

Novella N°6

OPÉRA BEL CANTO — 18 juillet 2008

Rédacteurs en chef : Marie-José de Froment et Pierre Dempuré

Directeur de la publication : Béatrice Nédellec



Janine Reiss, une grande dame

Janine Reiss étudie le piano et le clavecin avant de s'orienter vers les études musicales et vocales. En 1973, Rolf Liebermann l'engage à l'Opéra de Paris dont elle restera directrice des études musicales jusqu'en 1980. Depuis 1989, elle dirige les études musicales des opéras aux Chorégies d'Orange et travaille auprès de grands chefs d'orchestre.

Chef de chant des plus grands noms de l'art lyrique, Janine Reiss a travaillé pendant dix ans aux côtés de Maria Callas mais aussi de Ruggéro Raimondi, Teresa Berganza, Julia Migenes et Placido Domingo, Luciano Pavarotti, et bien d'autres encore.

Auteur de « Maria Callas » 1991, éditeur Nathan Image

Film qui lui est consacré : « Janine Reiss, l'esprit de l'Opéra » de Thierry Thomas, 2003.

Interview de Janine Reiss

Q : Parlons de votre métier. Le plus important pour vous, est-ce l'interprétation de l'œuvre ou faire sortir une voix ? Etes-vous au service de la voix ou du compositeur ?

Si un artiste vient chanter un rôle dont il n'a pas la voix, je ne le fais pas poursuivre. Je fais travailler les artistes dans une grande honnêteté et une conscience de ce qu'ils sont, de ce qu'ils peuvent faire par rapport à eux, mais aussi par rapport au compositeur et au librettiste. Maria Callas a voulu retravailler Lady Macbeth de Verdi et nous l'avions beaucoup retravaillé ensemble et à la fin je l'avais complimentée. Elle m'avait répondu qu'il n'est pas inutile d'avoir lu Shakespeare pour bien interpréter Lady Macbeth.

Combien savent que Juliette dans l'œuvre de Shakespeare n'avait que 14 ans. Alors, Juliette ne peut pas jouer le rôle d'une vamp pour séduire Roméo.

Beaucoup de grands artistes ont l'habitude - et c'est une idée excellente que j'encourage et que je fais moi-même avec les chanteurs - de travailler le texte en le parlant avant de le chanter. Parce que, dès qu'un artiste vocal se met à chanter, il a une obsession, qui est tout à fait normale, c'est le maniement de sa voix.

Il faut savoir conduire le souffle, les différentes positions en fonction des tessitures que l'on chante. C'est à l'intérieur de son corps. Lorsque l'artiste chante, il s'entend d'une certaine façon, mais le public l'entend d'une manière totalement différente.

Q : Comment comprendre cela ?

Parce que vous entendez votre voix de l'intérieur. Et le public l'entend de l'extérieur. Ce n'est pas le public qui produit le son, mais qui le reçoit.

Q : Comment le chanteur peut juger si le son est bon ?

La première étape c'est la mise en place de l'instrument. Je souhaite que les artistes qui viennent chez moi, enregistrent mes cours pour deux raisons : parce qu'ils jugeront et me jugeront. Si ma façon de travailler ne leur convient pas, je leur dis de ne pas revenir. Parce que j'exigerai toujours d'entendre ce que j'ai le désir d'entendre, ce que mes oreilles et mon goût exigent. Il faut que nous soyons absolument d'accord sur cette question. Je ne peux pas être autre chose que ce que je suis.

Q : comment apprenez-vous au chanteur à appréhender une œuvre ?

Si le chanteur vient pour un rôle qu'il n'a jamais chanté, je le fais asseoir et je lui demande de me parler du personnage. Comme si au lieu d'être un chanteur, il était un artiste de théâtre pur. Le défaut de beaucoup de chanteurs, parce que le maniement vocal est tellement préoccupant pour un être humain, est d'être très soucieux de sa voix et quelque fois le sens des mots qu'il prononce lui échappe. Dans la vie courante, vous changez de ton suivant les gens auxquels vous vous adressez. Vous changez de ton aussi, suivant les sentiments que vous exprimez. Si vous parlez d'amour, vous n'en parlez pas comme si vous parliez de haine. Si vous parlez de détresse, vous n'en parlez pas comme si vous parliez de plaisir. Une voix humaine se colore.

Q : Quand on entame un extrait d'opéra, il faut savoir à quel moment de l'opéra on est ?

Dans chaque opéra, il y a une ligne de conduite. Le personnage doit être suivi par le chanteur et conduit là où il doit aller. C'est un travail qui n'est pas suffisamment fait en profondeur, à l'exception des grands chanteurs qui sont de grands artistes et de grands interprètes. La voix est un moyen de communication. Mais ce n'est pas tout. Aujourd'hui, on attache trop d'importance à la mise en scène, pour lui donner la priorité sur tout le reste. On monte Carmen dans le métro de New York. Je pense que cela devrait être interdit parce que c'est contre la volonté de l'auteur. On peut aller plus loin dans la mise en scène et dans l'expression sans pour autant aller dans l'excès.

Q : Quels conseils donneriez-vous à des jeunes qui veulent pratiquer votre métier ?

Accompagner un chanteur, c'est faire un récital avec lui. Le faire travailler un rôle, demande d'autres qualités. C'est être un professeur d'interprétation qui donne les départs et les tempos comme un chef d'orchestre avec ses musiciens. En plus, le professeur de chant apprend la technique vocale et le moyen de se servir de son instrument.

Si vous tombez sur un bon professeur de technique vocale, bravo mais si vous tombez sur un moins bon, vous pouvez perdre la voix. On peut vous persuader que vous êtes mezzo soprano alors que vous êtes soprano.

Je conseillerai aux jeunes qui veulent pratiquer ce métier qu'ils s'occupent autant du texte écrit qui a inspiré le compositeur que de la musique, qu'ils respectent absolument le rythme écrit par le compositeur parce que je déteste toute espèce de tradition orale. Je ne veux pas que les gens se répètent les uns après les autres. L'exemple de Carmen, « quand je vous aimerai.. » est souvent mal interprété parce qu'éloigné du rythme d'origine.

Q : Parlons maintenant de Maria Callas, quand vous en êtes-vous occupée ?

Quand elle est arrivée à Paris, elle est venue pour enregistrer une série de disques qui s'est appelée « Callas à Paris », consacrée au lyrisme français. Michel Glotz, qui était à la fois son ami et son imprésario et qui est un grand ami à moi à qui je dois d'avoir été envoyée pour la première fois auprès du maestro Van Karajan, un jour, me téléphone et me dit que Maria Callas arrive la semaine suivante à Paris. Elle va enregistrer chez Pathé Marconi, une série de lyrique français. Elle a besoin de quelqu'un qui la fasse travailler pour être sûre de la langue et du style. J'ai pensé qu'il m'appelait pour que je lui trouve quelqu'un. Je n'imaginai pas qu'il pensait à moi. Il me confirme qu'il veut envoyer Maria Callas, chez moi. Elle prend effectivement rendez-vous et arrive un vendredi soir à 18h00.

Maria Callas me demande : vous chantez un peu ? Oui, lui dis-je, je donne la réplique toute la journée. Elle me répond : cela est bien. Je dois travailler Leïla dans les « Pêcheurs de perles » (Bizet). Pouvez-vous le chanter pour que j'ai une idée du style de cette musique, me demande t'elle ? Donc, je suis allée chanter au piano. Elle suivait sur sa partition. Quand je suis arrivée à la cadence, elle m'a arrêté pour que je lui explique comment est construite cette cadence. Je lui explique et elle se met à la travailler. Puis, elle est partie en prenant un rendez-vous pour le lendemain. Quand elle est partie, j'ai fait comme une crise de nerfs. Je n'arrivais pas à parler. J'ai fini par pouvoir expliquer à mon mari que je venais de recevoir Maria Callas et que je m'étais comportée comme une idiote. Je m'étais permise de la corriger. Mon mari m'a persuadé qu'elle était venue chercher cela. J'étais persuadée qu'elle ne reviendrait pas.

Maria Callas me rappelle le lendemain me disant au contraire qu'elle a apprécié mes conseils, qu'elle est très travailleuse et qu'elle me confirme le rendez-vous et que nous en aurons beaucoup d'autres. Nous avons travaillé ainsi ensemble pendant plus de dix ans jusqu'à ce que je parte pour New York. J'ai appris sa mort en atterrissant à l'aéroport de New York. Nous étions devenues de vraies amies.

Q : Est-ce qu'elle s'était repliée sur elle-même ?

C'était une femme très malheureuse. Elle existait en tant que Maria Callas. Elle avait conscience de sa grande solitude et beaucoup de gens la fréquentaient pour sa célébrité. Je ne voulais pas dire qu'elle travaillait chez moi. Un jour, un ténor qui venait de sortir de chez moi, revient parce qu'il avait oublié ses lunettes. Maria Callas était là. Il s'excuse auprès d'elle en récupérant ses lunettes et en ressortant me dit : c'est incroyable de rencontrer le sosie de Madame Callas.

Q : Pourquoi est-elle morte prématurément ?

Elle avait le cœur fragile. Elle a fait une crise cardiaque et est morte quelques minutes plus tard.

Q : Avait-elle renoncé au chant à la fin de sa vie ?

Non, elle a continué ses récitals avec son ami Di Stefano jusqu'au bout. Lorsqu'elle m'a raccompagnée à sa porte, avant que je parte pour New York, elle m'a dit : ce n'est pas agréable d'avoir quelqu'un avec qui on aime travailler qui s'en va pour un mois à New York. Alors dépêche-toi de revenir parce que je veux qu'on travaille Charlotte (dans Werther de Massenet). C'est Georges (Prêtre) qui dirigera.

Q : Qu'elle était la particularité de la voix de Maria Callas qui nous transportait ?

Il n'y a pas de particularité à une voix comme celle de Callas. Il y avait sa nature qui lui donnait un certain type vocal. Mais c'est l'émotion qu'elle faisait passer dans chaque mot, chaque modulation, chaque phrase, chaque changement de personnage et de caractère. Elle était à la fois une très grande comédienne et une très grande chanteuse. Il lui arrivait très souvent de travailler pendant quinze jours une partition à la table avant de chanter comme si elle devait la jouer au théâtre.

Q : Est-ce que l'émotion que l'on donne en chantant s'apprend ? Comment l'enseignez-vous ?

L'émotion ne s'apprend pas. On l'a dans son être mais il faut savoir la faire passer dans sa voix. C'est le couronnement d'une longue marche vers la perfection. L'art du chanteur est un art multiple et compliqué qui demande à la fois une science musicale pareille à celui d'un grand instrumentiste, ensuite une connaissance littéraire, puis une connaissance de l'époque dans laquelle se passe l'histoire qu'il est en train de vivre. Il s'agit d'une culture. Chaque grand chanteur la possède.

Mettre des mots sur des notes, n'est pas la finalité. C'est grâce à un travail permanent sur lui-même et sur la partition que le chanteur progresse. Le but est atteint lorsque même pour un chanteur que vous connaissez très bien, vous allez l'écouter dans une salle et vous ne le reconnaissez pas parce qu'il est devenu absolument l'incarnation du personnage. Lorsque l'artiste entre en scène et que vous ne voyez que l'artiste à défaut du personnage, il a raté son but.

L'exposition de votre émotion, c'est vous déshabiller devant les autres sans avoir la notion que c'est vous qui vous déshabillez, tellement vous êtes passé dans la peau de votre personnage et que vous avez pris son âme.

Interview réalisée par Béatrice Nédellec

Le piano

Le piano dispose comme on le sait assez fréquemment de six octaves et demi, six octaves trois quart ou même sept. Cependant, ce que l'on ignore plus aisément ce sont ses origines à savoir le Clavicorne ou encore le piano forte (ou forte-piano) ancêtres tout aussi importants que le clavecin.

On distingue plusieurs nominations pour cet instrument, tout d'abord « Piano Droit », piano dont les cordes et la table d'harmonie sont verticales, le « Piano à Queue », lui, se compose de cordes et d'une table horizontale (sa longueur varie de 2m50 à 2m75). Il est à noter que l'on peut entendre pour cet instrument le nom de piano « Crapaud », qui est en réalité un petit modèle de piano à queue.

Pour mieux appréhender les multiples variétés de pianos, voici quelques explications pour enrichir la connaissance instrumentale de tous.

Le piano demi-queue et le piano quart de queue se différencient par leur taille respective, le premier mesure 2m10, le second lui n'atteint naturellement qu'1m50.

On utilise les termes de « piano préparé », dès lors que le son de l'instrument est transformé par l'adjonction d'objets entre et sur les cordes.



Bartoloméo Cristofori (4 mai 1655 - 27 janvier 1731, facteur d'instruments à clavier italien) réalisa les premiers modèles de clavecins en 1698, il s'attaqua à améliorer la sonorité par le système de l'échappement, afin de résoudre le problème du retour immédiat du marteau une fois la corde frappée, et le contrôle de ce retour pour éviter tout rebond inopportun.

Plusieurs disciples de ce créateur se succéderont avant d'améliorer encore davantage les nuances de l'instrument. En 1770 apparaît le piano viennois, toujours sans pédale mais composé d'une genouillère qui soulève les étouffoirs en libérant les mains. On verra naître par la suite les pianos Broadwood au toucher rude. Vers 1800, sortent à Paris des pianos carrés, destinés à l'étude en provenance des ateliers Pleyel, célèbre fabricant et élève d'Haydn. C'est en 1822 que la rivalité entre les pianos anglais, viennois et français se fait plus vive, tout en laissant une avance à Sébastien Erard par son introduction du « double échappement » permettant dès lors la répétition instantanée d'une même note. Après de multiples efforts de ces marques pour atteindre une musicalité toujours plus vibrante, une nouvelle sorte de piano va déferler sur le monde, le Steinway : piano à double échappement, cadre en fonte d'une seule pièce, cordes croisées...une synthèse de toute la richesse d'Europe. En 1900, la moitié des instruments produits dans le monde sort de ses usines. Bien entendu d'autres facteurs non mentionnés furent déterminants pour cette avancée gigantesque telle que Gaveau, Bechstein...*

**du facteur allemand Henrich Engelhard Steinweg (né en 1797 à Wolshagen (Allemagne) - mort en 1871 à New-York). Ses premières usines ont été créées en Allemagne puis à New-York en 1853 puis la dernière à Hambourg ce qui a assis sa réputation mondiale.*

*Pierre Dempuré
Vanessa Stchogoleff*

La seconde « Scala » de Milan



Le “Teatro degli Arcimboldi” souvent surnommé “La Bicocca” ou TAM a été financé par la Mairie de Milan avec l’aide de la société Pirelli. L’Agence d’architectes Gregotti et associés a été sélectionnée. Les qualités esthétiques et techniques, en particulier l’acoustique de la seconde « scala », font de cet espace un lieu remarquable. L’agence Gregotti a également réalisé en 2003- 2007, Le Grand Théâtre de Provence à Aix-en-Provence.

Le théâtre s’articule de manière classique, en trois volumes: le foyer avec sa grande verrière, la salle en éventail qui contient 2400 places et la scène avec une avant-scène de 16 mètres sur 12. Les dimensions de la scène et la capacité de la salle sont les mêmes que celles de la Scala, ce qui permet l’adaptation des décors d’un théâtre à l’autre.

Tandis que la Scala se situe au cœur de Milan, le “Teatro degli Arcimboldi” se trouve dans sa banlieue nord, dans une zone appelée “la Bicocca” en pleine transformation puisque ce quartier à l’origine industriel est appelé à devenir un quartier culturel et universitaire.

Le TAM a été inauguré le 19 janvier 2002 avec “La traviata” et a accueilli tous les spectacles de la Scala pendant les trois années de restructuration et de rénovation de la Scala, de janvier 2002 à décembre 2004.

Le TAM est destiné à l’œuvre lyrique mais accueille d’autres manifestations culturelles. Sa direction est indépendante de celle de la Scala et il collabore avec d’autres théâtres milanais comme “Il Piccolo”, le célèbre théâtre de Giorgio Strelher.

*Edith Corossacz
Rome*

Le petit mot de Béatrice Nédellec, notre Présidente...

J’ai participé en juin à la présentation du nouveau piano Pleyel « voie lactée » conçu par le designer Andrée Putman (architecte d’intérieur et designer français). Ce nouveau piano à queue de 2m17 est proposé dans une série limitée très luxueuse (8 exemplaires) au prix de 200.000 €, et en série illimitée à 89.000 €.

L’esthétique de ce nouveau piano rappelle une boîte à musique par le système d’ouverture du couvercle. La Voie Lactée est peinte à la main à l’intérieur du couvercle bleu nuit avec une constellation d’étoiles et les quatre points cardinaux.

Hubert Martigny, Président des pianos Pleyel et propriétaire de la Salle Pleyel a la volonté de proposer des pianos design qui valorisent les intérieurs contemporains. « C’est le nouvel élan des pianos Pleyel vers l’univers du design contemporain ».

Comment réserver ses places à l'Opéra de Paris sur internet

- 1/ Aller sur le site www.operadeparis.fr
- 2/ Aller sur l'onglet calendrier des spectacles pour Garnier ou Bastille. Ce calendrier présente mois par mois les spectacles jusqu'en juin 2009 ou au-delà.
- 3/ Faire le repérage des opéras souhaités.
- 4/ Cliquer sur l'opéra ciblé et la date souhaitée.
- 5/ Dans la page d'ouverture demandée, on trouve en bas à droite l'indication « ouverture des réservations individuelles ». Il y a en particulier dans cet espace la date d'ouverture des réservations par internet, en général environ deux à trois mois avant la première représentation de l'opéra.
- 6/ Bien noter cette date et aller sur Internet le matin du jour de l'ouverture des réservations Internet. Toutes les places disponibles et leurs prix s'affichent alors à l'écran et il suffit de faire la réservation en ligne avec une carte de crédit et en donnant son nom et adresse
- 7/ La ou les places sont alors envoyées par courrier.
- 8/ Suite à cette procédure, « Opéra de Paris » envoie systématiquement par mail les mises à jour de ses programmes et les nouvelles sorties. Un mail de rappel est envoyé également quelques jours avant le spectacle retenu.
- 9/ Ce système marche bien, ne donne lieu bien sûr à aucune réduction et nécessite la réservation ferme d'une date trois mois à l'avance...mais ce n'est pas une spécificité à ce mode de réservation. La réservation par abonnement se fait en mai/juin pour toute la saison suivante, donc bien plus longtemps à l'avance.

Jacques Pinoir

Les événements à signaler

Les festivals de l'été dans toutes les régions de France...

Opéra Bel Canto
120 rue des Talus
92500 Rueil-Malmaison
info@envoleeslyriques.com
www.envoleeslyriques.com
Tél : 09 52 50 59 98