donc à son début : autoritaire et résolue. Janacek peint un personnage raide (chant sur une seule note), « violente et douloureuse » comme dira plus tard Steva, forgée dans la souffrance (passif de femme battue). Est-elle rigide pour défendre des principes ? Pour protéger Jenufa d'un destin similaire au sien ? Jusqu'où pourra-t-elle aller ?

L'annonce de la mort de l'enfant de Jenufa, scène 7, acte 2

Dans ce dernier extrait, voici les moyens musicaux mis en oeuvre par Janacek pour exprimer l'annonce de la mort de l'enfant.

1 - Après avoir été couchée, fiévreuse pendant deux jours, Jenufa se réveille.

Jenufa : « Qui est là ? »

La sacristine : « Jenufa tu es encore debout ? »

Jenufa
 Jenufa

Wor ist da? Kusterin (verstört, keuchend, bebend)
 Kdo to je? Kosteňická (Ústřední, těžce oddychující a tetelící se)

Je - nu - fa,
 Je - můf - ko,

bist du dennschen auf - ge-wacht!!
 ty jsi je - ště vzhů - ru!!

p *mf* *f* *fp* *f*

Exemple 14, « qui est là ? »

L'agitation de l'orchestre révèle ici la tension psychologique des personnages et de la situation théâtrale : Jenufa est inquiète car elle ne voit pas son enfant, et la sacristine cherche à entrer mais ne peut ouvrir la porte : ses mains sont gelées. Roulements de timbales et tremolos des cordes à la basse décrivent l'agitation et la grande nervosité des personnages (**cadre rouge**). Des motifs mélodiques produisent des mouvements rapides et nerveux aboutissant à des accents sur des notes aiguës. Ces tournures mélodiques descriptives évoquent les sentiments de panique de Jenufa (**flèches rouges**).

2 -Jenufa et son enfant

Jenufa : « *Ou est mon enfant ? Vous l'avez laissé au moulin?* »

97 Jenufa
Jenufa

Wo ist mein Kind?
Kde je Ste.vuška?

Trugt ihr's zu Ste - wa und zeig-tes ihm?
Vy jste ho ne - cha-ly ce mýj - né?

Exemple 15, Jenufa, « *Ou est mon enfant ? Vous l'avez laissé au moulin?* »

Rond rouge : le dialogue agité entre les deux femmes prend fin lorsque Jenufa questionne la sacristine : « *Ou est mon enfant?* ». Le compositeur marque cette question par un silence qui interrompt cette scène. Seul le *lab* à la basse résonne et laisse le discours en suspension.

Cadre rouge : « *Vous l'avez laissé au moulin ?* » (Jenufa)

L'atmosphère bascule dans un autre monde musical: l'orchestre propose un balancement sur un accord majeur. L'absence de dissonance et la présence d'une harmonie simple *reb-fa-lab*, comme nous l'avons vu dans l'exemple 2, prend à contre-pied la situation dramatique en exposant une musique qui idéalise (fantasme) la situation. Le chant égrène les notes de l'accord présent à l'orchestre (*reb-fa-lab*) dans un tendre balancement qui n'est pas sans évoquer une berceuse chantée aux enfants.

3 - Le mensonge de la sacristine

Jenufa « *N'est-ce pas maman ? Grâce à ce charmant enfant?* »

la sacristine : « *Ma petite fille tu délirés* »

Ja, jetzt kommt schon! Es ist ein gar zu schöner Jun - ge, [168]
 vid' - te, ma - mi - čko, pro to roz - to - mi - lé dé - čko?
 a tempo

ritard.

98 Küsterin
 Kostelníčka

Bist du nicht bei mir, Gott im
 Déo - ci - co, ty blous - niš. Po - tés

Exemple 16, la sacristine : le mensonge

Ronds rouges : Grâce à la juxtaposition thématique et au changement de tonalité abrupte, Janacek brise son discours pour introduire les propos de la sacristine et changer de point de vue psychologique.

Carré vert : L'orchestre et le chant installent des formules répétitives en « marcato » (chapeau sur les notes). Ce mode de jeu instrumental renforce l'attaque du son de la note et « marque », par une assurance exagérée, la détermination de la sacristine à convaincre Jenufa.

Trait rouge : la détermination est également figurée par le retour constant de la même note à la basse (pédale de sib)

4 - L'annonce de la mort de l'enfant. : « Et t o n p e t i t garçon est mort, mort! Mort! »

und das dein ar - mer Jun - ge tot ist, tot ist! [176]
 A ten toúj chlap - čok um - řel, um - řel, um - řel!

cresc.

ff

U.E. 5821.

Exemple 17, la sacristine, l'annonce de la mort de l'enfant

L'écriture reprend les procédés de l'exemple 16 : l'orchestre martèle quasiment toutes les notes en ajoutant des dissonances sur chaque temps (**ronds rouges**) : une terrible violence accompagne la déclaration de la sacristine. Le chant renforce certains mots et accents du texte grâce à des notes aiguës (**ronds bleus**), poussant la voix dans les zones du cri. Prise à son jeu, la sacristine habille sa voix des accents de l'horreur de manière artificielle et s'engouffre dans le mensonge de manière irréversible.