

RECONSTITUTION DE LA CRÉATION DES *MAÎTRES CHANTEURS DE NUREMBERG* AU PALAIS GARNIER EN 1897 DANS LA TRADUCTION FRANÇAISE D'ALFRED ERNST

JOURNÉE D'ÉTUDE

PROGRAMME DE LA JOURNÉE

(sous réserve de modifications)

MATIN

10h

Accueil par **CHRISTOPHE GHRISTI**, Directeur de la dramaturgie à l'Opéra

10h15

Présentation du projet

RÉMY CAMPOS et **AURÉLIEN POIDEVIN**, coordinateurs

11h

Les vieilles cires et *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*

PHILIPPE MORIN, ancien producteur à France Musique et Directeur artistique de nombreuses rééditions d'enregistrements historiques

11h30

Un rêve de Sachs

ALAIN ZAEPFFEL, Directeur d'acteurs

APRES-MIDI

14h30

Les fonds de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra et la reconstitution des spectacles lyriques

PIERRE VIDAL, Conservateur général et directeur de la Bibliothèque Musée de l'Opéra

15h

Les décors de drames de Wagner à l'Opéra de Paris (1891-1914)

MATHIAS AUCLAIR, Conservateur en chef de la Bibliothèque Musée de l'Opéra

15h30

Les costumes des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* lors de la création parisienne en 1897

JEAN-BERNARD SCOTTO, Chef de service à la Direction des costumes de l'Opéra,

CLÉMENCE ROGER, Costumière

16h

PAUSE

16h15

TABLE RONDE

Bilan du projet *Maîtres Chanteurs*

RÉMY CAMPOS, **PHILIPPE DINKEL**, **MAX-OLIVIER DUCOUT**, **CHRISTOPHE GHRISTI**,

JEAN-CLAUDE HUGUES, **AURÉLIEN POIDEVIN**, **JOSE SCIUTO** et **ALAIN ZAEPFFEL**

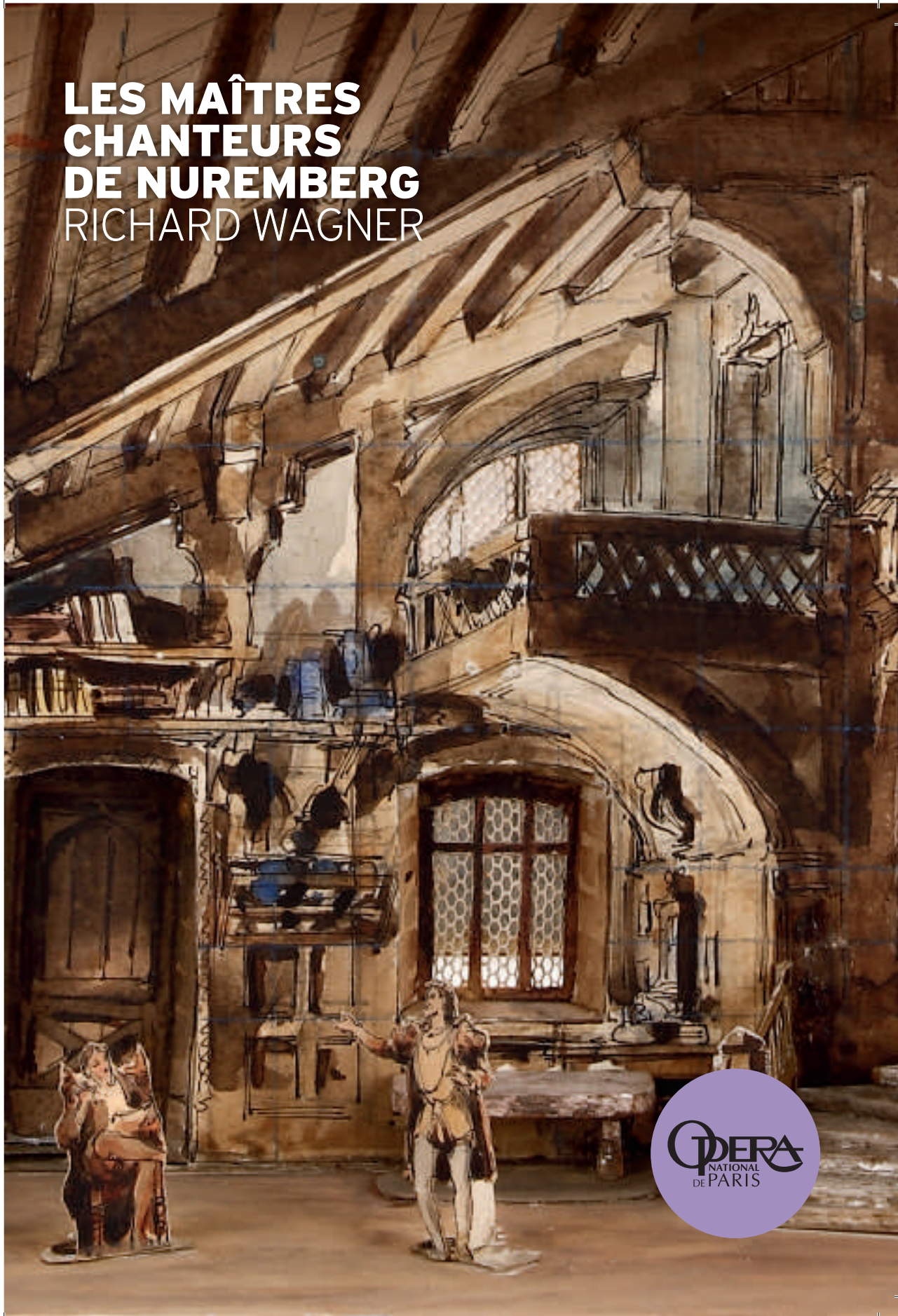
STUDIO BASTILLE

samedi 31 mars 2012 de 10h à 17h30

entrée libre dans la limite des places disponibles

LES MAÎTRES CHANTEURS DE NUREMBERG

RICHARD WAGNER



LES MAÎTRES CHANTEURS DE NUREMBERG

RICHARD WAGNER

ACTE III, PREMIER TABLEAU

(VERSION PIANO-CHANT)

RECONSTITUTION DE LA CRÉATION DE L'ŒUVRE AU PALAIS GARNIER

EN 1897 DANS LA TRADUCTION FRANÇAISE D'ALFRED ERNST

DIDIER HENRY BARYTON *Hans Sachs*
VALERIO CONTALDO TÉNOR *Walther*
ANDRÉ GASS TÉNOR *David*
MARCOS GARCIA GUTIÉRREZ BARYTON *Sixtus Beckmesser*
LEANA DURNEY SOPRANO *Eva*
ELSA BARTHAS MEZZO-SOPRANO *Madeleine*

RÉMY CAMPOS ET AURÉLIEN POIDEVIN *Coordination*
ALAIN ZAEPFFEL *Direction d'acteurs*
SYLVAIN BLONDEAU *Création lumière*
ANNE LE BOZEC *Piano*

CE SPECTACLE EST L'ABOUTISSEMENT D'UN PROJET DE RECHERCHE MENÉ AU SEIN DU DOMAINE MUSIQUE ET ARTS DE LA SCÈNE DE LA HAUTE ÉCOLE SPÉCIALISÉE DE SUISSE OCCIDENTALE, EN PARTENARIAT AVEC L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS, LE PALAZZETTO BRU-ZANE ET AVEC LA PARTICIPATION DE LA BIBLIOTHÈQUE-MUSÉE DE L'OPÉRA (BNF) ET DU LYCÉE JULES VERNE DE SARTROUVILLE.



Décors et costumes femmes réalisés par
LES ATELIERS DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS
Costumes hommes réalisés par
LES ÉLÈVES DU LYCÉE JULES VERNE DE SARTROUVILLE

JEAN-PIERRE RUIZ *Régie technique générale*
BRUNO VAQUIER *Régie lumière*
STÉPHANE BRICE *Régie son*
ADRIAN SAVARY *Accessoiriste*
ISABELLE LAURY *Habilleaseuse*
MYLÈNE MARIE *Perruquière, maquilleuse*

**CORÉALISATION HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE DE GENÈVE
ET OPÉRA NATIONAL DE PARIS**

AMPHITHÉÂTRE BASTILLE

30 et 31 mars 2012 à 20h



À LIRE

AVANT LE SPECTACLE

RICHARD WAGNER

Richard Wagner, né le 22 mai 1813 à Leipzig, mort le 13 février 1883 à Venise. Avec Verdi, Wagner est incontestablement l'autre grande figure lyrique du XIX^e siècle. Après des débuts difficiles (il ne parvient pas à faire représenter ses premiers opéras, *Die Feen*, *Das Liebesverbot*, *Rienzi* et même *Le Vaisseau fantôme*), Wagner connaît un certain succès à Dresde, où il a été nommé maître de chapelle de la Cour, grâce, en particulier, à la création de *Tannhäuser* (1845). Mais sa participation, quatre ans plus tard, à la révolution de mai empêche la création de *Lohengrin* dans cette même ville et le contraint à s'exiler en Suisse. Là, il publie un certain nombre de textes politiques et critiques (dont *L'Art et la révolution*) et s'attelle surtout à la composition de son *Anneau du Nibelung*, esquissé un an plus tôt. Cette composition s'étalera sur plus de vingt ans, interrompue pendant une longue période par l'écriture de *Tristan et Isolde*, inspiré par son amour pour Mathilde Wesendonk, et par *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, son seul opéra de maturité au dénouement heureux. En 1871, grâce au soutien du roi Louis II de Bavière, Wagner décide de faire édifier à Bayreuth un théâtre de sa conception, destiné à la représentation de ses œuvres. C'est là qu'est créé, en 1876, le cycle intégral de *L'Anneau du Nibelung*.

WAGNER À PARIS

À la fin du XIX^e siècle, les capitales européennes se livrent une compétition acharnée pour être les premières à montrer au public les drames de Richard Wagner ou bien pour offrir à leur public des mises en scène toujours plus somptueuses les unes que les autres. En 1897, les spectateurs du Palais Garnier assistent à la création parisienne des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Richard Wagner. De l'avis unanime de la critique et du public, la mise en scène surpasse toutes celles qui l'avaient précédée, y compris celle de Bayreuth. Ce spectacle, donné à de nombreuses reprises jusqu'à la Première Guerre mondiale, est ensuite remplacé par d'autres productions. Si la version parisienne de 1897 a été oubliée, de nombreuses traces de ce spectacle ont été conservées. Parmi les collections de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra (BnF), de multiples documents gardent la trace des *Maîtres chanteurs* de 1897 au point qu'il est possible de faire revivre aujourd'hui intégralement ce spectacle.

WAGNER REVISITÉ

La reconstitution du premier tableau du troisième acte des *Maîtres chanteurs* propose au public de découvrir une autre manière de concevoir l'opéra, depuis la langue chantée jusqu'à la mise en scène. Retrouver les savoir-faire nécessaires à la fabrication des décors en toile peinte et des somptueux costumes anciens, réapprendre des gestes expressifs disparus a cependant été une entreprise de longue haleine. Lancée à l'initiative de la Haute École de Musique de Genève, cette démarche inédite s'agissant d'une œuvre du grand répertoire a été l'occasion d'une fructueuse collaboration entre de multiples partenaires : l'Opéra de Paris, la Bibliothèque-Musée de l'Opéra (BnF), le lycée Jules Verne (Sartrouville), le Palazzetto Bru-Zane et le Centre National du Costume de Scène (Moulin). Grâce à la compilation de documents patrimoniaux, la mise en scène originale de l'œuvre a pu être intégralement reconstituée : déplacements des chanteurs, poses et gestes. Contrairement à ce que l'on aurait pu penser, la rhétorique lyrique n'a pas abandonné les scènes avec la disparition de l'opéra seria et de la tragédie lyrique. Elle est même restée vivace jusqu'à la veille de la Deuxième Guerre mondiale.

WAGNER EN FRANÇAIS

Jusqu'aux années 1950, les opéras ont été chantés dans la langue des théâtres qui les accueillent. Aussi surprenant que cela puisse paraître aujourd'hui, ces aménagements des textes originaux avaient lieu avec l'assentiment des auteurs. Ces derniers étaient même généralement sollicités pour collaborer aux adaptations de leurs œuvres pour les principales scènes étrangères. La traduction n'était alors pas une trahison mais au contraire un moyen donné aux œuvres de conquérir des publics toujours plus larges. La solution convenait à tout le monde : les artistes chantaient dans une langue qu'ils maîtrisaient parfaitement et les spectateurs profitaient pleinement de l'action scénique. Entendre les *Maîtres chanteurs* en français dans la traduction originale d'Alfred Ernst, c'est donc retrouver le plaisir de la compréhension immédiate d'une œuvre et la couleur particulière que la langue française a donné à la comédie de Wagner pendant plus d'un demi-siècle.

RÉMY CAMPOS/AURÉLIEN POIDEVIN



☞ Photographie
du décor du
premier tableau
de l'acte III des
*Maîtres chanteurs
de Nuremberg* au
Palais Garnier
(1897).

Introduction

L'ACTION SE DÉROULE dans la Nuremberg du XVI^e siècle. Au cours du premier acte, Walther von Stolzing, un jeune chevalier, est tombé amoureux d'Eva Pogner, la fille d'un des membres de la confrérie des Maîtres chanteurs. Apprenant que celle-ci est promise au vainqueur du prochain concours de chant, il décide de s'y présenter. Il n'est pas seul sur les rangs puisque l'un des maîtres, Beckmesser, a demandé à Pogner de lui donner la main de sa fille. Lorsque Walther se présente devant les Maîtres réunis, Beckmesser a beau jeu de relever devant tous l'avalanche de fautes commises par l'impétrant. Hans Sachs prend la défense de Walther, en vain. Ses confrères repoussent le novice.

Le deuxième acte se déroule à la tombée de la nuit dans une rue sur laquelle donne la maison de Pogner et l'atelier de cordonnier de Sachs. Eva vient à la rencontre de ce dernier qui lui confie n'avoir plus d'espoir dans la victoire de Walther. Magdalene, la confidente d'Eva, lui suggère un stratagème pour se débarrasser de Beckmesser qui va venir d'un instant à l'autre chanter une sérénade à la jeune fille : elle prendra sa place sur le balcon. Lorsque Walther apparaît, Eva lui confie son intention de fuir la maison paternelle. Sachs les surprend et interrompt volontairement leur fuite. Cachés derrière un tilleul, les deux amants entendent la sérénade que Beckmesser adresse à Magdalene déguisée. Sachs s'amuse à perturber l'aubade en chantant à tue-tête tout en travaillant bruyamment une chaussure avec son marteau. Le tapage finit par réveiller le voisinage. L'apprenti David brise le luth de Beckmesser et une émeute se déclenche qui attire toute la population du quartier. Lorsque Walther et Eva tentent à nouveau de s'enfuir, Sachs pousse la jeune fille dans les bras de son père et recueille Walther dans son atelier.

RÉMY CAMPOS



☞ Lucienne Bréval (Eva) et Francisque Delmas (Hans Sachs) dans le décor du premier tableau de l'acte III des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, Palais Garnier (1898), BMO.

Acte III, premier tableau : un rêve de Sachs

ALAIN ZAEPFFEL

LA SCÈNE SE PASSE DANS L'ATELIER DE SACHS, cordonnier de son état et maître chanteur, au petit matin. C'est le jour de la fête de Saint Jean-Baptiste. La veille, c'est une tradition, la ville, secouée de rixes, a « perdu la tête ». Pour l'instant, Sachs rêve, prolonge l'ample méditation de la nuit sur ce grand in-folio d'où s'épanche encore la symphonie qui ouvre le troisième acte.

De l'intérieur de l'atelier où nous sommes placés, nous assistons à l'arrivée successive des personnages. Aperçus par les fenêtres, ils font leur entrée, venant tisser la trame d'un rêve dont Sachs projette le dénouement – Sachs : « Rêve tout n'est que rêve... comment diriger ce délire ? »

Sachs est amoureux et il devra en passer par lui-même, renoncer à Eva, s'il veut transmettre au jeune Walther « rétif » son art des vers : « Le pauvre doit savoir tout faire, recoudre ce que d'autres déchirent », se lamente le cordonnier amoureux. Entre-temps, nous sera délivré un « art poétique » dans la scène de transmission entre Sachs et Walther. Sachs, chante, s'applique à lui-même les règles qu'il prescrit : fusion du texte et de la musique – « L'art des vers n'est rien qu'un songe interprété ».

La leçon se fait didactique quand le disciple finit maladroitement sa strophe sur l'accord de dominante. « Le ton n'est plus le même et nos maîtres vont gémir... unir rêve et poésie, parole et musique tel est le but de l'art ».

Beckmesser, le rival, incarne la figure scandaleuse, magnifique, des Maîtres chanteurs. Dissonance autant musicale que sociale, il est exclu, à la fin de l'acte, de « l'harmonie » retrouvée du quintette.

Autant les postures nobles caractérisent Sachs, Walther et Eva, autant Beckmesser apparaît traversé de figures rythmiques échevelées qui disloquent sa voix et son corps. Ces postures ne sont pas les simples représentations figées d'une époque. Sous les dehors de la grâce et de la simplicité de leur maintien, elles traduisent encore chez les acteurs une révérence à l'égard de la souveraineté de la parole et du discours qu'elles ponctuent. Moins un début qu'un aboutissement, elles captent pour un instant l'énergie d'une passion qu'amplifie et destine le geste.

Le texte du livret versifié, bien traduit en français par un système d'assonances, de rimes internes, constitue l'aire de jeu. La déclamation de chaque vers, en tant qu'elle constitue une unité syntaxique et musicale de cette rhétorique des passions, donne la mesure de chaque personnage. Nous essayons de la conserver, de la rétablir parfois, dans le flux musical.

Sur ces bases pratiques – nous avons suivi scrupuleusement chaque déplacement indiqué par les didascalies du régisseur de général de l'Opéra de Paris en 1897 – s'est engagé le travail avec les jeunes chanteurs.

Sachs: « Méditez les règles ! »

Mais c'est moins dans l'esprit d'une reconstitution que dans celui d'un exercice, d'une recherche que le travail s'est déroulé.

Walther: « Quelle est la règle ici ? »

Sachs: « Créez-la et suivez-la ! »

☞ Lucienne
Bréval (Eva) dans
*Les Maîtres
chanteurs de
Nuremberg*, à
l'Opéra de Paris.
*(L'Œ Théâtre, janvier 1898,
photo Boyer)*

☞ Maurice
Renaud
(Beckmesser)
dans *Les Maîtres
chanteurs de
Nuremberg*, à
l'Opéra de Paris.
*(L'Œ Théâtre, janvier 1898,
photo Mairet)*

☞ Albert Vaguet
(David), dans *Les
Maîtres chanteurs
de Nuremberg*, à
l'Opéra de Paris.
*(L'Œ Théâtre, janvier 1898,
photo de Bary)*

☞ Albert Alvarez
(Walther), dans *Les
Maîtres chanteurs
de Nuremberg*, à
l'Opéra de Paris.
*(L'Œ Théâtre, janvier 1898,
photo Mairet)*



Wagner entre Sachs et Walther

ENTRETIEN AVEC
RÉMY CAMPOS ET AURÉLIEN POIDEVIN

COMMENT SITUER SON UNIQUE COMÉDIE DANS LA CARRIÈRE DE RICHARD WAGNER ?

RÉMY CAMPOS : *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* occupent une place à part dans l'œuvre de Wagner. Après avoir été longtemps fasciné par le grand opéra à la française (*Rienzi*, *Tannhäuser*, *Lobengrin*) – qui correspondait à l'époque où il rêvait d'être joué sur la scène de l'Opéra de Paris – Wagner s'engage, dans les années 1850, sur une voie beaucoup plus personnelle. Partant d'une question qui le hante depuis des années, celle du drame et de ses origines grecques, il invente une définition du spectacle lyrique en rupture avec tous les modèles existant, qui tient à la fois du théâtre antique, de Gluck et d'autres modèles qu'il se choisit dans l'histoire. De là naîtront deux veines : d'un côté les opéras-drames d'inspiration mythologique, avec une forte dimension symbolique – *Tristan*, *Parsifal* ou *L'Anneau du Nibelung* – de l'autre la comédie – *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*. Tout se passe comme si Wagner avait voulu concevoir un grand tableau aristotélicien équilibré entre le tragique et le rire, le second étant bien sûr – mais c'était aussi le cas chez Aristote – atrophié au profit du premier.

EN QUOI LA FORME MUSICALE DES «MAÎTRES CHANTEURS» EST-ELLE SINGULIÈRE ?

R. C. : *Les Maîtres chanteurs* se démarquent des œuvres lyriques légères ou comiques dans la mesure où la parole y est intégralement chantée : ce n'était pas le cas dans le *Singspiel* allemand ou l'opéra-comique français, qui alternaient parties parlées et musicales. Bien sûr, l'opéra bouffe italien faisait quelque peu exception, mais le débit de paroles des récitatifs *secco* était finalement assez proche du parler. Dans *Les Maîtres chanteurs*, la trame symphonique très dense amène Wagner à inventer une écriture à mi-chemin entre la parole très rapide du récitatif à l'italienne et la parole plus solennelle du récit accompagné traditionnel. Cette écriture mixte s'inscrit sur un fond symphonique extrêmement travaillé, riche de tout le travail mené dans ses œuvres précédentes : le jeu sur les motifs est ici porté à son paroxysme, avec un degré du détail jusque-là inconnu, même chez lui.

COMME TANNHÄUSER, «LES MAÎTRES CHANTEURS» ONT LA PARTICULARITÉ DE REPRÉSENTER DES PERSONNAGES HISTORIQUES...

R. C. : Oui, et comme dans *Tannhäuser*, il y est question de la place de l'artiste dans la société et – à travers la métaphore du concours – de la valeur des œuvres qu'il produit. Ce n'est pas un hasard si la question de la mélodie

est au centre de l'opéra : c'est une allusion directe à la situation de Wagner et aux critiques dont il faisait alors l'objet. À l'époque, l'opéra italien – qui avait triomphé à travers toute l'Europe – était essentiellement fondé sur la mélodie, alors que la théorie de la composition lyrique défendue par Wagner était plutôt fondée sur le traitement symphonique et le contrepoint. Écrire un opéra qui traite de l'invention mélodique, c'était pour Wagner une façon très théâtrale de répondre à ses détracteurs, de leur prouver qu'il était lui aussi capable d'écrire des mélodies.

LA SCÈNE DES «MAÎTRES CHANTEURS» EST OCCUPÉE PAR DEUX GRANDES FIGURES D'ARTISTES: LE SAGE HANS SACHS ET L'IMPÉTUEUX WALTHER. DUQUEL WAGNER SE SENT-IL LE PLUS PROCHE ?

R. C. : Sachs représente ce que Wagner est en train de devenir : une référence, une autorité dans le monde de la musique. Mais dans le même temps, le compositeur ne peut s'empêcher de se projeter dans le jeune Walther, qui lutte contre les institutions et les forces en place pour explorer une nouvelle voie artistique. En fait, le compositeur se situe à un croisement de sa carrière – celui de la maturité – qui le place entre ces deux personnages.

À LA FIN DU TABLEAU, SACHS CHOISIT DE SE RETIRER EN LAISSANT EVA À WALTHER...

R. C. : Oui, et c'est ici que le parallèle biographique touche à ses limites car Wagner n'a jamais eu ni mentor ni disciple. À Paris, il avait essayé de se rapprocher de Meyerbeer, mais davantage par calcul que par affinité artistique. Bien sûr il y avait Liszt, mais ce fut davantage un compagnon (ils étaient de la même génération). Quant à ses successeurs, historiquement, le wagnérisme se déploiera surtout après la mort du compositeur. Dans la décennie qui suivra sa disparition, on commencera à se réclamer de lui, lorsque son legs commencera à devenir un enjeu européen. Mais de son vivant, Wagner fut davantage isolé que suivi.

LE POINT DE DÉPART DE CE PROJET EST LA CRÉATION PARISIENNE DES MAÎTRES CHANTEURS DE NUREMBERG EN 1897. EN QUOI LE MONDE DE L'OPÉRA DE L'ÉPOQUE DIFFÈRE-T-IL DE CELUI QUE NOUS CONNAISSONS AUJOURD'HUI ?

R. C. : À l'époque, il est d'usage de chanter un opéra dans la langue du pays où il est représenté : c'est donc en français que les spectateurs du Palais Garnier entendent pour la première fois *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, une spécificité du spectacle que nous avons bien sûr gardée. Une autre différence majeure tient à ce que la notion de mise en scène telle que nous la connaissons aujourd'hui – comme relecture de l'œuvre par le metteur en scène – n'existe alors pas. Pour l'heure, il n'existe qu'une seule vision du spectacle, qui est celle de la création et à laquelle on s'efforce de rester aussi fidèle que possible, du moins en théorie...

ET EN PRATIQUE ?

AURÉLIEN POIDEVIN : En pratique, les théâtres lyriques se livrent une compétition effrénée pour afficher des décors plus beaux et mieux ouvragés que les scènes concurrentes, quitte à dénaturer parfois quelque peu le livret : en 1889, La Scala présente sa production des *Maîtres chanteurs* dans des décors si somptueux que le modeste atelier du cordonnier Hans Sachs ressemble désormais à une luxueuse bijouterie, ce sur quoi ne manque pas d'ironiser la presse de l'époque.

ET POUR EN REVENIR À LA CRÉATION PARISIENNE ?

R.C. : *Les Maîtres chanteurs* au Palais Garnier n'échappent pas à la règle, avec pour ambition affichée de surclasser la production de la création, à Bayreuth. Mais au-delà de ces rivalités entre théâtres, cette première parisienne revêt un autre enjeu : en 1897, l'Opéra de Paris accuse un retard considérable dans le domaine de l'opéra wagnérien, ne s'étant pas encore remis du scandale de *Tannhäuser* en 1861. On donne Wagner à Bruxelles, à Lyon ou à Rouen, mais les créations du Maître sont rares dans la capitale française. Avec *Les Maîtres chanteurs*, l'Opéra espère clairement faire oublier ce retard. De ce point de vue, l'objectif semble atteint : le public comme les critiques s'accordent à reconnaître que la production parisienne est de loin la meilleure.

COMMENT AVEZ-VOUS PU REMONTER UN TABLEAU DE CETTE PRODUCTION HISTORIQUE ?

R.C. : Depuis la fin du XIX^e siècle, la Bibliothèque-Musée de l'Opéra conserve les sources des productions montées dans la Maison : les maquettes de décors et de costumes, plans d'implantation, illustrations, coupures de presse et photographies dormaient dans les archives du Palais Garnier. La participation de l'Opéra national de Paris a donné au projet toute son ampleur : à partir de ces précieux documents, les ateliers ont œuvré pour reconstruire les décors aux dimensions de l'Amphithéâtre Bastille. Les costumes des femmes ont été réalisés par les costumiers de l'Opéra, ceux des hommes par les élèves du lycée technique Jules Verne de Sartrouville, qui ont ainsi pu avoir avec le personnel de l'Opéra des échanges particulièrement riches.

OUTRE LES DÉCORS ET COSTUMES, COMMENT AVEZ-VOUS PU RECONSTITUER LE JEU DES INTERPRÈTES - LA PARTIE LA PLUS VOLATILE DU SPECTACLE ?

R.C. : À partir des années 1820, les déplacements des interprètes sont consignés dans des « livrets de mise en scène » qui circulent d'un théâtre à l'autre. Ces livrets – annotés de la main du régisseur général – ont eux aussi été conservés à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra. En revanche, ces livrets ne comportent aucune indication de geste ni de posture.

A.P. : En ce qui concerne les gestes et les postures des interprètes, notre tâche a donc été plus ardue. En étudiant les représentations d'époque – photographies, peintures et autres gravures – nous avons remarqué la récurrence de certaines attitudes liées à certaines situations dramatiques. Le plus étonnant est que ces codes gestuels sont communs au comédien, à l'avocat, à

RÉMY CAMPOS
coordonne la
recherche à la Haute
École de Musique de
Genève et enseigne
l'histoire de la
musique au
Conservatoire
National Supérieur de
Musique et de Danse
de Paris. Il travaille
actuellement sur
l'histoire des pratiques
musicales aux XIX^e et
XX^e siècles à travers
des projets s'efforçant
de faire collaborer
chercheurs, musiciens
et étudiants.

l'homme politique, à tout l'univers de la prise de parole publique : il s'agit d'une culture commune du geste véhiculée depuis la Renaissance par les traités de rhétorique et de maintien corporel, et que l'on retrouve dans les traités de chant destinés aux chanteurs d'opéra. Ces gestes codifiés péricliteront au cours du XX^e siècle, lorsque le théâtre s'orientera vers un jeu plus naturaliste. Mais à l'époque de Wagner, ils sont encore bien vivaces. Partant de l'étude des images et des traités, nous avons pu fixer des instantanés du drame qui correspondent souvent aux sommets expressifs de l'œuvre, et qui structurent la mise en scène.

CETTE RÉFÉRENCE RÉCURRENTÉ À DES DOCUMENTS HISTORIQUES N'ÉTOUFFE-T-ELLE PAS LA PART DE SUBJECTIVITÉ ET DE CRÉATION PERSONNELLE INHÉRENTE À TOUT TRAVAIL DE MISE EN SCÈNE ?

R.C.: Le volume colossal de documents que nous avons accumulés nous a permis de reconstituer sur scène les tableaux que le spectateur voyait à l'époque : il restait à les habiter. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de travailler avec un directeur d'acteur expérimenté – Alain Zaepffel – dont le rôle est d'aider les interprètes à investir leurs personnages dans le cadre que nous avons construit.

A.P.: Les écrits fixent les grandes lignes, mais laissent toujours au chanteur un espace de liberté dans lequel vient se loger sa subjectivité et sa créativité : c'est ce que nous appelons « la part du rêve ».

ENTRETIEN RÉALISÉ PAR SIMON HATAB

AURÉLIEN POIDEVIN
est professeur agrégé d'histoire à l'Université de Rouen et adjoint scientifique à la Haute École de Musique de Genève. Il est spécialiste de l'histoire administrative, sociale et culturelle de l'Opéra de Paris au XX^e siècle. Ces dernières années, il a eu l'occasion de mieux connaître l'univers des métiers techniques de la scène, notamment en exerçant la fonction de machiniste au Palais Garnier.

Rémy Campos et Aurélien Poidevin sont en train d'achever un ouvrage sur la scène lyrique autour de 1900 qui paraîtra au mois de mars 2012.



ALAIN ZAEPFFEL

DIRECTION D'ACTEUR

Après des études de lettres et de chant Alain Zaepffel participe à des oratorios et opéras sous la direction de Michel Corboz, Japp Schroeder et Max Pommer. Avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig il enregistre plusieurs disques. Passionné par le théâtre, il travaille sous la direction d'Antoine Vitez, Pierre Barrat, Stuart Seide, Marcel Bozonnet pour lequel il adapte au théâtre, *La Princesse de Clèves* en 1997. Outre l'opéra baroque qu'il interprète régulièrement, il participe à la création contemporaine. Il tient le rôle d'Akaki dans l'opéra de Mikael Levinas *Go-gol*, mis en scène par Daniel Mesguich. Fondateur de l'ensemble Gradiva, il enregistre plusieurs disques et donne de nombreux concerts en France et à l'étranger. Il provoque une rencontre avec des musiciens indiens autour des *Leçons de ténèbres* de Marc Antoine Charpentier et des *ragas de la nuit*. Il donne aussi avec la chanteuse japonaise Mari Uehara un concert dont le programme rassemble l'épopée des Heike et les madrigaux guerriers de Monteverdi. La chaîne de télévision japonaise N.H.K. l'invite à donner un concert pour la célébration du dixième anniversaire du Pavillon d'or à Kyoto. Il a dirigé l'Orchestre baroque de Prague, l'Orchestre de Montpellier, la Maîtrise de radio-France... et a mis en scène et dirigé *Esther* de Racine avec la musique originale de Jean-Baptiste Moreau à la Comédie Française. Il est professeur, responsable du travail de la voix au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris et il codirige avec Ambroisine Bourbon l'école d'été sur la rhétorique et l'éloquence à Sciences Politiques.



SYLVAIN BLONDEAU

CRÉATION LUMIÈRES

Sylvain Blondeau entre au service lumière de l'Opéra national de Paris comme technicien lumière et projectionniste en 1991 puis évolue en tant que chef d'équipe (1996) et responsable de production lumière (1999). Depuis, il accompagne les plus grands éclairagistes (André Diot, Fabrice Kebour...) dans la réalisation des lumières d'opéras et de ballets présentés sur la scène de l'Opéra Bastille. Il a ainsi participé à plus d'une cinquantaine de réalisations.



ANNE LE BOZEC

PIANO

Après avoir obtenu trois premiers prix au Conservatoire national supérieur de musique de Paris (classes de Theodor Paraskivesco, Anne Grappotte, David Walter), Anne Le Bozec décroche le très convoité Konzertexamen de Lied à Karlsruhe dans la classe de Hartmut Höll. De nombreuses master-classes avec Leonard Hokanson, Tabea Zimmerman, Gundula Janowitz, Dietrich Fischer-Dieskau, ont été l'occasion de rencontres musicales et humaines décisives. Boursière de la Fondation pour la vocation Bleustein-Blanchet, de la Yamaha Music Foundation, de la Kunststiftung Baden-Württemberg, Anne Le Bozec est également lauréate de nombreux concours internationaux en solo (Guérlande, 1er Prix), Lied (Hugo Wolf à Stuttgart et Lili Boulanger à Paris, Prix du meilleur pianiste accompagnateur), et Duo flûte-piano (Schubert und die Moderne à Graz, 2e Prix). Parmi ses partenaires de musique de chambre privilégiés figurent les chanteurs Marc Mauillon, SunHae Im, Isabelle Druet, Amel Brahim-Djelloul, Konstantin Wolff, Philippe Huttenlocher, Didier Henry, le violoncelliste Alain Meunier, la flûtiste Sandrine Tilly, le quatuor Ardeo; elle a également joué avec Karen Vourc'h, Emmanuelle Bertrand, Christian Ivaldi, Dario Marino, le quintette Moraguès. Elle a travaillé sous la direction de la metteuse en scène Catherine Dune pour *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel, et du chorégraphe Hans-Werner Kloehe pour sa pièce *Hugo Wolf Projekt*. L'opéra au piano lui est devenu un genre familier après les productions de *Pelléas et Mélisande* de Debussy (mise en scène Vincent Vittoz, Festival Messiaen) et du *Pèlerinage de la rose* de Schumann (avec les Cris de Paris et Geoffroy Jourdain). Nombre de ses disques dédiés au répertoire du Lied ont été l'objet de critiques enthousiastes: son *Wanderer* avec le baryton Christoph Söckler a reçu l'Orphée d'or du disque lyrique et sa récente intégrale des mélodies de Chopin avec la soprano Urszula Cuvellier est déjà considérée comme une référence. Anne Le Bozec est professeur d'accompagnement vocal au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Elle a dirigé pendant cinq ans l'unique classe allemande de mélodie française à la Hochschule de Karlsruhe.



DIDIER HENRY

BARYTON *Hans Sachs*

Après avoir étudié au Conservatoire national supérieur de musique de Paris avec Camille Maurane, et à l'École de l'Opéra de Paris avec Elisabeth Grümmer et Michel Sénéchal, Didier Henry suit les master-classes d'Irmgard Seefried, Jörg Demus, Cathy Berberian, Dietrich Fischer-Dieskau, ou Suzanne Danco. Sa carrière est marquée par le rôle de Pelléas, dont il assure la création à Moscou en 1987 sous la direction de Manuel Rosenthal. Il enregistre *Pelléas et Mélisande* pour Decca avec Charles Dutoit (Grammy Awards aux États-Unis et Preis Deutschen Schallplatten Kritik en Allemagne). Il interprète régulièrement cet ouvrage, notamment au Teatro Colon de Buenos-Aires, sous la direction d'Armin Jordan, à Tokyo et aux États-Unis. Son répertoire s'étend d'Oreste d'*Iphigénie en Tauride* (Scala de Milan) à Eugène Onéguine, en passant par le Comte des *Noces de Figaro*, Don Alfonso de *Così fan tutte*, Marcello de *La Bohème*, Lescaut de *Manon* de Massenet (Liceu de Barcelone), *Hamlet* d'Ambroise Thomas, Posa de *Don Carlos*, Eisenstein de *La Chauve-souris*... Il chante sous la direction de Riccardo Chailly, Seiji Ozawa, Riccardo Muti (Scala), Kent Nagano, Michel Plasson, Myung Whun Chung (Chorégies d'Orange)... En 2009, il ajoute à son répertoire le rôle de Golaud en concert à Paris, puis en scène au Festival Messiaen de la Meije, et en 2011 celui d'Athanaël de *Thaïs* de Massenet. Passionné par la mélodie, Didier Henry se consacre à faire vivre ce répertoire par ses activités de récitaliste (principalement avec la pianiste Anne Le Bozec) à travers ses concerts, ses masterclasses et ses enregistrements pour le Label Maguelone. Il initie une «Nuit de la Mélodie» en 2005, qui lui donne l'occasion de commander des œuvres à des compositeurs et auteurs d'aujourd'hui. Il est également responsable artistique du label Maguelone, dédié notamment à la mélodie française. Il enseigne la technique vocale et l'interprétation, de 1985 à 1997, à l'Académie Musicale Internationale de Bayonne, et depuis janvier 2007 à la Musikhochschule de Karlsruhe. En 2007, il est nommé professeur de Chant et d'Art Lyrique au Conservatoire du XII^e arrondissement de Paris.



VALERIO CONTALDO

TÉNOR *Walthar*

Né en Italie, Valerio Contaldo vit et s'est formé en Suisse. Après une formation de guitariste classique à Sion et à Paris, il étudie le chant auprès de Gary Magby au Conservatoire de Lausanne où il obtient un diplôme de concert. Finaliste du concours Bach de Leipzig en 2008, il a suivi les masterclasses de Christa Ludwig, Klesie Kelly et David Jones. Son répertoire de concert, allant de la Renaissance à la musique contemporaine, comprend entre autres œuvres le *Requiem* de Mozart, la *Création* et les *Saisons* de Haydn, la *Petite Messe solennelle* de Rossini, les *Passions*, l'*Oratorio de Noël* et la *Messe en si* de Bach, le *Vespro* de Monteverdi, la *Messa di Gloria* de Puccini, *Le Vin herbé* et le *Requiem* de Frank Martin, la cantate *Saint Nicolas* de Britten. Valerio Contaldo s'est produit notamment aux festivals des Flandres, de Rheingau, d'Ambronay et de Vancouver, aux Folles Journées de Nantes, à Bilbao, Varsovie et Tokyo et à l'opéra sur les scènes de l'Opéra de Lausanne, du Teatro La Fenice de Venise, ainsi qu'à Girona, Dijon, Besançon, Nîmes, Toulouse, Caen, Luxembourg, Edimbourg. Il a travaillé sous la direction de chefs tels que Michel Corboz, Ton Koopman, William Christie, Kristjan Järvi, Gabriel Garrido, Leonardo Garcia Alarcón, Philippe Pierlot, Stephan MacLeod, Jean-Marc Aymes, Christian Zacharias. Il a à son actif plusieurs enregistrements radiophoniques live et discographiques pour les labels Sony Classical-Vivarte, Mirare, K617, Claves et Ambronay.



ANDRÉ GASS

TÉNOR *David*

André Gass est né en 1987 à Strasbourg. Après des études au Conservatoire de Strasbourg dans la classe d'Henrik Siffert, il entre à la Haute École de Musique de Lausanne en septembre 2007 dans la classe de Gary Magby dans laquelle il prépare actuellement un master de soliste. Il aime varier les plaisirs en passant d'un répertoire à l'autre, c'est-à-dire des cantates à la musique populaire en passant par l'opéra et le lied. Il s'est produit sur scène dans le *Songe d'une nuit d'été* de Britten (2008), le *Couronnement de Poppée* au Festival d'Ambronay (2009), *Così fan tutte* de Mozart accompagné par l'orchestre de chambre de Lausanne (2009), *Don Giovanni* de Mozart (2010). En juillet 2011, il fait ses débuts sur une scène lyrique de renommée internationale dans Matteo Borsa de *Rigoletto* de Verdi au Festival d'Avenches. André Gass a également chanté dans le Chœur de chambre de Strasbourg et participe régulièrement aux productions du Chœur de l'Opéra de Lausanne. Il a aussi bénéficié des conseils de Teresa Berganza, Dale Duesing, Jesus Lopez Cobos, Edda Moser, Christa Ludwig et Tom Krause lors de *masters classes*. Il est par ailleurs lauréat de la bourse Mosetti pour l'année 2010-2011.



MARCOS GARCÍA GUTIÉRREZ

BARYTON *Sixtus Beckmesser*

Né à Oviedo (Espagne), Marcos García Gutiérrez a obtenu le diplôme de chant au Conservatoire Supérieur de Musique Eduardo Martínez Torner d'Oviedo avec Dolores Arenas ainsi que le Konzertdiplom à la Hochschule für Musik und Theater de Zürich (Suisse) avec Lina Maria Akerlund. Il est également en possession de diplômes de clarinette et de professeur spécialisé en éducation musicale. Il reçoit actuellement l'enseignement de Nathalie Stutzmann à la Haute École de Musique de Genève. Il a par ailleurs complété sa formation auprès de Danielle Borst, Philippe Huttenlocher, François Le Roux, Leontina Vaduva, Ana Luisa Chova, Jill Feldman, Dennis Hall et Helena Lazarska. Parmi les orchestres avec lesquels il a chanté, on peut citer le Parlement de Musique, l'Orchestre Symphonique de la Principauté des Asturies, l'Orchestre Oviedo Filarmonia, le Musik Collegium Winterthur, le Jeune Orchestre Symphonique de la Principauté des Asturies et l'Orchestre Symphonique de Burgos. Il a chanté le rôle de Jupiter dans *Orphée aux Enfers* d'Offenbach au BFM de Genève (Suisse) et participé à la création de l'opéra *L'Enfant et la Nuit* de Villard et Balazuc au Théâtre de Vevey (Suisse). Dans le cadre des Créneaux de Suscinio (France), il a été Melisso dans *Alcina* et a interprété le rôle de Lucas dans *Les Troqueurs* au Festival d'Ambronay ainsi que les rôles de Créon de *Medée* et Don Carlos de *L'Europe Galante* à Zürich et à Winterthur en version de concert. Il a aussi été Cucufate dans la zarzuela *Música Clásica* de R. Chapí et Campanone dans *El Maestro Campanone* de V. Lleó au Teatro Principal de Burgos (Espagne). Enfin, au cours de la saison lyrique d'Oviedo, il a interprété le Perückenmacher dans *Ariadne auf Naxos*, un douanier et un sergent dans *La Bohème*, Dumas dans *Andrea Chénier*, le Geôlier dans *Tosca*, un Troyen dans *Idomeneo* et Périchaud dans *La Rondine*.



LEANA DURNEY

SOPRANO *Eva*


Leana Durney est née en 1987 à Neuchâtel. Après avoir étudié pendant six ans avec Brigitte Hool, elle continue sa formation auprès de Marcin Habela à la Haute École de Musique de Genève, site de Neuchâtel, avec lequel elle termine son Master en interprétation en juin 2011 et obtient avec Davide Autieri le prix du meilleur Travail de Master 2011. En 2008, Leana Durney est lauréate de la bourse Friedl Wald, accordée aux jeunes talents suisses. En novembre 2010, elle obtient le troisième prix du Concours Lyrique d'Alès. Ses qualités de chanteuse et de comédienne la poussent rapidement sur les planches: entre 2003 et 2005, elle tient les rôles de Belinda (*Didon et Enée*), Despina (*Così fan tutte*), Cupidon (*Orphée aux Enfers*) avec la compagnie suisse L'Avant scène Opéra. Entre 2008 et 2010, elle chante Frasquita (*Carmen*), direction T. Loosli et mise en scène de G. Zampieri à l'Heure bleue, Siebel (*Faust*) au Théâtre du Passage, direction N. Farine et mise en scène de R. Bouvier, le rôle-titre dans l'opéra contemporain *Grete Minde* de Siegfried Matthus aux Fontane Festspiel de Neuruppin, ainsi que Lucy (*Le Téléphone*) et Miss Pinkerton (*The Old Maid and the Thief*) de Menotti au Théâtre du Passage. Dans ses projets futurs, on peut notamment citer le rôle de Norina (*Don Pasquale*) au Théâtre du Passage ainsi que la reprise en tournée de *L'Opéra dans tous ses états*, spectacle lyrico-comique qu'elle a co-créé avec Davide Autieri en mai 2011.



ELSA BARTHAS

MEZZO-SOPRANO *Madeleine*

Elsa Barthas débute ses études musicales au Conservatoire de Toulouse en classe de piano et y obtient son Diplôme d'études musicales. Parallèlement à ses études de musicologie, elle débute le chant avec Jane Berbié. Depuis 2008, elle poursuit ses études de chant en Master d'Interprétation à la Haute École de Musique de Genève dans la classe de Gilles Cachemaille et obtient en juin 2011 son diplôme mention très bien. Elsa Barthas s'est produite en récital en France et en Suisse. En 2009, elle a chanté avec l'Orchestre du Capitole de Toulouse des airs du *Barbier de Séville*, de *L'Italienne à Alger* et de *Così fan tutte*. En 2010, elle a tenu le rôle d'Inganno dans *Il Sansone* d'Aliotti sous la direction de Gabriel Garrido à Genève et chanté dans la *Petite Messe solennelle* de Rossini pour la Radio Suisse Romande. Sur scène, elle a chanté Ottavia dans le *Couronnement de Poppée* de Monteverdi, au BFM de Genève et au Théâtre de Neuchatel sous la direction de Leonardo Garcia Alarcon. Elle a également interprété le rôle de Lucilla dans *La Scala di seta* de Rossini pour l'Opéra de chambre de Genève. En septembre 2010, elle a reçu le premier prix de la meilleure interprétation de la mélodie contemporaine au Concours International de S'Hertogenbosch.



L'OPÉRA A CONNU BIEN DES DÉMONS.
HEUREUSEMENT,
IL AURA TOUJOURS DES ANGES GARDIENS.

Adhérer à L'Arop ! Chaque année L'Arop apporte une contribution très significative à l'Opéra national de Paris. En rejoignant les 3 000 passionnés d'art lyrique et chorégraphique, vous bénéficierez aussi de moments d'exception (meilleures places pour tous les spectacles, rencontres avec les artistes, répétitions, manifestations exceptionnelles...).

AROP
Les amis de l'Opéra

Association reconnue d'utilité publique

01 58 18 35 35
www.arop-opera.com

Publication de l'Opéra national de Paris
NICOLAS JOEL, directeur

Direction de la dramaturgie et de l'édition
CHRISTOPHE GHRISTI, directeur

Rédaction et réalisation
SIMON HATAB
assisté de FABIENNE RENAUD

Couverture
**«L'ATELIER DE SACHS», MAQUETTE DU DÉCOR
D'AMABLE POUR LE PREMIER TABLEAU DE L'ACTE III
DES MAÎTRES CHANTEURS DE NUREMBERG
DE RICHARD WAGNER À L'OPÉRA DE PARIS (1897).**
© BMO-BNF [MAQ 299]

Conception et réalisation graphique
ATALANTE, PARIS

Impression
STIPA, MONTREUIL

Licence E.S. : 1-1027619, 1-1027620, 2-1027621, 3-1027622
© Opéra national de Paris 2012



LES MÉCÈNES ET PARTENAIRES

SAISON 2011-2012

L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS TIENT À REMERCIER L'ENSEMBLE DE SES MÉCÈNES, ENTREPRISES
ET PARTICULIERS, POUR LEUR CONFIANCE ET LEUR SOUTIEN GÉNÉREUX ET FIDÈLE.



MÉCÈNE PRINCIPAL DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS

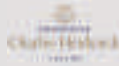


MÉCÈNE PRINCIPAL DU BALLET
DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS

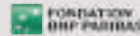
LE CERCLE DES ENTREPRISES MÉCÈNES DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS



BPCE



EFFAGE



Fondation
Orange



NYSE Euronext

SAINT-GOBAIN

SWAROVSKI

SIEMENS



Manufacture Horlogère, Genève, depuis 1755

ASSOCIATIONS ET FONDATIONS



FONDATION POUR LE RAYONNEMENT
DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS



THE ANNENBERG FOUNDATION/GROW



THE FLORENCE GOULD
FOUNDATION



Association Française
de l'Opéra et du Ballet

LES GRANDS DONATEURS

Monsieur et Madame Gregory Annenberg Weingarten

Monsieur Pierre Bergé

Mademoiselle Karolina Blåberg

Monsieur et Madame Bernard Duc

Monsieur et Madame Barden N. Gale

Monsieur et Madame Sylvain Hefes

Monsieur et Madame Henry Hermand

Monsieur et Madame Philippe Journo

Monsieur Bernard Lozé

Madame Sabine Masquelier

Monsieur et Madame Bertrand Meunier

Madame Georges Meyer

Sir Simon et Lady Robertson



Aux éditions



**Sous la direction de
Christophe Ghristi et Mathias Auclair**

Un ouvrage qui célèbre celui
qui a dominé la vie lyrique française
à la fin du XIX^e et s'attache à mettre
en valeur son esthétique
si caractéristique de cette époque.

Plus de 150 documents inédits :
affiches, photographies, maquettes de
décors et de costumes ... font de cette
publication, un livre de référence pour
tous les amateurs d'histoire
de la musique et du goût.

La Belle Époque de
MASSENET

ouvrage relié de 240 pages
PVP 39,00 €
www.gourcuff-gradenigo.com



Exposition à la Bibliothèque-musée de l'Opéra
Au Palais Garnier, place de l'Opéra, Paris 9^e
Tous les jours de 10h00 à 17h00, entrée 9 €
Du 14 décembre 2011 au 13 mai 2012

{ BnF