

Saison 22-23



Katia Kabanova

Dossier avant-spectacle

Opéra de Leoš Janáček

Direction musicale Tomáš Netopil

Mise en scène Tatjana Gürbaca

Du 21 octobre au 1er novembre 2022 au Grand Théâtre de Genève



Genève, septembre 2022

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

Nous avons reçu lors des dernières saisons 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 très belle saison au Grand Théâtre.

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

Katia Kabanova

Opéra de Leoš Janáček

Livret de Vincenc Červinka d'après *L'Orage* d'Alexandre Ostrovski

Création en 1921 au Théâtre de Brno

Dernière fois au Grand Théâtre de Genève en 2002-2003

21, 25, 28 octobre et 1er novembre 2022 — 20h

23 et 30 octobre 2022 — 15h

DISTRIBUTION

Direction musicale **Tomáš Netopil**

Mise en scène **Tatjana Gürbaca**

Scénographie **Henrik Ahr**

Costumes **Barbara Drosihn**

Lumières **Stefan Bolliger**

Dramaturgie **Bettina Auer**

Direction des chœurs **Alan Woodbridge**

Katia Kabanova **Corinne Winters**

Boris Grigorjevič **Aleš Briscein**

Marfa Ignatěvna (Kabanicha) **Elena Zhidkova**

Tichon Ivanyč Kabanov **Magnus Vigilius**

Savël Prokofjevič Dikóji **Tómas Tómasson**

Váňa Kudrjaš **Sam Furness**

Varvara **Ena Pongrac**

Chœur du Grand Théâtre de Genève

Orchestre de la Suisse Romande

Coproduction avec le Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg

Avec le soutien de



Katia Kabanova

Sommaire

L'oeuvre

Introduction et contexte
Biographie de Janacek
L'argument
Personnages et tessitures

***Katia Kabanova* par Tatjana Gürbaca**

L'équipe de création

En résonance

A lire...

Pistes pour la classe

L'année 1921 en musique

Guide d'écoute

Par Jonas Descotte, artiste intervenant la Plage/Grand Théâtre de Genève

L'oeuvre

Introduction et contexte

Par Jonas Descotte, artiste intervenant la Plage/Grand Théâtre de Genève

Pour écrire cet opéra, j'avais besoin de connaître un amour sans limites

Lettre à Kamila Stösslova, 25 Février 1922

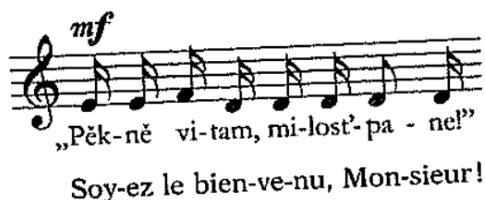
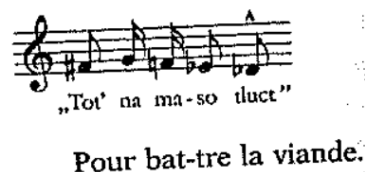
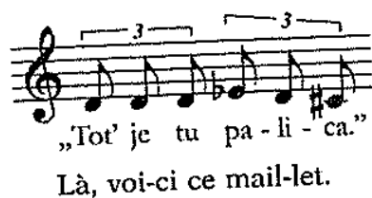
La musique de Leos Janacek ne peut être confondue avec aucune autre. On peut d'abord être surpris par son apparence déstructurée, sa conduite mélodique brisée, syllabique, et peu mémorisable. Ce n'est qu'en entrant dans la conception sonore du compositeur tchèque qu'on en saisit l'absolue intellectualité, mais aussi sa proximité avec l'être humain et avec sentiments qui le traversent.

En plus de sa musique, Janacek nous a légué un bon nombre d'écrits : de la correspondance à l'article en passant par des leçons de compositions, nous pouvons retracer tout un pan de la pensée unique du compositeur. Qui de mieux pour entrer dans la musique de *Katja Kabanova* - opéra d'un abord moins aisé que son jumeau *Jenufa* - que les diverses explications que Janacek lui-même nous livre ?

“Pour moi, la musique telle qu'elle sort des instruments, des partitions - qu'il s'agisse de Beethoven ou d'un autre - contient peu de vérité. C'est sans doute que - c'était un peu étrange, vous savez - il arrivait quand quelqu'un me parlait, que je ne comprenne pas ses mots, juste leur cadence mélodique ! Je savais tout de suite ce qui se passait en lui : je savais ce qu'il ressentait, s'il mentait, s'il était troublé, et pendant que cet homme me parlait - il pouvait s'agir d'une conversation banale - je sentais, par exemple, j'entendais qu'au fond de son âme, il pleurait. Les sons, les cadences mélodiques du parler des gens, de tous les êtres vivants d'ailleurs, contenaient pour moi la vérité la plus profonde. Et, voyez-vous, c'était mon besoin vital. Tout mon corps avait à travailler - c'est autre chose que les doigts sur le clavier. Je collecte les mélodies du parler depuis 1879 - j'en ai compilé une littérature énorme - vous savez, ce sont mes fenêtres dans l'âme - et ce que je voudrais souligner c'est que cela a une grande importance précisément pour la musique dramatique.”

- **Extrait de l'entretien pour la revue Le Monde Littéraire, 2 mars 1928**

Cet extrait nous donne une information majeure de la méthode de composition de Leos Janacek : la prise de note de motifs mélodiques des personnes qui l'entourent quotidiennement. S'il commence à compiler des fragments de propos en 1879, c'est à partir de 1897 que cette activité devient délibérée et systématique. Nous pouvons trouver dans les écrits de Janacek une multitude de phrases tout à fait banales, allant de “Là, voici ce maillet pour battre la viande” à “Soyez le bienvenu, Monsieur”. C'est à partir de ces fragments et de leur signification profonde - une intelligibilité entendable par l'oreille extraordinaire de Leos Janacek - qu'il compose ses opéras.



Dans une étude publié par le compositeur :

“Il nous faudrait un livre des *napevky*, des mélodies du parler normales. Les sonorités des mots tchèques seraient ainsi conservées pour les temps futurs. Ce serait un *dictionnaire en notations* du langage tchèque vivant qui comporterait les mélodies des noms de tout ce que les mots tchèques sont aptes à exprimer. (...)

J'appelle ce genre de mélodies du parler *normales*. Ni l'amertume, ni la colère, ni la dérision, ni la tristesse ne viennent s'y mêler. Nous les prononçons sans doute à l'identique au petit matin et au moment de nous coucher le soir. Autant vous rencontrez de gens, autant tous vont vous dire avec la même inclinaison dans la voix le nom de leur village. Tant ces mélodies sont communes. (...) Une mélodie du parler normale d'un nom n'est pas là pour prier, ordonner ou flatter. Elle est un écho froid et séculaire de tout ce qui porte un nom. Sa justesse nous est douce, sa difformité dans une bouche étrangère nous froisse.

(...) Chaque individu y ajoute son propre grain. C'est lui qui nous permet d'identifier le sexe, l'âge, ainsi que les personnes de notre connaissance.”

- La frontière entre le parler et le chant, étude publiée en 1906 dans *Hlidka*, 23, n°4

Avec ces informations, on peut aisément comprendre comment Janacek composait une ligne mélodique pour un rôle. En fonction de son état émotionnel et de la teneur du drame, Janacek allait fouiller dans ses innombrables fragments dans lesquels surgissent des émotions réelles, véritables, car captées dans l'instant de l'émotion.

Cependant, si on peut s'imaginer comment le compositeur tchèque composait une ligne vocale, la création d'une structure orchestrale imposante qui l'accompagne semble moins simple à imaginer.

Leos Janacek décrit le génie musical d'abord à travers sa capacité à écouter et à retranscrire. Le motif est la mélodie mais tout ce qui l'entoure est son harmonie :



“son oreille décompose et recompose fidèlement ce que celle d’un autre entend comme du chaos sonore. Ce qu’elle a entendu, ses doigts peuvent le jouer, même sans maître. (...) Voilà *l’oreille musicale absolue* qui - si elle est cultivée- appellera par son vrai nom non seulement chaque son, mais aussi chaque accord et même le mode à peine effleuré par cet accord”

On peut donc imaginer alors ce que l’oreille de Janacek pouvait entendre : plus qu’un motif mélodique du son d’une voix, d’un parler, il pouvait aussi entendre la myriade harmonique des sons qui l’entourent, exactement comme l’accompagnement d’une mélodie.

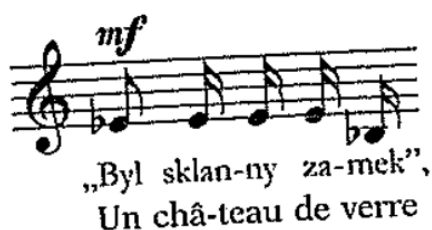
Par cela, Janacek se détache de l’harmonie classique héritée des siècles de musique :
 “ Il me répugnerait d’enchaîner deux accords de manière aveugle. D’être assujetti à l’effet qu’exercent sur moi les modèles. Art avare ! Je n’écrirais point d’opéras s’il fallait qu’ils comportent des arias, des récitatifs, des duos, des ensembles etc., c’est-à-dire des variations sur des images rêvées - au lieu de la vie réelle, toujours fraîche, neuve, et jamais avariée.”

Pour composer un opéra, Janacek partait donc encore de motifs qui structurent ça et là le drame : il appelait cela la “litière” (*stelivo*) sur lequel sera construit l’édifice. A travers cette litière, tout le matériau motivique de l’œuvre est déjà contenu en germe.

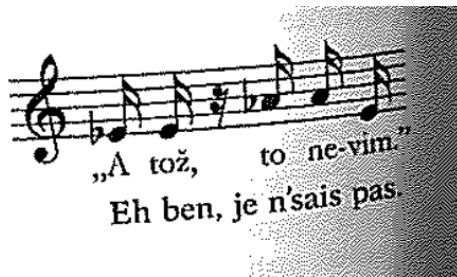
Par chance, Janacek nous livre un exemple *imagé* de son procédé de composition.

“Lidka s’assit sur la chaise, posa ses bras sur son giron et dans la posture d’une mémé se mit à raconter un conte de fées. Je ne sais pas comment et pourquoi elle eut cette idée. Sans doute que sa mémé, là-bas à Podobori, lorsque les ombres se furent épaissies dans sa chambre, avait raconté à Lidka ce conte de la Chaumière en pain d’épice. Je regrette de n’avoir pas été à même de capter et rendre tout son récit avec des notes. A la va-vite, je n’ai griffonné que quelques motifs.

Lidka ne sait pas le conte de fées mais elle a commencé...



.... Mais elle ajouta vite :



Si je prends les deux premiers de ces motifs pour base du parler de Lidka, voici à quoi ressemblerait la fin de son conte de fée.



J'ai esquissé ces quelques mesures pour attirer l'attention d'une part sur la beauté des mélodies du parler, d'autre part sur la façon de composer. L'ombre de quel motif doit-elle se poser sur un autre motif, sur d'autres motifs ? Pour combien de temps ? Quand ? Pour quelle raison ? Aucune forme typique de composition ne peut nous souffler cela. Dans la musique dramatique, l'étoffe savante des sons doit avoir une couleur et une figure, un moelleux, un chatoyant, une teinte de vie. “

A travers ce dernier exemple, nous constatons deux choses. La première est la clarté de la méthode de composition de Janacek, le systématisme de sa démarche.

La deuxième est une évidence : si Janacek semble nous donner toutes les clefs pour comprendre sa procédure, ce n'est qu'une maigre image des talents du compositeur tchèque, car nous ne pourrions jamais saisir pleinement la singularité intime de son écoute.

Nous ne pouvons qu'admirer son art et goûter à travers ses œuvres un peu de son génie.

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 Křížkovský. 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 Urváková 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 débridé, 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.

L'argument

L'action se déroule dans le petit village de Kalino, sur la Volga, vers 1860.

ACTE I

Scène 1 : La maison de Kabanicha sur les rives de la Volga.

Kudrjas admire la beauté du fleuve - un pont de vue que Glasa, qui travaille pour Kabanicha, ne saurait partager. Au loin Dikoy s'agite avec colère ; Kudrjas et Glasa disparaissent, craignant ses réactions. Dikoy se plaint de la paresse de son neveu Boris qu'il n'aime pas, mais il s'en va lorsque Glasa lui apprend que la Kabanicha est encore à l'église.

Kudrjas écoute Boris avec compassion : la seule raison qui le pousse à rester avec son oncle est le testament de sa grand-mère ; son argent doit lui revenir, ainsi qu'à sa soeur, lorsqu'ils en auront l'âge, pourvu qu'ils fassent ce que veut leur oncle. Sa soeur est restée à Moscou, tenue à l'écart de Dikoy par leur mère. Si ce n'était pour elle, il y a longtemps qu'il aurait quitté son oncle et aurait renoncé à son héritage.

Les gens reviennent de l'église. Boris déplore sa jeunesse qui s'en va si vite (on entend pour la première fois le thème de Katia au Hautbois), et il avoue à Kudrjas qu'il aime Katia, une femme mariée !

Kabanicha avec sa famille revient de l'église. Elle prie Tikhon d'aller le jour même au marché à Kazan. Il accepte aussitôt, mais Kabanicha fait une remarque désagréable sur Katia, et laisse entendre que depuis son mariage, Tikhon n'a pas eu pour sa mère le respect qu'il lui devait. Tikhon proteste, mais lorsque Katia s'interpose gentiment, Kabanicha se tourne vers elle et l'injurie : qui lui a demandé son avis ? Katia rentre dans la maison, et Kabanicha continue à l'insulter. Lorsqu'elle quitte les lieux, Varvara accuse violemment Tikhon, lui reprochant de ne pas avoir pris le parti de Katia plus énergiquement ; elle sait exactement ce qu'il va faire à présent : boire pour oublier cette scène. Barbara reste seule lorsque le rideau tombe ; "comment pourrait-on ne pas l'aimer ?" remarque-t-elle au sujet de la malheureuse Katia.

Scène 2 : À l'intérieur de la maison des Kabanov.

Katia dit à Varvara tout ce qu'elle a sur le cœur : elle est malheureuse. Lorsqu'elle était jeune, avant de se marier, elle était libre comme l'air. Elle décrit alors son enfance. Même alors, sa mère ignorait tout de ses aspirations et de ses désirs. Dans son récit, Katia divague jusqu'à ne plus savoir très bien ce qu'elle dit. Elle relève qu'un désir étrange la remplit, qu'elle est tentée par le péché.

Varvara l'encourage à raconter ses rêves. Elle dit qu'elle entend une voix lui murmurer à l'oreille, quelqu'un l'embrasse, lui demande de partir avec lui et elle finit par céder.

Apparaît Tikhon, qui doit partir sur le champ pour Kazan où l'envoie sa mère. Malgré les protestations de Katia, il ne peut ni rester ni l'emmener. Katia demande alors à Tikhon de lui faire prêter serment : elle ne devra ni regarder, ni parler à un étranger en son absence, mais il

refuse de lui demander une telle chose. Katia commence à prononcer ce serment, Kabanicha entre alors et prie son fils de se préparer pour le voyage. Avant de partir, il donne des instructions à sa femme en présence de sa mère, pour qu'elle entende bien ce qu'il lui dit. Il répète sur un ton un peu plus doux les injonctions de Kabanicha et, malgré ses protestations, elles comprennent l'interdiction de voir d'autres hommes. Il semble que Katia va s'effondrer lorsqu'elle dit adieu à son mari. Kabanicha lui dit alors méchamment : "N'as-tu pas honte ? Est-ce ton amoureux ?"

ACTE II

-

La maison des Kabanov, plus tard dans la même journée.

Kabanicha s'en prend encore à Katia. Pourquoi ne fait-elle pas comme les autres, qui restent toute la journée à pleurer dans leurs chambres lorsque leurs maris sont partis ? Elle pourrait au moins faire semblant de pleurer : ainsi les gens penseraient-ils qu'on peut lui faire confiance ! Après avoir déversé sa bile, Kabanicha quitte la pièce.

Varvara sort dans le jardin, en se servant d'une clef que Kabanicha a cachée. Si elle "le" voit, dit Varvara un peu énigmatiquement, elle lui dira que Katia l'attend près de la grille du jardin. Pendant un moment, Katia lutte contre la tentation ; elle entend la voix de Kabanicha, mais le danger s'éloigne. Le soulagement qu'elle éprouve lui fait comprendre à quel point elle aime Boris. Rien n'est plus juste, psychologiquement, que la description musicale de la manière dont s'effondre brusquement, sans qu'elle le veuille, sa résistance.

Katia sort, et Kabanicha revient, suivie par Dikoy. Il avoue qu'il est un peu ivre mais dit qu'il ne veut pas rentrer chez lui. "Parlez moi sévèrement" demande-t-il à Kabanicha - elle seule ose le faire.

Dans le jardin, Kudrjas arrive le premier, et chante une chanson rustique d'un air insouciant. Il attend Vavara et s'étonne de voir Boris, qui lui explique que quelqu'un est passé dans l'obscurité et lui a dit de venir là, et qu'il a senti qu'il devait accepter cette invitation. Kujas essaie de le mettre en garde, mais Boris est trop amoureux pour tenir compte de ce conseil. Varvara annonce son arrivée en chantant un autre petit air folklorique, auquel Kudrjas répond comme convenu. Lorsqu'elle passe à côté de Boris, elle lui dit que Katia ne tardera pas. Katia arrive, avoue son amour et tombe dans les bras de Boris.

ACTE III

Scène I : Dix jours plus tard, dans une résidence d'été près de la Volga.

Kudrjas et Kuligin, son ami, s'abritent de l'orage. Ils regardent les images qui sont sur les murs ; l'une d'elles représente Ivan le Terrible, ce qui les conduit à faire cette remarque ironique : la Russie n'a jamais eu besoin de tyran, car il y en a un dans chaque famille. Dikoy entre alors, bousculant tout le monde. La pluie cesse, et tous quittent l'abri sauf Boris et Kudrjas. Varvara

arrive et dit à l'oreille de Boris que le retour de Tikhon a fait perdre la tête à Katia, malade de peur. Boris se cache lorsque Katia entre, soutenue par son mari, et précédée de Kabanicha. On entend au loin le tonnerre, et la pluie recommence dès que Katia entend Boris. Malgré les efforts de Boris, qui essaye de l'en empêcher, Katia s'adresse à Tikhon et Kabanicha, et non seulement elle avoue son adultère, mais elle nomme aussi l'homme avec lequel elle a péché. Kabanicha remarque : "Fils, ta mère t'avait prévenu !"

Scène 2 : Sur les bords de la Volga.

Katia a quitté sa famille après ses aveux, et celle-ci est à sa recherche. C'est la nuit, et les remarques que Tikhon fait à Glasa révèlent le doute qui trouble son esprit ; il ne faudrait pas se contenter de tuer les femmes dans ce genre, dit-il, il faudrait les enterrer vivantes- et pourtant il aime toujours Katia, comment pourrait-il lui faire du mal ? Ils poursuivent leur recherches. Dans le même temps, Varvara et Kudrjas s'enfuient ensemble.

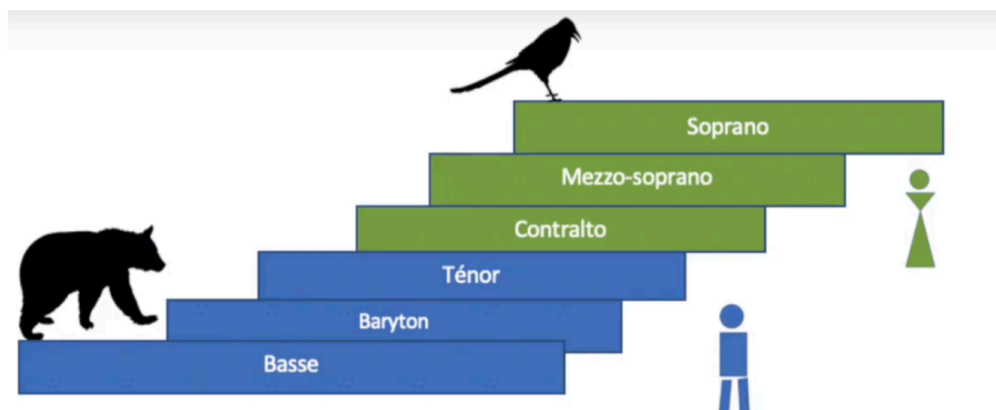
On entend appeler, de loin, Tikhon et Glasa. Katia espère revoir Boris encore une fois. Le souvenir de son amour remplit son cœur de désir ; elle appelle Boris, qui apparaît comme s'il répondait à son cri. Il essaie de la consoler, mais son esprit est ailleurs. Elle commence par vouloir partir avec lui, puis change d'avis. Elle se représente sa vie à venir, constamment torturé par Kabanicha. Tristement, elle lui demande de donner l'aumône à tous les mendiants qu'ils rencontreront, en leur demandant de prier pour elle. Ils se disent adieu.

Katia, seule, s'avance vers la rive du fleuve. Elle pense aux fleurs et aux oiseaux qui ont su la consoler pendant sa vie, et qui seront avec elle au moment de sa mort. Elle se jette dans le fleuve. On entend les voix d'un ou deux hommes qui l'ont vue tomber à l'eau. Tikhon et Kabanicha se précipitent sur les lieux ; celle-ci essaie de retenir son fils, qui déclare que c'est elle qui a tué Katia. Son corps est ramené sur la rive par Dikoy, et les derniers mots de l'opéra reviennent, ironiquement, à Kabanicha : " Laissez-moi vous remercier, amis et voisins, de votre gentillesse. "



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

Le traitement de la voix dans la musique de Janacek est unique. Janacek écrit très syllabiquement, se détachant de tout héritage bel cantiste qui accentue d'abord la ligne vocale ; pour autant, la tessiture exigée est ample, et la puissance déployée par le chanteur doit être conséquente pour passer la richesse orchestrale de Janacek. Pour cela, il est important de choisir des chanteurs spécialiste du langage du compositeur tchèque, qui possèdent toutes les qualités requises à cette musique unique.

Les illustrations sont issues des maquettes de costumes de Barbara Drosihn pour la production de Tatjana Gürbaca au Grand Théâtre

Katia , Katèrina Kabanovà
Soprano
la femme de Tikhon



Kabanicha, Marfa Ignatevna Kabanovà
Alto
la veuve d'un riche commerçant



Tikhon Ivanich Kabanov
Ténor
Fils de Kabanicha,



Varvara,
Mezzo soprano
enfant adoptif des Kabanov



Dikoy
Basse
Un riche commerçant



Boris Grigoryevich
Ténor
neveux de Dikoy



Vanya Kudrjàs, *employé de Dikoy* - Ténor

Glasa, *servante de Kabanov* - Mezzo-Soprano

Feklusha, *une servante* - Mezzo-Soprano

Kuligin, *ami de Vanya* - Baryton

Katia Kabanova par Tatjana Gürbaca

« C'est ainsi que je veux vivre et pas autrement ! »

Extraits de l'entretien entre la metteuse en scène Tatjana Gürbaca et les dramaturges Bettina Auer et Heili Schwarz-Schütte

Bettina Auer (BA) : Vous avez récemment mis en scène l'opéra *Das schlaue Fuchslein* de Leoš Janáček à Brême, maintenant nous sommes en train de répéter *Katia Kabanova* ici à Düsseldorf et juste après vous vous attaquerai à sa *Jenůfa* à Genève. Qu'est-ce qui caractérise pour vous ce compositeur ?

Tatjana Gürbaca (TG) : Quand j'avais 12 ou 13 ans, j'ai vu mon premier opéra de Janáček. C'était *Katia Kabanova*. J'avais déjà vu beaucoup d'opéras avec ma mère mais celui-ci était différent. La musique était un choc : je la ressentais si intensément ! Jamais auparavant je n'avais eu autant l'impression qu'une musique s'adressait directement à moi. Je suis rentrée bouleversée. Janáček figure donc depuis longtemps dans mes souhaits de metteuse en scène. Je considère comme un grand luxe le fait de pouvoir me consacrer aussi longuement et intensément à ce compositeur au cours de cette année. Je me suis intéressée aux différentes périodes de sa création, aux œuvres antérieures comme *Jenůfa* et aux plus tardives comme *Katia* ou *La petite renarde rusée*. Je peux ainsi maintenant mieux comprendre d'où vient Janáček et où il veut peut-être aller.

Katia Kabanova a été écrite entre 1919 et 1921. Les premières décennies du XX^e siècle sont une période incroyablement intéressante, dont sont issus à la fois le monodrame d'Arnold Schönberg *Erwartung*, créé à Prague en 1924, ou le ballet d'Igor Stravinsky *Le Sacre du Printemps*, créé à Paris en 1913 sous les cris de scandale et dans un certain tumulte. Dans *Katia Kabanova*, une question de l'époque est posée : qu'est-ce qu'un orage ? Est-ce une punition divine ou un phénomène météorologique ? Et en effet, au début du XX^e siècle, la lumière électrique joue soudain un rôle important, car la nuit désormais éclairée ne laisse plus de place à l'obscurité inexplicable, le spirituel et les mystères. La question du sens de la vie se pose désormais différemment et avec une grande urgence.

BA : Pour son sixième opéra *Katia Kabanova*, créé en 1921 à Brno, Janáček, très attaché à la Russie, a eu recours à un sujet russe, le drame d'Ostrovski *L'orage*. L'intrigue de cette pièce est – en simplifiant à l'extrême – rapidement racontée : parce que Katia, femme mariée, a une liaison avec Boris, un autre homme que son mari, et enfreint ainsi les règles de la société, elle doit mourir. Katia se jette dans la Volga. Est-elle la victime féminine typique telle que nous la connaissons dans l'opéra du XIX^e siècle ?

TG : On pourrait le penser à première vue, car l'histoire ressemble aussi beaucoup au roman de Gustave Flaubert *Madame Bovary* de 1857. Cependant, au plus tard lorsque la musique de Janáček entre en jeu, le récit se transforme en un drame existentiel. Je pense que Janáček est ici très proche de l'univers mental d'Albert Camus : Katia n'est pas seulement une amoureuse malheureuse, elle est surtout « l'étrangère » dans une petite ville. Elle est jetée dans un monde où tous ont perdus leurs repères et doivent chercher pour eux-mêmes le sens de leur vie. C'est une époque sombre de bouleversement, où tout le monde se rend compte qu'il n'y a pas de

Dieu, que l'espace est vide. Cela rend bien sûr la recherche de sens d'autant plus difficile. Je pense que dans l'opéra de Janáček, l'amour n'est qu'un moyen d'échapper au néant, de donner une assise à la vie, de se sentir comblé. Je pense que Katja serait tout à fait prête à accepter un mariage malheureux, un mariage avec des moments de souffrance et beaucoup de travail, si seulement elle avait le sentiment qu'il y a un sens derrière tout cela – même si c'est un Dieu qui le veut ainsi. Mais la foi en ce Dieu n'existe justement plus.

BA : Vous pensez donc que Janáček ne veut pas raconter ici un grand amour romantique qui ne peut tout simplement pas être et qui doit donc rester malheureux ?

TG : Pas du tout. D'autant plus que Boris, avec qui Katia a une liaison, est un personnage d'opéra tout à fait inhabituel et discret. En fait, je connais peu d'opéras dans lesquels le ténor est aussi passif et où le public en apprend aussi peu sur lui. Nous savons tout de même que Boris vient de Moscou et qu'il est financièrement dépendant de son oncle Dikoj. Si Katia se tourne vers Boris, c'est parce qu'il lui donne la possibilité de vivre l'extase et la passion, quelque chose qui lui promet un bref épanouissement dans tout le vide de sa vie. Mais c'est dans la nature qu'elle trouve un véritable sens : il est remarquable que Janáček décrive dans toute son œuvre une relation aussi accentuée, quasi religieuse, avec la nature. La nature remplace chez lui la notion de Dieu. (...)



Heili Schwarz-Schütte (HSS) : Est-ce que Katia a trouvé à ce moment-là le sens qu'elle a cherché toute sa vie ?

TG : Nous ne le savons pas. Je pense que Janáček a décidé très consciemment d'adapter la pièce d'Ostrowski *L'orage* pour la scène de l'opéra. Il a interprété l'orage qui donne son titre à l'œuvre dans plusieurs sens. Ce n'est pas seulement l'orage qui vient de l'extérieur, c'est aussi un orage qui gronde en Katia. De plus, ce phénomène naturel permettait au compositeur de faire s'affronter différentes visions de la vie. Il voulait montrer le bouleversement de la pensée.

Dikoj et Kabanikha sont issus d'une génération plus âgée, restée accrochée à la petite ville. Ils observent les jeunes gens qui ont l'ambition d'aller en ville, de fuir ce néant, ce qu'ils font grâce

à leur éducation. Je pense que c'est là aussi que prend racine l'énorme haine de l'éducation que Dikoj porte en lui. Cette haine de tout ce qui est un peu intellectuel, un peu différent, et qui aspire à l'extérieur. Il y a une scène émouvante entre Kabanicha et Dikoj, pour laquelle Janáček a écrit une musique quasi burlesque. On y voit deux vieux qui essaient de s'amuser encore un peu ensemble ou de profiter encore un peu de la vie. En fait, ils se frottent l'un à l'autre et tentent de cette manière d'obtenir encore un peu de bonheur. Chez Ostrowski et Janáček, nous voyons donc les aînés fermement convaincus que l'orage est une punition divine, tandis que les jeunes protestent et considèrent la foudre comme de l'électricité qui se décharge – la vérité se situe probablement quelque part entre les deux. L'orage est avant tout une force de la nature, puissante et sublime, qui peut nous étonner et nous faire craindre.

BA : Restons un moment sur la scène de l'orage qui ouvre le troisième acte. On peut se demander pourquoi Katia se confesse en public. Mettons-nous à sa place : Katia a eu une liaison avec Boris pendant dix jours et son mari Tikhon est rentré (trop tôt) de son voyage. Son amie Varvara raconte que Katia est hors d'elle et ne peut plus se retenir. Et c'est justement maintenant, alors que tous les habitants de la petite ville sont réunis parce qu'il pleut, que Katia se confesse. Pourquoi ?

TG : Je pense que Katia est un personnage que l'on pourrait trouver dans un roman de Leon Tolstoï, je pense toujours à Levin dans *Anna Karénine*, qui philosophe longuement sur le fait que nous, les hommes, portons notre conscience en nous et que c'est déjà le lien avec une force divine : notre propre conscience. Que nous sommes capables de devenir nos propres juges. C'est exactement ce qui arrive à Katia, elle finit par se prendre elle-même comme critère de ce qui est bien ou mal pour elle - et comment elle veut vivre. Tout comme Emma Bovary, elle a, je pense, reconnu que l'éternelle répétition de l'adultère n'est pas différente de la monotonie du mariage lui-même : « Emma trouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage renouvelées ». Et que la plénitude qu'elle a ressentie au début ne peut pas être retenue pour toujours et ne se réalise plus. Alors, pour être en paix avec soi-même, il n'y a plus que la voie de l'aveu, pense Katia.



BA : Est-ce que cette voie conduit nécessairement au suicide ?

TG : Je pense que dès le début, le suicide n'est pas une horreur pour Katia, mais une véritable alternative. Très tôt dans la pièce, il y a des moments où elle parle de la mort et dépasse les limites. Y compris, le récit de ses visites à l'église lorsqu'elle était jeune fille, où elle vivait également des expériences touchant à l'extase. Elle raconte à Varvara comment, en plein abandon, elle était allongée au sol et comment les autres personnes autour d'elle ne comprenaient pas du tout ce qui lui arrivait.

BA : Quand je pense à la scène telle qu'elle est mise en scène, Katia fait sa confession de manière presque triomphante. Elle dit ainsi : « J'ai la force de le faire, je peux m'assumer et je m'obstrue ainsi explicitement le chemin du retour ». Katia fait son aveu avec fierté – un acte d'auto-détermination.

TG : Oui, c'est ainsi que je vois les choses ! Pour moi, la confession marque le moment où Katia se trouve elle-même et définit soudain pour elle-même aussi un sens à son existence. Elle se prend comme référence et dit : « C'est ainsi que je veux vivre et pas autrement ! C'est ce que je suis ! Je ne dépendrai pas du fait que mon mari me reprenne et m'aime à nouveau. La seule chose qui compte, c'est ce que je ressens au plus profond de moi ». C'est précisément ce que Kabanikha craint tout le temps : que Katia soit incapable de se mentir à elle-même. Au contraire, elle est incroyablement directe et honnête. Kabanikha exige en revanche de sa belle-fille que l'on soit parfois bigot dans la vie. Lorsque le mari s'en va, il faut peut-être faire un peu de deuil artificiel. C'est au-dessus de cela que l'émotion réelle pourrait se manifester. C'est sans doute la raison pour laquelle Kabanikha insiste tant sur les conventions sociales. Les personnes qui les refusent parce qu'elles ne font confiance qu'à leurs propres sentiments lui sont donc en soi suspectes. Kabanikha est en ce sens l'antithèse directe de Katia.



BA : A notre époque, pense-t-on, il y aurait pour Katia l'alternative de partir tout simplement. Mais sans métier et sans argent, cela reste une déclaration héroïque. C'est pourquoi le suicide est la seule issue pour Katia. Car, après avoir vécu avec Boris quelque chose qui ne peut peut-être pas être saisi avec des mots – l'épanouissement sur le plan sexuel et émotionnel –, il est impossible pour Katia de retourner chez Tikhon. Katia ne pourrait pas se faire à nouveau petite, s'encapsuler et se ratatiner dans ce mariage !

TG : Oui, surtout après que Katia ait fait l'expérience qu'on ne peut retenir l'amour. On ne peut pas vivre trente ans au même niveau d'épanouissement amoureux. L'amour se transforme et peut toujours être magnifique. Mais l'extase que recherche Katia est l'affaire d'une seconde. La découverte que l'on peut aussi être seul à deux fait partie de son effroi ; que cette fusion dans l'amour dont elle a rêvé n'a en réalité jamais lieu - justement pas au moment où l'on est peut-être physiquement le plus intime. Qu'en réalité, ce moment peut être celui où l'on est le plus éloigné l'un de l'autre. (...)

BA : Katia Kabanova est-elle une pièce sur les femmes fortes ?

TG : Tous les opéras de Janáček sont des pièces totalement féminines !



BA : Nous n'avons pas encore parlé d'une femme qui vit dans la famille Kabanov en tant que fille d'accueil : Varvara.

TG : Varvara est mon personnage préféré dans tout le répertoire de l'opéra ! Quelle femme ! Avec une telle force, un tel optimisme et une grande évolution tout au long de la pièce. Le public fait d'abord sa connaissance en tant que jeune fille et ne se doute pas du tout des secrets et des abîmes que ce personnage porte en lui. Varvara est follement curieuse de la vie. Elle admire sa belle-sœur Katia et reconnaît en elle quelque chose que personne d'autre ne voit. Grâce à cette curiosité, elle commence à se découvrir elle-même et à découvrir la vie ! À tel point qu'à la fin, elle est la seule à réussir à quitter cet endroit morne. Chez Janáček, elle part avec Kudrjaś, chez nous, elle part seule dans le monde. Varvara ne représente rien de moins qu'un changement d'époque, un changement de génération. Car le fait qu'elle quitte le village signifie qu'elle va chercher un travail et financer elle-même sa vie. Un projet de vie qui n'était pas encore envisageable pour la génération de Kabanikha.

HSS : ...du moins pas si elle venait d'une famille comme celle des riches Kabanov.

TG : Dans mon imagination, Varvara deviendra une jeune enseignante idéaliste dans le socialisme naissant. Avec beaucoup d'idées pour rendre le monde meilleur, pour en faire un endroit différent !

HSS : Cela signifie que le personnage possède aussi une force utopique ?

TG : Dans tous les sens du terme, oui ! Très tôt, elle est prête à s'engager dans les rêves de Katia. Que serait-ce si l'on pouvait voler, si l'on pouvait sortir d'ici ? C'est elle qui tend à Katia la clé de la porte interdite du jardin et qui y convoque Boris. C'est elle qui met en route toute l'histoire d'amour, qui se bat jusqu'à la fin pour Katia et qui essaie de changer les choses pour le mieux.

BA : Chez Janáček, le dernier acte se déroule d'abord dans une ruine avec des peintures murales représentant le purgatoire. Chez nous, c'est très différent.

TG : Janáček est un dramaturge incroyablement efficace et formidable pour ses propres pièces. Il parvient à raconter tout un monde en une minute et demie ! Le nombre de personnages est également raisonnable et on sait clairement ce que chacun représente. Il est donc d'autant plus surprenant, au premier abord, que dans un opéra aussi clairement construit, le chœur entre en scène à la fin. Qu'ajoutent ces personnes à l'intrigue qui n'aurait pas encore été racontée ? Le chœur incorpore cette terrible histoire de famille dans la société de cette petite ville à l'esprit étroit. La société fonctionne comme une famille agrandie, où tout le monde regarde tout le monde, le regard n'étant pas toujours un regard d'amour, mais aussi un regard de jugement. La société impose les normes et la structure à l'intérieur desquelles on peut évoluer – sans possibilité de s'en échapper. Cela augmente la pression sur la famille Kabanov. Je ne peux m'empêcher de penser à Jean-Paul Sartre et Albert Camus, dont l'essence est : « L'enfer, c'est les autres ». C'est exactement la structure dont souffre Katia. C'est pourquoi je me suis dit que cette image de l'enfer, cette fresque, c'est en fait toute la société.



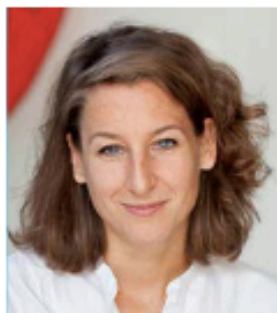
Katia Kabanova

L'équipe de création et les chanteurs



TOMÁŠ NETOPIL
Direction musicale

Tomáš Netopil célèbre sa dixième saison en tant que directeur musical général de l'Aalto Musiktheater et de la Philharmonie d'Essen. Il est aussi premier chef invité de l'Orchestre philharmonique tchèque et se produit avec de nombreux orchestres dans toute l'Europe. Premier lauréat du Concours de direction « Sir Georg Solti », Tomáš Netopil partage son art avec passion. En 2018, il crée l'International Summer Music Academy de Kroměříž, qui offre aux étudiants un enseignement artistique exceptionnel et la possibilité de rencontrer et de travailler avec de grands musiciens internationaux. La discographie de Tomáš Netopil pour Supraphon comprend notamment la *Messe glagolitique* de Janáček, l'intégrale des œuvres pour violoncelle de Dvořák, *Ariane* et le Double Concerto de Martinů, et *Má vlast* de Smetana avec l'Orchestre symphonique de Prague.



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, dirigé 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 notamment *Rigoletto*, *Aida*, *Die Zauberflöte*, *La finta giardiniera*, un *Werther* particulièrement acclamé et récemment *Lucia di Lammermoor*.



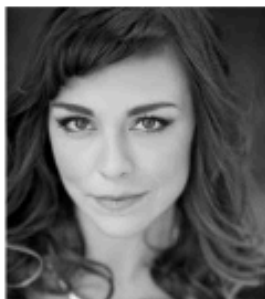
HENRIK AHR
Scénographie

Henrik Ahr a étudié l'architecture à Leipzig et y entame dès 2000 une carrière de scénographe indépendant. Il développe de nombreux projets avec Michael Thalheimer, dont *Herr Puntila und sein Knecht Matti* de Bertolt Brecht au Théâtre Thalia de Hambourg, ainsi que *Rigoletto* à l'Opéra de Bâle, qui lui permettent par la suite de créer des œuvres sur les scènes de Hambourg, Anvers et Düsseldorf. Il réalise la scénographie de *Satyagraha* de Philip Glass, dans une mise en scène de Sidi Larbi Cherkaoui au Komische Oper de Berlin, et réitère sa collaboration fructueuse avec Michael Thalheimer, ainsi que Tatjana Gürbaca, respectivement dans des productions de Verdi (*Macbeth*) et Janáček (*Katia Kabanova*). Henrik Ahr est par ailleurs professeur à l'Université Mozarteum de Salzbourg depuis 2010.



BARBARA DROSIHN
Costumes

Après une formation de couturière, Barbara Drosihn suit des études de design de costumes à Hambourg, sa ville natale. D'abord assistante au Thalia Theater de Hambourg, elle débute en tant que créatrice de costumes au Thalia Theater de Hambourg, puis collabore avec de nombreux théâtres en Allemagne et en Autriche pour des metteurs en scène tels que Michael Thalheimer, Stephan Kimmig ou encore Nicolas Stemmann. En 2009, elle signe les décors de son premier opéra pour Christof Loy : *Lucrezia Borgia* au Bayerische Staatsoper. La collaboration se poursuit pour de nombreuses productions à l'Opéra royal de Stockholm, au Deutsche Oper Berlin, à l'Opéra de Zurich et au Salzburger Festspiele. À Zurich, elle a également créé les costumes pour les productions d'Andreas Homoki de *I puritani* et *Fidelio* et de Tatjana Gürbaca dans *Le Grand Macabre*. Barbara Drosihn collabore étroitement avec cette metteuse en scène, pour qui elle conçoit notamment les costumes de *Parsifal* à Anvers, *La traviata* à Oslo, du *Ring* au Theater an der Wien et *La finta giardiniera* à Winterthur et à Zurich.



CORINNE WINTERS
Katia Kabanova
Soprano

Appréciée pour ses qualités vocales et pour la finesse de son interprétation, la soprano américaine brille dans des rôles tels que Desdémone (*Otello*), Tatiana (*Eugène Onéguine*), Mélisande (*Pelléas et Mélisande*), Mimì (*La Bohème*) et le rôle-titre de *Katia Kabanova*, qu'elle interprète sur les plus grandes scènes internationales, de Covent Garden à Bâle, Melbourne et Hong Kong et récemment au Festival de Salzbourg. Au Grand Théâtre de Genève, elle s'est particulièrement distinguée dans le rôle-titre de *Jenůfa* lors de la saison passée. 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. Enseignante et mentor passionnée, elle partage avec dévouement son expérience vocale et scénique avec la jeune génération. Récemment, elle est saluée dans le rôle de Katia Kabanova au festival de Salzbourg.



ALEŠ BRISCEIN
Boris Grigorjevič
Ténor

En 2011, Aleš Briscein fait ses débuts au Salzburger Festspiele dans *L'Affaire Makropoulos*, sous la direction d'Esa-Pekka Salonen, mis en scène par Christoph Marthaler. En 2015, il est invité à l'Oper Frankfurt pour le rôle de Königssohn de *Königskinder* et au Teatro Comunale de Bologne pour Laca de *Jenůfa* et chante dans *Les Noces* de Stravinski à Rome. Parmi ses engagements figurent *Eugène Onéguine* (Lenski) au Komische Oper Berlin, *De la maison des morts* (Skuratov) au Savonlinna Opera Festival et *L'Affaire Makropoulos* (Albert Gregor) en version de concert aux BBC Proms en 2016, *Wozzeck* (le Tambour-Major) au Theater an der Wien, le rôle-titre de *Der Zwerg* à Graz en 2017, *Die tote Stadt* (Paul) au Komische Oper Berlin et Semperoper Dresden, *De la maison des morts* (Filka Morozov) au Bayerische Staatsoper, *Lady Macbeth de Mzensk* (Sergueï) à Ostrava et *L'Affaire Makropoulos* (Albert Gregor) au Deutsche Oper Berlin en 2018, le rôle-titre de *Dalibor* à Francfort en 2019, *Lolita* (Clare Quilty) de Chtchedrine à Prague en 2020 et Anatol Kuragin de *Guerre et Paix* au Grand Théâtre de Genève.



ELENA ZHIDKOVA
Marfa Ignatévna (Kabanicha)
Mezzo-soprano

La mezzo-soprano Elena Zhidkova fait ses débuts au Deutsche Oper Berlin. Elle se produit à plusieurs reprises au Festival de Bayreuth et Claudio Abbado l'invite pour une représentation de concert de *Parsifal*, pour les Scènes de *Faust* de Schumann et pour son concert d'adieu à la Philharmonie de Berlin. Elle retourne dans cette salle mythique sous la baguette de Nikolaus Harnoncourt dans *Jephtha* de Haendel. À l'opéra, Elena Zhidkova interprète avec brio les grands rôles wagnériens, qu'elle présente aussi sur la scène du Grand Théâtre de Genève, et se fond parfaitement dans les traits de Judith (*Le Château de Barbe-Bleue*), ce qui lui vaut notamment un « Golden Mask » qu'elle remporte lors de son engagement au Théâtre Mariinski. Dans ce rôle, elle connaît un franc succès à La Scala, à Londres ou à Tokyo, sous la direction de chefs de renom, tels que Valery Gergiev ou Seiji Ozawa.



MAGNUS VIGILIUS
Tichon Ivanyč Kabanov
Ténor

Le ténor danois Magnus Vigilius se forme à l'Académie royale de musique et de théâtre du Danemark avant de débiter sa carrière au Royaume-Uni et dans son pays natal. Particulièrement intéressé par le répertoire héroïque et dramatique, il interprète les rôles de Steva (*Jenůfa*) dans toute l'Europe, Boris (*Katia Kabanova*) à l'Opéra royal du Danemark et au Komische Oper de Berlin, Siegmund (*Die Walküre*) à Leipzig, Bratislava, Kiel et au Teatro San Carlo de Naples, Radamès (*Aida*), Cavaradossi (*Tosca*), ainsi que le rôle-titre de *Lohengrin*. En 2018, il reçoit le Prix Reumert du meilleur chanteur de l'année. L'année suivante, il interprète Harmaki dans *Kleopatra* d'August Enna à l'Opéra royal du Danemark. Ces dernières années, il interprète Walther von der Vogelweide (*Tannhäuser*) au Festival de Bayreuth et apparaît dans *Lohengrin* au Festival Wagner de Budapest. La saison passée marque ses débuts en Stolzing (*Die Meistersinger*) à l'Opéra de Leipzig, et récemment, il interprète les rôles de Siegfried (rôle-titre) et Albert Gregor (*L'Affaire Makropoulos*).



TÓMAS TÓMASSON
Savēl Prokofjevič Dikó
Baryton

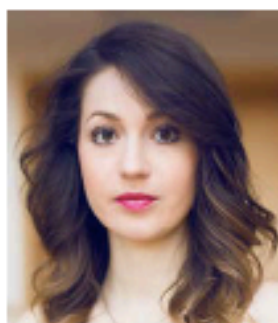
Né en Islande, Tómas Tómasson fait ses études à Reykjavik et au Royal College of Music de Londres. Son vaste répertoire s'étend de Monteverdi à Philip Glass. Il fait ses débuts dans des rôles de baryton héroïque comme Tomsiki (*La Dame de pique*) et le Hollandais (*Der fliegende Holländer*) à La Monnaie de Bruxelles ou encore Wozzeck (rôle-titre) à l'Opéra national de Lorraine. Il interprète en outre les rôles de Klingsor (*Parsifal*) à Berlin et Chicago, Jochanaan (*Salomé*), Kunrad (*Feuersnot*) à Dresde, Wotan et le Wanderer (*Der Ring des Nibelungen*) au Grand Théâtre de Genève, ainsi que le rôle-titre de *Lear* de Reimann à Berlin. Il participe aux créations de *La bianca notte* de Beat Furrer (rôle de Dino), *Mondparsifal Alpha 1-8* (Amfortas) et *Mondparsifal Beta 9-23* de Jonathan Meese. Tómas Tómasson se produit sous la direction de grands chefs d'orchestre tels que Riccardo Muti, Daniel Barenboim, René Jacobs et Lorin Maazel. Il chante aussi en concert dans les œuvres de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mahler et Verdi. On l'a entendu la saison passée au Grand Théâtre dans *Sleepless* (Man in black).

**SAM FURNESS**

Váňa Kudrjaš

Ténor

Ce jeune ténor britannique a remporté en 2012 le prestigieux Royal Academy of Music Club Prize. Récemment, il a chanté le rôle-titre des *Contes d'Hoffmann* pour l'English Touring Opera, Aristeia de *L'Oronteia*, Tamino de *Die Zauberflöte* et Quint de *The Turn of the Screw* au Northern Ireland Opera et le rôle-titre d'*Albert Herring* à Florence. Il s'est aussi produit comme Joe de *La Fanciulla del West*, Steva de *Jenůfa*, Baron Lummer de *Intermezzo*, Novice de *Billy Budd*, Jaquino de *Fidelio*, Frederic de *The Pirates of Penzance*, Don Ottavio de *Don Giovanni*, Lenski d'*Eugène Onéguine* et Bénédict de *Béatrice et Bénédict*. Au Grand Théâtre, il incarne Vitek dans *L'Affaire Makropoulos* et Pang dans *Turandot*.

**ENA PONGRAC**

Varvara

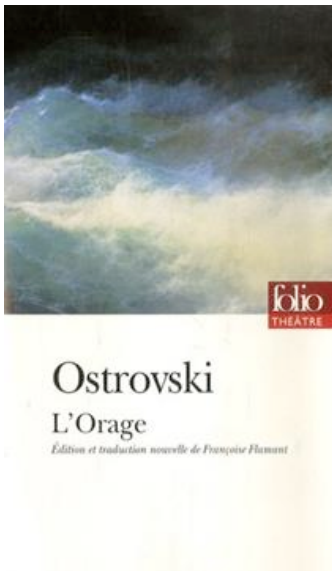
Mezzo-soprano

La mezzo-soprano croate Ena Pongrac a été formée aux Universités des Arts de Graz et de Berlin et elle approfondit sa formation auprès notamment de Christa Ludwig, Gundula Janowitz, Brigitte Fassbaender ou encore Anne Sofie von Otter. En 2016, elle fait ses débuts en tant que Zerlina (*Don Giovanni*) à la Jyväskylä Ooppera en Finlande, où elle est retournée en tant que Mercedes (*Carmen*) la saison suivante. En 2017/18, elle incarne Hänsel (*Hänsel und Gretel*) à la Junge Oper Schloss Weikersheim. Les rôles contemporains font également partie de son répertoire, comme Madame Lapérouse dans *Melusine* d'Aribert Reimann et Lana dans *Exit Paradise* d'Arash Safaian. Au cours de la saison 2018/19, Ena Pongrac a été membre de l'Opernstudio OperAvenir au Theater Basel où elle interprète, entre autres, Alisa dans *Lucia di Lammermoor*, Trommler dans *Der Kaiser von Atlantis*, Dinah dans *Trouble in Tahiti* et Kate Pinkerton dans *Madama Butterfly*, puis la saison suivante des rôles dans *Andersens Erzählungen* et *Schellen-Ursli*. En 2020/21, elle est membre de l'ensemble du Theater Basel. Au Grand Théâtre elle se produira cette saison dans *Maria Stuarda* (Anna Kenedy) *Parsifal* (Fille fleur et 2^e Écuyer), et *Nabucco* (Epona).

En résonance

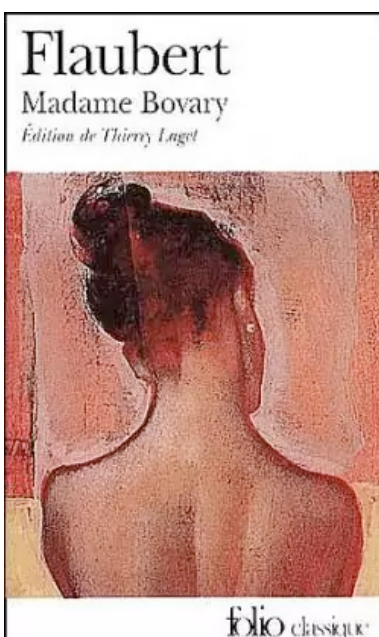
A lire :

L'Orage d'Alexandre Ostrovski



L'Orage d'Alexandre Ostrovski est la pièce de théâtre qui a inspiré le livret de *Katia Kabanova*. *Groza* en russe, veut dire à la fois l'orage et la menace, et induit dans la conscience religieuse (païenne comme chrétienne) le symbole de la colère d'en haut. Cette tempête, c'est bien sûr l'amour de Katia, mais aussi le bouleversement des codes moraux et religieux qui sclérosent alors la Russie. *L'Orage*, à travers le réalisme de son propos, charriant tout un pan de tradition orale, touche le public russe dès la création de la pièce en 1859. Ostrovsky dénonce à travers ce drame les valeurs morales mensongères et le despotisme familial.

Madame Bovary de Gustave Flaubert



"Il y a peu de femmes que, de tête au moins, je n'aie déshabillées jusqu'au talon. J'ai travaillé la chair en artiste et je la connais. Quant à l'amour, ça été le grand sujet de réflexion de toute ma vie. Ce que je n'ai pas donné à l'art pur, au métier en soi, a été là et le cœur que j'étudiais c'était le mien."

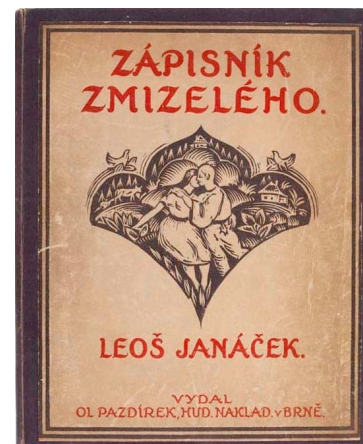
Flaubert défend ainsi son œuvre dans une lettre à sa maîtresse, Louise Collet. L'amour si quotidien de Charles Bovary, les passions tumultueuses de sa femme Emma étaient décrites avec tant de réalisme que l'auteur et l'imprimeur furent traînés en justice pour offense publique à la morale et à la religion. On les acquitta. Flaubert n'avait peint que la réalité, les moisissures de l'âme. Une femme, mal mariée, dans une petite ville normande, rêve d'amour et le trouve.

Pistes pour la classe

L'année 1921 en musique ...

1921 est l'année de création de *Katia Kabanova* à Brno, avant sa reprise à Prague en 1922.

C'est également en 1921 que Janáček fait jouer, toujours à Brno *Le Journal d'un disparu* (*Zápisník zmizelého*), cycle de chants d'environ une demi-heure composé en 1917, d'après des poèmes en dialecte morave parus en 1916.



En musique classique, c'est également l'année de création de :

- * *Pastorale d'été* et *le Roi David* d'Arthur Honegger
- * *La Boîte à joujoux*, ballet de Debussy et Jean Börlin
- * *Les Symphonies d'instruments à vent* de Stravinsky
- * *L'Heure espagnole* de Maurice Ravel
- * *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev,

C'est également l'année de la mort du compositeur Camille Saint-Saëns et du grand ténor Enrico Caruso.



Guide d'écoute

Par Jonas Descotte, artiste intervenant la Plage/ Grand Théâtre de Genève

I Le thème de Katia

Après avoir établi quelques motifs dans l'ouverture, qui annoncent en puissance tout ce que l'opéra aura à dire, c'est dans la première scène que se développe le thème de Katia.

On entend Katia avant de la voir. On l'entend déjà dans la conversation entre Kudrjas et Boris, quand celui-ci avoue son amour pour une femme mariée. Ce sont les violons qui font ressortir un motif au sein de l'inquiétude de leur discussion.

Cor. (fa) 2° senza sord. *pp*

Bo. *Za - mi - lo - vat se ješ - tè! Do vda - né! Hle,*
Sollt' ich mich auch noch ver-lie-ben! KUDRJAS KUDRJASCH Aus-sichts-los! Dort

KUDRJAS
A do ko-ho? In wen denn?

VI. I *sf espr. rit. a tempo*

VI. II *[div.] p*

Vo. *[div.] p*

Cb. *[div.] p*

UE 7070

Katia arrive, et plus elle s'approche, plus la musique s'apaise. Juste avant que Katia n'apparaisse sur scène, le temps que les deux hommes se cachent, le thème est repris au Hautbois : le simple motif devient alors un thème.

C'est lorsque l'héroïne entre enfin que le thème explose.

Un thème lyrique, différent de tout ce qu'on a pu écouter jusque-là, joué par les flûtes qui percent l'orchestre. Elles sont accompagnées d'une harmonie riche, pleine d'amour et de nostalgie, par le trémolo des violons et les notes répétées des cors. Malgré la plénitude du moment, Janacek arrive tout de même à garder une tension sous-jacente, comme si Katia ne pouvait se défaire du drame inhérent à l'amour.

Adagio, ♩ = 66

Fl. *pp dolcissimo*

Cing. *pp*

Fg. *pp*

Cfg. *pp*

Cor. (fa) *pp legato*

Arpa

senza sord.

accel. *1^o 2^o*

[a tempo]

(Z protější strany přicházejí k domu Kabanových: Katěrina, Varvara, Kabanicha s Tichonem)
(Von der andern Seite nähern sich dem Kabanoffschen Haus: Katja, Barbara, die Kabanicha und Tichon)

Adagio, ♩ = 66

Vl. I *pp* [trcm.]

Vl. II *pp* [trcm.]

Ve. *pp* [trcm.]

Vc. *pp* [div.]

Cb. *pp*

accel. *sf*

[a tempo]

C'est par ce procédé que Janacek grave dans l'esprit de son auditeur les thèmes de ses personnages : À travers des moments de grande unité orchestrale, en libérant toute la puissance d'un thème, tant à travers le rythme que l'harmonie. Ces moments contrastent avec l'écriture angulaire qu'il propose au départ, et permet au spectateur de comprendre en un instant l'importance du moment en affûtant son écoute.

Ici, on comprend qui est Katia : plus qu'un personnage, elle est l'amour qui emplit l'air.

2 Les rêves de Katia

La deuxième scène du premier Acte est marquée par une confession de Katia : son malheur dans la maison des Kabanov. Varvara n'est pas dupe de son chagrin, et elle écoute le récit de Katia sur sa liberté avant son mariage.

Mais très vite, Katia se perd dans son récit.

Katia raconte à Varvara son passé de jeune fille, ses bains dans l'eau claire et son contact à la nature. Elle décrit les moments passés à l'église avec sa mère, des moments pieux qui lui donnaient "l'impression d'entrer au paradis". L'orchestre la suit dans cette description pastorale puis religieuse, décrivant l'émerveillement de Katia.

1^o 2^o 3^o 4^o

ppp

pp

solo 1^o

p *dolce*

pp

Kat.

Bý - va - lo mi, jak bych stou - pa - la do rá - je.
Dort um-gab mich pa - ra - die - si-scher Zau-ber-glanz.

(c.s.)
[trem.]

ppp

Par le tintement des flûtes et les accords à la harpe, Janacek nous plonge dans les souvenirs de Katia : une extase débordant de nostalgie.

Cl.
(si^b)

Cor.
(fa)

Kat.

pad - nu na ko - le - na a plá - - ču,
Knie fall'ich nie-der und wei - - ne,

(solo)

Vi. I

Vi. II

Ve.

Ve.

Cb.

pp

dolcissimo

Un contrechant au violon solo semble incarner les souvenirs de Katia, et chante avec elle. L'harmonie est chaleureuse, envoûtante de piété.

Mais très vite, l'extase mystique de Katia tourne au cauchemar. Prise dans son délire, Katia semble confondre ses souvenirs et ses rêves. L'orchestre suit son égarement dans un mouvement épique. Il dépeint la grandeur des montagnes, des églises, et cette impression de voler que Katia décrit à une Varvara de plus en plus inquiète.

Mais l'orchestre lui-même se détraque et les violons décrivent la confusion de Katia à travers des rythmes courts et brisés menés dans un crescendo vers le fortissimo.

Kat.
a : já ne - mám za co se chy - tit.
ach, ich möcht mich ir - gend - wo fest - hal - ten!

(vydšena)
(erschreckt)

Vi.
Va.
Jsi zdrá - va?
Ein An - fall?

12

Vi. I
Vi. II
Va.
Vc.
Cb.

(trem.)
(trem.)
(div. a 3)

ff

UE 7070

Un pianissimo subito sort brutalement Katia de sa frénésie. Elle est comme saisie, prostrée par cette transe dans laquelle elle s'est engouffrée quelques instants plus tôt.

3 Le thème de l'obsession

L'acte 2 s'ouvre sur un motif particulier.

Il commence au Hautbois par une ligne simple, cependant singulière. Janacek nous présente le motif dans sa forme la plus épurée, lointaine. Ce motif accroche aux oreilles par sa forme antécédent-conséquent : il semble y avoir une question (encadré bleu) puis une réponse (encadré rouge). C'est un élément motivique stable, court, que l'oreille peut facilement retrouver.

Moderato, $\text{♩} = 69$

Flauti 1^o 2^o *p*

Oboi 1^o solo *p dolce*

Fagotti 1^o 2^o *p*

Viole 3/2 Moderato, $\text{♩} = 69$ *pizz.* *mf* *arco* *p* *pizz.*

Violoncelli *mf*

pp

Très vite, c'est tout l'orchestre qui répète le motif. Par ce procédé de répétition, le motif devient un thème. Pour le comprendre, il faut le rattacher à une émotion, à un personnage.

3 Più mosso, vivo [$\text{♩} = 108$] [rit.] 155

Cl. (ai.) 1^o 2^o *f*

Fg. 1^o 2^o *f*

Vl. I 3 Più mosso, vivo [$\text{♩} = 108$] [rit.] 6 16

Vl. II 3 Più mosso, vivo [$\text{♩} = 108$] [rit.] 6 16

Ve. *arco* *f*

Vc. *arco* *f*

Cb. *f*

Lorsque la scène commence, le thème disparaît. C'est uniquement lorsque Kabanicha annonce son départ que le thème réapparaît soudainement aux violons I et 2 qui sont à l'unisson dans le registre aigu.

Dans les quelques répliques qui suivent, le thème émerge lorsque Varvara parle de l'extérieur de la maison, ou qu'elle tend à Katia la clef qu'elle a volé à Kabanicha et qui lui permettra de s'échapper de cette demeure. Le thème semble lié à Katia, et il évolue en fonction de ses craintes et de ses espoirs.

Le thème prend toute son ampleur quelques pages plus loin, lorsque Katia décide de rejoindre Boris. Elle veut le voir. Le thème se glisse dans son chant lorsqu'elle dit vouloir "l'apercevoir". Tout l'orchestre le scande avec elle, et le thème disparaît quand Katia s'enfuit.

Il s'agit de son obsession amoureuse, de son amour lancinant pour Boris qui ne cesse de la tourmenter. Un thème qui profite de chaque brèche pour tempêter dans le cœur de Katia.

4. Le duo Katia-Boris : l'amour de Boris

Le duo entre Katia et Boris est le centre de l'opéra. C'est dans cette scène que les deux personnages s'avouent leur amour impossible. Si Janacek glisse encore dans cette scène une multitude de thèmes, le compositeur dépeint aussi l'amour des deux protagonistes au travers de grands passages d'unité orchestrale.

C'est Boris qui avoue son amour en premier, à une Katia encore fuyante et apeurée. Boris introduit par un thème qu'on peut identifier à l'amour.

219

C.ing
 Fg
 Gfg
 Cor. (fa)
 Timp.
 Bo.

ff
 mf
 1°
 3° 2° 4°
 [trem.]
 p
 mp
 mp
 mp

Když vás mi - lu - ji víc
 Nein, Ihr seid mir ja mehr,

Janacek s'accorde un peu de lyrisme dans cette phrase (" Je vous aime plus que tout au monde") dans une tessiture large et généreuse.

L'orchestre suit cette ardeur : le thème de l'amour est répété sans cesse à la basse comme un cœur qui bat ; les violons, dans une envolée lyrique, scandent homophoniquement de riches

harmonies. L'emphase de ce grand passage orchestral fortissimo ne peut que toucher l'auditeur.

On pourrait croire, par la richesse de cette scène et l'exubérance d'amour qu'elle déploie, que Janáček s'identifie à Boris. Une lettre qu'il envoie à Kamila, une femme mariée (tout comme Katia!) dont il s'est épris, semble étayer cette thèse :

Brno, 25 Février 1922,

*Vous êtes désormais en possession de Katia Kabanova. J'avais besoin de connaître un grand, incommensurable amour pour composer cet opéra. Des larmes chatoyaient sur votre joue, en ces beaux jours de Luhacovice, lorsque vous évoquiez votre mari. J'en fus ému. Et je mettais toujours votre image sur Katia Kabanova lorsque je composais. Son amour prit un autre chemin, et pourtant, ce fut un grand amour !
Portez-vous bien !*

*Votre dévoué
Leoš Janáček*

5. L'inconnu

Le deuxième tableau du dernier Acte voit apparaître une entité anonyme et mystérieuse. Penchons-nous sur cette apparition.

Au milieu du monologue de Katia, tandis qu'elle divague sur la nuit et la mort, Janacek nous propose un motif qui, contrairement à tout ceux entendus jusque là, nous vient des confins de l'histoire : le passus diriusculus.

Kat.
f
 Ně - ja - ký hluk!
Und solch ein Lärm!

pochissimo rit. - - - - - $\frac{5}{4}$ *rit.*

VI.I
f *ff* *p*

VI.II
f *ff* *p*

Ve.
f *ff* *p*

Vc.
f *ff* *p*

Cb.
f *ff* *p*

UE 7070

La ligne chromatique descendante n'est pas une invention de Leos Janacek, c'est une figure connue et éprouvée par l'histoire, pour autant jamais désuète. Elle résonne dans l'auditeur qui en devine immédiatement la signification : la mort.

En effet, le leitmotiv, ou du moins son concept, n'est pas né durant le romantisme : associer un groupe de notes à une signification est un procédé né à la renaissance.

Le passus diriusculus, la descente chromatique, est présent dans de nombreuses œuvres qui ont marqué les esprits, de l'opéra à la musique sacrée. Purcell l'utilise dans l'air de la mort de Didon et Bach l'utilise dans le Crucifixus de sa Messe en Si mineur.

Ainsi, ce motif que Janacek nous propose n'a pas besoin d'explication : il est connu de tous, inhérent à notre inconscient.

Ce qui est plus surprenant c'est l'entité qu'il introduit : un chœur en coulisse, sans paroles.

Qui est-il ? Que veut-il dire ? Rien ne peut nous le dire sur l'instant. Pour Katia, il est comme un enterrement.

Kat.
(z dálky)
(von fern)
A to zpí - vá-ní!
Wie Ge - sang ist das!

Sopr.
pp

Alti *)
pp

Ten.
pp

CORO

Adagio, ♩ = 58

[coll' Arpa]

2
4

*) Zpívá bez textu napolo U. polo O
Ohne Text zwischen U und O zu singen

UE 7070

“Et ce chant.. on dirait un enterrement...”

C'est parce que Katia l'entend que ce chœur est surprenant. Il ne peut pas s'agir pas d'un énième thème narratif, puisqu'il est audible par les personnages de fiction. Cependant, l'absence de parole et la polyphonie de cette entité nous laisse à penser qu'il n'est pas un personnage comme Tikhon ou Boris.

Il réapparaîtra tout le long de ce troisième et dernier Acte, et Janáček nous soumet une énigme dont la réponse se trouve dans la lecture intime qu'en fait chaque auditeur. Je vous invite à vous laisser prendre à son jeu.