



OPERA DE LILLE
SAISON 2013-2014

SAISON
10!

LA FINTA GIARDINIERA

WOLFGANG AMADEUS MOZART
DIRECTION MUSICALE EMMANUELLE HAÏM
MISE EN SCÈNE DAVID LESCOT
LE CONCERT D'ASTRÉE

Lu 17, Je 20, Sa 22, Ma 25, Je 27 mars à 19h30 (horaire exceptionnel !)
& Di 30 mars 2014 à 16h

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Sommaire

Contacts	2
Préparer votre venue	3
Résumé	4
Synopsis	5
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	7
<i>Opera buffa et opera seria</i>	8
<i>La Finta Giardiniera</i> avant Mozart	9
<i>La Finta Giardiniera</i> et la <i>Commedia dell'arte</i>	10
L'orchestre au cours du XVIII ^{ème} siècle	11
Guide d'écoute	13
Activités autour de <i>La Finta Giardiniera</i>	26
La musique baroque	28
La voix à l'Opéra	30
Pistes pédagogiques / Histoire des arts	31
Références	32
<i>La Finta Giardiniera</i> à l'Opéra de Lille	33
Le désordre libérateur du désir : note d'intention de David Lescot, metteur en scène.	34
Décor	35
Repères biographiques	36
L'Opéra de Lille. Un lieu, une histoire.	37
Annexes	41

Contacts

Service des relations avec les publics :
Claire Cantuel / Agathe Givry / Magali Gaudubois
03 62 72 19 13
groupes@opera-lille.fr

OPERA DE LILLE
2, rue des Bons-Enfants
BP 133
59001 Lille cedex

Dossier réalisé avec la collaboration de Nicolas Buytaert, enseignant missionné à l'Opéra de Lille, et de Nicolas Flodrops, chargé de la bibliothèque et des études musicales au Concert d'Astrée.
Janvier 2014.

Préparer votre venue

Ce dossier vous aidera à préparer votre venue avec les élèves. L'équipe de l'Opéra de Lille est à votre disposition pour toute information complémentaire et pour vous aider dans votre approche pédagogique.

Si le temps vous manque, nous vous conseillons, prioritairement, de :

- lire la fiche résumé et le synopsis détaillé (p. 4 et 5),
- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra (guide d'écoute, p. 10).

Si vous souhaitez aller plus loin, un dvd pédagogique sur l'Opéra de Lille peut vous être envoyé sur demande. Les élèves pourront découvrir l'Opéra, son histoire, une visite virtuelle du bâtiment, ainsi que les différents spectacles présentés et des extraits musicaux et vidéo.

Enfin, pour guider les premières venues à l'Opéra, un document est disponible sur notre site internet : <http://www.opera-lille.fr/fr/venir-a-l-opera/1ere-fois-a-l-opera>

Recommandations

Le spectacle débute à l'heure précise et les portes sont fermées dès le début du spectacle, il est donc impératif d'arriver au moins 30 minutes à l'avance.

Il est demandé aux enseignants de veiller à ce que les élèves demeurent silencieux afin de ne gêner ni les chanteurs ni les spectateurs. Il est interdit de manger et de boire dans la salle, de prendre des photos ou d'enregistrer. Les téléphones portables doivent être éteints. Toute sortie de la salle sera définitive. Nous rappelons aux enseignants et accompagnateurs que les élèves demeurent sous leur entière responsabilité pendant toute leur présence à l'Opéra et nous vous remercions de bien vouloir faire preuve d'autorité si nécessaire.

Témoignages

L'équipe de l'Opéra souhaite vivement que les élèves puissent rendre compte de leur venue et de leurs impressions à travers toute forme de témoignages (écrits, dessins, photographies, productions musicales). N'hésitez pas à nous les faire parvenir.

Durée totale du spectacle : 3h environ avec entracte
Opéra chanté en italien et surtitré en français

Résumé

La Finta Giardiniera est un *opera buffa*¹ en trois actes, composé par Wolfgang Amadeus Mozart en 1775 alors qu'il était âgé de 19 ans.

Cette œuvre est réputée « annonciatrice de futurs chefs-d'œuvre » de Mozart, tels *Così fan tutte* ou *Les Noces de Figaro*. En réalité, cet *opera buffa* virevoltant, burlesque et tendre constitue bel et bien un sommet en soi, et la fine pointe du genre qui plus est, où s'affirme pleinement le génie dramatique de son auteur.

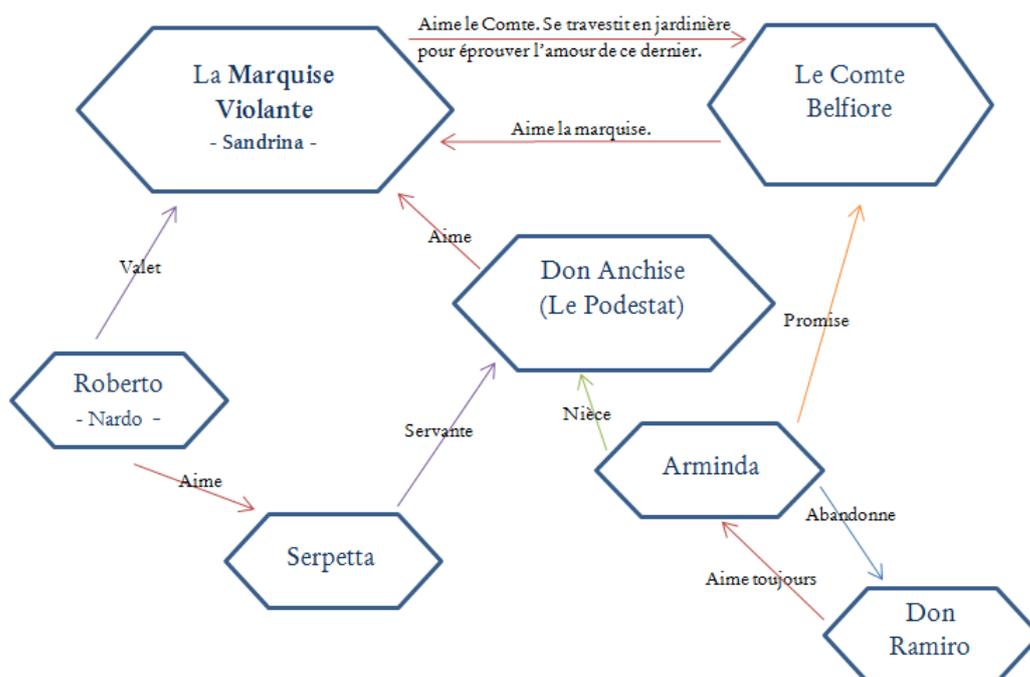
Pour cette nouvelle production, l'Opéra de Lille a invité le metteur en scène David Lescot, déjà connu du public lillois par sa mise en scène du *Rake's Progress* en 2011. Quant à l'orchestre, c'est le Concert d'Astrée, ensemble de musique baroque en résidence à l'Opéra de Lille, qui sera dans la fosse. La direction musicale sera assurée par Emmanuelle Haïm.

L'histoire :

La fausse jardinière de cet opéra est en fait une vraie marquise : Violante Onesti de son état, se travestit sous le sobriquet de Sandrina pour retrouver son amant. Nardo, son serviteur, se fait passer pour son cousin et la belle Arminda ignore qu'elle s'apprête à épouser l'ancien amant de Violante, le Comte Belfiore, qui, lui, croit avoir tué la marquise... D'un quiproquo à l'autre, le rythme des imbroglios accentue l'ivresse juvénile de ces personnages en quête d'amour.

Les personnages et leur voix :

Don Anchise , Podestat de Lagonero, amoureux de Sandrina	ténor
La Marquise Violante Onesti , déguisée en jardinière sous le nom de Sandrina	soprano
Arminda , fiancée de Belfiore	soprano
Le Comte Belfiore , fiancé d'Arminda, ancien amant de Violante	ténor
Don Ramiro , ancien fiancé d'Arminda	mezzo-soprano
Serpetta , servante de Don Anchise, amoureuse de lui	soprano
Roberto (Nardo) , serviteur de Violante, déguisé en jardinier	basse



¹ Voir chapitre « *Opera buffa* et *opera seria* », p. 8.

Synopsis

Action antérieure à l'opéra

Dans un accès de folie, le Comte Belfiore a tenté de tuer sa fiancée, la Marquise Violante. Celle-ci, terrifiée, s'est enfuie. Elle a revêtu un humble déguisement de jardinière et se fait appeler Sandrina. Son valet Roberto l'accompagne sous le déguisement de Nardo, le jardinier. Quant à Belfiore, il a recouvré la raison, mais il est persuadé d'avoir assassiné sa bien-aimée.

Un an plus tard, il s'apprête à en épouser une autre...

ACTE I

La propriété du Podestat Don Anchise est le lieu des amours contrariées : le Podestat fait une cour assidue à sa nouvelle jardinière, la belle Sandrina qui résiste à ses avances. Le cousin de celle-ci, Nardo, est pareillement éconduit par la servante Serpetta, qui se voyait épouser son Podestat de patron avant que la jardinière ne vienne lui faire de l'ombre. Quant à Don Ramiro, ami du Podestat, il se consume en vain pour une femme qui l'a abandonné, la fière Arminda. Or Ramiro ne sait pas qu'Arminda est la nièce du Podestat et qu'elle doit venir dans le palais de son oncle pour y rencontrer son fiancé qu'elle n'a encore jamais vu, le Comte Belfiore.

Capricieuse et prétentieuse, Arminda arrive avant son promis, lequel se montre assez imbu de lui-même. Les deux fiancés s'accordent cependant, Arminda enjoignant Belfiore à la constance. De son côté, Sandrina est en proie à la mélancolie.

Lorsqu'Arminda lui annonce qu'elle va épouser le Comte Belfiore, elle s'évanouit. Appelé à l'aide, Belfiore découvre en Sandrina la Violante qu'il avait agressée et il ne peut cacher son trouble.

Quant à Ramiro, il est extrêmement surpris de réaliser que l'ingrate Arminda s'apprête à en épouser un autre. Stupeur générale : Sandrina nie être Violante, le Podestat et Arminda sont dévorés par la jalousie, Serpetta se gausse de la situation.

ACTE II

Don Ramiro reproche à Arminda de l'avoir abandonné. La jeune femme l'admet, mais n'exprime aucun regret. Lorsqu'elle revoit Belfiore, elle lui adresse des reproches qu'il tente de désamorcer en l'assurant de son amour. Mais c'est en vain : Arminda laisse éclater sa fureur. Serpetta conseille à Nardo, qui tente toujours de la séduire, de lui chanter un air galant, vif et brillant... ce qu'il s'empresse de faire. Et si la soubrette fait mine de lui résister, elle avoue en aparté qu'elle commence à être sensible à son charme. Belfiore se retrouve devant Sandrina qui lui raconte en détail la détresse de Violante... tout en faisant mine de ne pas être cette dernière. Déboussolé, Belfiore lui adresse une déclaration enamourée et s'apprête à lui baiser la main. Mais le Podestat, qui a observé la scène, s'est substitué à la jardinière. Le Comte s'étant esquivé, le Podestat adresse des remontrances à Sandrina qui s'emploie à l'attendrir. Alors qu'Arminda demande à son oncle de hâter son mariage, Don Ramiro arrive, porteur d'une lettre d'importance : la magistrature de Milan ordonne l'arrestation du Comte Belfiore accusé d'avoir assassiné la marquise Onesti. Arminda est bouleversée, le Podestat perplexe, et Ramiro se réjouit à la perspective de reconquérir Arminda. Belfiore est sommé par le Podestat de répondre à l'accusation. Surgit alors Sandrina, qui le disculpe en révélant qu'elle est la Marquise Violante Onesti. Stupéfaction générale. Resté seul avec elle, Belfiore veut l'embrasser, mais Sandrina lui dit qu'elle a menti pour le sauver. Détrompé une nouvelle fois, Belfiore en perd la raison.

Arminda a fait emmener Sandrina dans la forêt voisine, afin de l'abandonner aux bêtes féroces. Parcourant ce lieu désolé, Sandrina/Violante appelle à l'aide, puis se réfugie dans une grotte. La nuit est tombée. Belfiore, le Podestat, Serpetta et Nardo sont à la recherche de Sandrina, tandis qu'Arminda se doute que Belfiore est venu retrouver la belle. Dans l'obscurité, chacun croit avoir saisi la personne qu'il convoite, mais quand Ramiro arrive avec de la lumière, ils sont déçus : le Podestat se trouve dans le bras de sa nièce, Belfiore dans ceux de Serpetta et Sandrina dans ceux de Nardo. Couverts de reproches par le Podestat et Arminda, Sandrina et Belfiore perdent la raison.

ACTE III

Alors qu'il tente de nouveau de séduire Serpetta, Nardo rencontre Belfiore et Sandrina qui, toujours en proie au délire, lui adressent des déclarations enflammées. Puis, croyant entendre un coup de tonnerre, ils s'enfuient. Le Podestat se montre toujours résolu à épouser sa jardinière, et il s'empporte lorsqu'Arminda et Ramiro viennent lui demander de favoriser leurs propres desseins amoureux.

Endormis dans un jardin, Sandrina et Belfiore se réveillent. Ils ont recouvré la raison et se reconnaissent, mais Sandrina ne veut pas renouer avec un ingrat. Pourtant, les prières de Belfiore finissent par vaincre sa résistance, et tous deux tombent dans les bras l'un de l'autre. Nardo vient annoncer la nouvelle aux autres personnages : Sandrina n'est autre que Violante, elle et Belfiore sont revenus à la raison et se sont mariés.

D'abord interloqués, tous en prennent leur parti : Arminda accepte d'épouser Ramiro, Serpetta se fiance à Nardo alias Roberto. Le Podestat unit les trois couples en jurant qu'il se mariera aussi dès qu'il aura trouvé une nouvelle jardinière !

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)



Wolfgang Amadeus Mozart est né à Salzbourg le 27 janvier 1756.

Enfant prodige, il manifeste dès l'âge de trois ans d'exceptionnels dons musicaux, accompagnant sa sœur au clavecin. Son père, Léopold, se consacre alors à son éducation musicale.

À 6 ans, Mozart improvise ses premiers menuets retranscrits par son père qui décide d'organiser une tournée à travers l'Europe avec Amadeus et sa sœur. Un premier voyage en 1762 les emmène à Munich et à la cour impériale de Vienne. La seconde tournée (1763-1766) les conduit en Allemagne, à Bruxelles, Paris, Londres, La Haye, Amsterdam, Genève...

Au cours de ce voyage Mozart, adulé par les plus grands souverains, rencontre Johann Schobert (1735 env.-1767) à Paris et Johann Christian Bach (1735-1782) à Londres qui l'influenceront. Ce dernier lui fait

notamment découvrir le pianoforte, l'opéra italien et lui apprend à construire une symphonie.

De retour en Autriche, il s'imprègne de l'esprit musical de l'Allemagne du Sud, représenté par Joseph Haydn. Il rencontre ce dernier, de vingt-quatre ans son aîné, lors de séjours à Vienne. Très rapidement, une admiration réciproque unit les deux hommes.

Mozart compose sa première symphonie à 9 ans (1765), son premier opéra à 11 ans : *La Finta semplice* (1767) puis *Bastien et Bastienne* en 1768. L'année suivante, il est nommé au poste de Konzermeister à Salzbourg, sous la férule de l'archevêque Colloredo. Les années 1769 à 1773 sont alors marquées par de nombreux séjours en Italie

Le 13 janvier 1775, alors âgé de 19 ans, il crée à Munich l'*opera buffa* *La Finta Giardiniera* qui **connaîtra un grand succès**. Cette même année, il compose *Il Re Pastore* et six admirables concertos pour violon. Il s'adonne alors pendant quatre ans à la galanterie musicale.

Son second voyage à Paris (1777-1779) ne lui apporte que tristesse, avec la mort subite de sa mère, l'indifférence des salons parisiens, sa déception amoureuse avec Aloysia Weber et l'abandon de son protecteur, le baron Grimm.

Après avoir été évincé de la Cour archiépiscopale de Salzbourg où il avait le titre de premier violon depuis 1773, Mozart s'installe sans ressources à Vienne en 1781, année où **il compose *Idoménée* qui laisse entrevoir les prémices de son génie dramaturgique**.

De 1782 à 1786, Mozart vit ensuite une période favorable : il épouse la sœur d'Aloysia Weber, Constanze, compose **des œuvres qui connaîtront un très grand succès** avec notamment *L'Enlèvement au sérail* (1782) et *Les Noces de Figaro* (1786), d'après la pièce de Beaumarchais. L'année suivante, Mozart s'installe à Prague avec sa femme. Il y compose *Don Giovanni* (1787), sur un livret de Da Ponte dont la première représentation est elle aussi triomphale. Durant cette même année Leopold, son père, décède, ce qui l'affecte grandement. Son couple connaît par ailleurs des soucis financiers : Mozart gagne bien sa vie mais se montre mauvais gestionnaire. Il commence également à souffrir de migraines et de rhumatismes.

De retour à Vienne, sa situation financière s'aggrave. Il succède à Gluck comme compositeur de l'Empereur mais avec des revenus très faibles. Il compose ses dernières œuvres parmi lesquelles un opéra magistral, *Così fan tutte* (créé en 1790), et de grands concertos. Deux mois avant sa mort, le succès semble enfin poindre avec *La Flûte enchantée* (1791 à Vienne) et *La Clémence de Titus* (1791) commandée pour le couronnement de Léopold II à Prague. Sa dernière œuvre, le *Requiem*, commandée par un amateur anonyme, est un véritable testament inachevé (il sera terminé par son élève Süssmayer). Mozart meurt d'une variante du typhus le **5 décembre 1791**, âgé de 36 ans, dans la pauvreté et l'indifférence totale. Son corps sera jeté dans une fosse commune. **On lui doit pas moins de 600 œuvres répertoriées.**

Opera buffa et opera seria

Opera buffa

L'*opera buffa* est un genre typiquement italien qui trouve ses origines dans les *intermezzi* comiques du XVII^{ème} siècle qui entrecoupaient les *opera seria*. Ces intermèdes mettaient en scène quelques personnages placés devant le rideau et avaient pour but de divertir les spectateurs pendant les changements de décor. Ces courtes pièces étaient bien souvent écrites en dialecte, et empruntaient leurs personnages à la *Commedia dell'arte* ou à la vie quotidienne. Leur style était léger, populaire, et le caractère humoristique.

On peut citer *La Servante Maîtresse* (1733) de Pergolèse, *Les Noces de Figaro* (1786) et *Così fan tutte* (1790) de Mozart.

Opera Seria

Ce terme né dans les années 1690 à Naples, s'applique à un type d'opéra bien précis qui doit respecter certaines règles.

D'une manière générale ce genre lyrique :

- adopte une construction en trois actes et une unité d'action pour un nombre de personnages réduit,
- s'interdit de mélanger les genres sérieux et comiques, d'où le choix de sujets héroïques ou tragiques empruntés aux grands poèmes épiques (*Le Roland furieux* de l'Arioste, *La Jérusalem délivrée* du Tasse) ou à l'histoire antique,
- doit présenter une intrigue au dénouement moral, qui voit triompher le pardon et la clémence,
- s'ordonne autour d'une succession de récitatifs, ayant pour fonction de faire avancer l'histoire, et d'airs permettant à un personnage d'exprimer des affects ou *affettis* (colère, fureur, désespoir) et mettant à contribution sa virtuosité. Ces airs sont destinés à mettre en valeur les interprètes. Le nombre d'airs attribués aux personnages traduit également une hiérarchie des rôles. Les premiers rôles étant la plupart du temps composés pour des castrats.

L'*opera seria* amorce son déclin avec la disparition des castrats.

Parmi les compositeurs majeurs de ce genre, on peut citer Scarlatti, Porpora, Caldara, Pergolesi, Haendel et Mozart.

	<i>Opera buffa</i>	<i>Opera seria</i>
Thèmes/ Sujets abordés	Mise en scène de la vie quotidienne, sujet populaire ou bourgeois	Thème historique ou mythologique
	Caricature des vices de l'époque	Aspect moralisateur
	Importance des quiproquos	
Personnages	Nombre important de personnages	Peu de personnages
	Origine des personnages très diverses (bourgeois, valets, nobles) inspirés de la <i>Commedia dell'arte</i>	Origine noble, mythologique ou historique
	Le Podestat (Pantalon), Serpette (la soubrette effrontée) et Nardo (polichinelle) ²	Arminda et Ramiro (rôle écrit pour un castrat)
	Personnages destinés à amuser le public	Importance des <i>affettis</i> (passions) que les personnages expriment dans les arias

² Voir chapitre « *La Finta Giardiniera* et la *Commedia dell'arte* », p. 10.

Construction de l'œuvre	Grande diversité dans l'organisation entre airs, récitatifs et ensembles	Structure très codifiée qui s'articule autour des airs destinés à mettre en valeur les chanteurs
	Importance des ensembles, duos, trios,...	Importance des castrats
	Les actes se terminent souvent par des ensembles qui regroupent tous les personnages	Peu d'ensembles et peu de chœurs
Décors	Décors modestes	Décors somptueux, importante machinerie

NB : L'opposition entre l'*opera seria* et l'*opera buffa* peut être en partie comparée à la distinction entre comédie et tragédie en littérature.

La partition de *La Finta Giardiniera* de Mozart portait le titre de *dramma giocoso*³, synonyme d'*opera buffa*, tout comme celle d'Anfossi⁴, compositeur italien qui composa sur le même livret en 1773-1774. Cependant la comparaison des deux œuvres permet de mettre en évidence la dimension purement *buffa* de la composition d'Anfossi et la position plus subtile de Mozart qui mêle les genres. Même si la dimension *buffa* domine l'opéra, Mozart y introduit quelques éléments qui auraient leur place dans l'*opera seria* (notamment le traitement musical de certains personnages).

La Finta Giardiniera avant Mozart

Si nous connaissons *La Finta Giardiniera* par la partition de Mozart, il n'est ni le seul, ni le premier à composer sur ce livret. À Rome, lors de la saison du carnaval 1773-1774, Pasquale Anfossi (1727-1795/97) propose pour la première fois un opéra sur ce sujet. Compositeur de plus de 90 opéras, Anfossi nous propose une version typique d'un *opera buffa* respectant les canons du genre. Mozart a-t-il connu la partition d'Anfossi ? Rien ne permet de l'affirmer, cependant, certains points communs sont frappants.

Mozart qu'il ait entendu ou non l'œuvre, nous en propose une version qui dépasse le simple cadre du genre, il esquisse ce qu'il développera bien plus tard dans les grands opéras composés sur des livrets de Da Ponte.

³ Il s'agit d'un genre d'opéra qui se traduit littéralement par « drame joyeux », plus proche de l'*opera buffa* que de l'*opera seria*.

⁴ Voir chapitre « *La Finta Giardiniera* avant Mozart », p. 9.

La Finta Giardiniera et la *Commedia dell'arte*

Née au XVI^{ème} siècle, quoique le terme n'apparut que deux siècles plus tard, la *Commedia dell'arte* désigne un genre théâtral où les acteurs, souvent masqués, improvisent des scènes et des pièces, rivalisant d'ingéniosité, de naïveté, de ruses et de travestissements. Ce genre eu beaucoup de succès en Europe entre le XVI^{ème} et le XVIII^{ème}. Il s'inscrit dans la lignée des farces du théâtre latin, les « atellanes », mais puise également ses sources dans le Carnaval, où les personnages masqués et aux attitudes souvent grotesques, sont très populaires.

Dans la *Commedia dell'arte*, le jeu corporel et les gestes priment sur le texte et le décor. Les dialogues ne sont pas écrits mais improvisés sur un canevas établi au préalable. Il s'agit la plupart du temps de situations conventionnelles dont le dénouement est heureux. Les propos peuvent parfois être obscènes et on retrouve souvent dans ce genre des scènes de bastonnades.

Si les histoires varient, la plupart des pièces mettent en scène les mêmes personnages archétypaux, souvent issus du théâtre du Moyen Âge : les jeunes amants, les valets malicieux et fourbes, les étudiants naïfs, les marchands cupides, les soudards, et autres vieillards libidineux et avarés.

Dans *La Finta Giardiniera*, peu de place est laissée à l'improvisation, le livret étant aussi écrit que la musique. On retrouve cependant ces personnages de la tradition de la *Commedia dell'arte* et les situations propres à ce genre théâtral.

Ainsi, Serpetta endosse le rôle de la femme de chambre effrontée, indépendante et au franc-parler, qui se rapproche du personnage de Colombine ou Ricciolina ; le Podestat semble être un cousin du personnage de Pantalon ; ou encore Nardo trouve un écho dans le personnage de Polichinelle, valet fourbe emblématique de la *Commedia dell'arte*.

Nombre de ressorts de ce genre théâtral sont utilisés dans cet opéra de Mozart. Les quiproquos sont nombreux tout comme les travestissements dans cet imbroglio amoureux. Le dénouement, heureux, parfait le genre.

L'orchestre au cours du XVIII^{ème} siècle

L'orchestre au sens où on l'entend aujourd'hui apparaît en Europe au milieu du XVII^{ème} siècle.

En France :

~ La **bande des 24 violons du Roy** (uniquement constitué de 5 parties de violon déclinées du dessus à la basse) joue pour les ballets de la cour.

Écoute : http://www.youtube.com/watch?v=C7oBSdFPM_M

~ Parallèlement, les **instruments à vent** jouent dans d'autres formations qui prennent part à la vie musicale quotidienne de la cour de Louis XIV : **grande écurie** (trompettes, timbales, hautbois et bassons, renforcés de fifres – petites flûtes traversières aigües et très sonores).

Écoute : <http://www.youtube.com/watch?v=uoZ5KacPZl0>

~ Progressivement, ces instruments à vent (bois et cuivres) sont intégrés dans l'orchestre de Lully, Charpentier ou Marais pour colorer, agrémenter les parties de violons. Rarement les parties de hautbois ou de flûtes sont indépendantes, il s'agit de **doublure**⁵ (ou unisson⁶) du dessus de violon. Quant aux bassons, ils doublent les parties de basses de violon.

Écoute : <http://www.youtube.com/watch?v=bUH9XZYp7H8>

~ Les trompettes et timbales sont employées pour des occasions très précises : festivités, grandes messes (Te Deum ou Requiem) en l'honneur d'un monarque...

Écoute : <http://www.youtube.com/watch?v=ynmkUYcIN-Q>

Ce modèle va progressivement s'exporter en Europe :

En Italie :

~ C'est **Arcangelo Corelli** qui innove avec le genre du **concerto grosso**⁷ pour cordes (Rome, fin XVII^{ème}).

Il compose pour un ensemble de violons répartis entre des instruments solo⁸ et tutti⁹.

Écoute : http://www.youtube.com/watch?v=BVM9MpCu_Jc

Les compositeurs comme Pasquini, Marcello puis Vivaldi et Locatelli s'inscrivent dans cette tradition. **Vivaldi** initie le genre du **concerto de soliste**¹⁰ et permet aux instruments autres que le violon d'émerger au sein de l'orchestre.

Par la suite, dans ses opéras, il fera dialoguer la flûte traversière, le hautbois ou le basson avec les voix.

Écoute : <http://www.youtube.com/watch?v=an-MGm5H29s>

En Allemagne :

~ **Georg Muffat** (fin XVII^{ème}) écrit lui aussi des *concertos grosso* influencés par ceux de Corelli, mais dans un langage qui opère une synthèse entre les styles français et italien.

Écoute : <http://www.youtube.com/watch?v=4CiIE6qfdc8>

⁵ Fait de doubler la mélodie par un autre instrument. Ici, la flûte joue la même ligne mélodique que les violons.

⁶ Unisson : « un son unique ». Même principe que la doublure.

⁷ Un concerto, de l'italien « concertare », signifie « dialoguer ». Un *concerto grosso* est ainsi une pièce instrumentale qui fait dialoguer un petit groupe (le *concertino*) avec la masse de l'orchestre (*ripieno*).

⁸ Instrument jouant seul, accompagné par l'orchestre.

⁹ Ensemble des instruments jouant tous ensemble.

¹⁰ Un soliste est celui qui joue et dialogue avec l'orchestre.

Au début du XVIII^{ème} siècle, des compositeurs comme Bach (Concertos brandebourgeois), Telemann (ouvertures) ou Haendel (*concertos grosso*) introduisent les instruments à vent dans leurs œuvres. Quand ces instruments ne sont pas solistes (cf. Concertos brandebourgeois de Bach), alors leurs parties sont souvent des doublures des cordes (dessus ou basse).

Écoute : <http://www.youtube.com/watch?v=WzvmLWOne9E>

Pour toutes ces formations, **il n'y a pas de chef d'orchestre**, au mieux un batteur de mesure, comme Lully ou Marais en France. L'ensemble est dirigé par le 1^{er} **violon**¹¹ de l'orchestre.

Dans la ville de **Dresde**, **Johann Georg Pisendel**, violoniste virtuose va créer un orchestre remarquable dans les années 1715. Meilleure formation de la première moitié du XVIII^{ème} siècle, basée dans la Saxe, elle attirait les grands musiciens et compositeurs de toute l'Europe. Il donnera à cette formation une réputation inégalable qui suscitera l'admiration de toutes les autres cours.

La qualité exceptionnelle des instrumentistes de cet ensemble a entraîné la composition de nombreux concertos qui ont permis aux instruments de se développer :

- Concerto pour violon de Vivaldi
- Concerto pour flûte de Quantz
- Concerto pour hautbois et basson de Marcello, Heinichen
- Concerto pour plusieurs instruments de Telemann

Écoute : <http://www.youtube.com/watch?v=NsXaMEi2wd8>

Au milieu du XVIII^{ème} siècle, c'est à **Mannheim** (une autre ville d'Allemagne) qu'un nouveau mouvement apparaît à la tête duquel le compositeur **Johann Stamitz** va développer une nouvelle école de violon, de composition et de direction d'orchestre.

Cet ensemble annonce la transition vers le style classique des premières symphonies de Haydn ou des premiers opéras de Mozart. La formation est répartie entre cordes et vents, dans une proportion 2/3 – 1/3.

Mozart dans une lettre à son père rapporte l'effectif suivant en 1777 :

20 violons, 4 altos, 4 violoncelles, 4 contrebasses

2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes (apparues en France en 1749), 4 bassons, 2 cors, 2 trompettes et timbales.

L'on voit progressivement les instruments à vent s'émanciper avec des parties « en dehors », qui se superposent à celles des cordes ou renforcent leur discours (on quitte le principe de doublure et d'unisson).

Écoute : <http://www.youtube.com/watch?v=g7xypfDdFE>

Écoute : <http://www.youtube.com/watch?v=NNxlKm-vWJQ>

¹¹ Le 1^{er} violon, "chef des violons", est celui qui conduit l'ensemble des musiciens tout en jouant. Il est placé au premier rang dans l'orchestre et non face aux musiciens comme l'est un chef d'orchestre.

Guide d'écoute

Ce guide d'écoute a pour vocation de vous accompagner dans la lecture de l'œuvre.

Voici une sélection de quelques extraits majeurs de l'opéra *La Finta Giardiniera*, détaillés dans la suite de ce document :

1. Ouverture

Extrait important qui ouvre l'opéra, ce morceau met l'auditeur en condition et pose le décor. Il est intéressant car il propose une variété de caractères, de tempi, de modes jeux. Il peut aussi être un point de départ pour laisser libre cours à l'imagination des élèves.

2. Acte I, n° 8 – Aria « Da Scirocco a Tramontana » (Belfiore)

Dans cet air, le Comte évoque ses ancêtres. Cela peut donner lieu à un travail sur l'énumération et les différentes façons de le traduire en musique. Cet air est également intéressant pour l'aspect comique de la situation.

3. Acte I, n° 12 – Finale

Cet air clot le premier acte en mêlant à merveille comique et sérieux en passant par différents effectifs, du solo au septuor. L'écriture musicale fait appel à des procédés d'écriture théâtrale qui permettent une bascule rapide entre *buffa* et *seria*.

4. Acte II, n° 13 – Aria « Vorrei punirti indegno » (Arminda)

Particulièrement instructif sur la manière dont un compositeur peut traduire la fureur en musique, cet air peut être relié à d'autres domaines artistiques (littérature, peinture, cinéma). Il peut être l'objet d'une comparaison entre l'*opera seria* et l'*opera buffa*.

5. Acte II, n° 14 – Aria « Con un vezzo all'Italiana » (Nardo)

La manière dont Mozart met en musique les différentes traditions musicales évoquées dans cet air est remarquable. C'est également un air approprié pour un travail sur le discours amoureux aussi bien en français, qu'en anglais ou en italien.

6. Acte II, scena 7 (Le Podestat, Arminda, Ramiro)

Il s'agit d'un *recitativo secco*. Les récitatifs sont, dans un opéra, les moments où l'action peut avancer : ils alternent avec les arias la plupart du temps. Cette scène est un moment clef dans l'histoire : alors que le Comte Belfiore s'apprête à prendre en noces Arminda, la nièce du Podestat, le doute le prend.

7. Acte II, n° 21 – Aria « Crudeli, oh Dio ! », et n° 22 – Cavatina « Ah ! Dal pianto, del singhiozzo » (Sandrina)

Les deux airs de Sandrina s'inspirent de l'*opera seria*. Ils permettent de voir comment un compositeur exprime la peur et le désespoir en musique. On pourra les comparer pour noter les subtilités qui permettent d'exprimer deux sentiments finalement assez proches.

À la suite de chacun de ces extraits, des pistes pédagogiques et des exercices vous sont proposés pour aborder ces morceaux avec les élèves. Des activités et une fiche « Histoire des arts » en fin de dossier vous permettront également d'envisager d'autres pistes pour l'étude de cette œuvre.

Pour ce guide d'écoute, la version choisie est dirigée par René Jacobs, avec le Freiburger Barockorchester, et Sophie Karthäuser, Jeremy Ovenden, Alex Penda, Sunhae Im..., Harmonia Mundi, 2012.

sur un motif descendant, les motifs s'enchaînent sans interruption ce qui renforce l'idée d'une liste que l'on déroule.

00:35

Le Comte se tait. La mélodie s'inverse, les gammes deviennent ascendantes. Il reprend cette ligne ascendante pour nous annoncer avec fierté les personnages les plus importants : les consuls romains, les princes et souverains ! Une cadence parfaite ponctue la fin de cette démonstration mais elle est interrompue...

00:42

... par le Podestat qui éclate de rire. La musique change ; le Comte est inquiet. Les phrases sont plus courtes et les motifs mélodiques, brisés, démarrent par de grands intervalles. Très vite Belfiore reprend de l'assurance et termine par la question « Vous ne les voyez pas ? », question qui se traduit par une demi-cadence¹³ (sentiment de mélodie suspendue, en attente).

00:52

Démarre une nouvelle énumération qui se traduit musicalement par les mêmes moyens que plus haut. Les motifs répétés s'enchaînent à la voix tandis qu'une gamme descendante est répétée aux cordes qui accompagnent cette partie. Il faut noter la sensation d'accélération due au rythme ternaire des gammes de cordes. À 01:04, le ton change, on entend un arpège descendant, suivi d'une alternance répétée entre deux accords¹⁴, la voix alterne entre deux notes dans le grave. Le Comte insiste « saluez-les, prosternez-vous, inclinez-vous ». Le registre grave et l'arpège descendant traduisent ce mouvement de prosternation. Il conclut par une cadence parfaite¹⁵.

01:10

L'énumération recommence de plus belle mais cette fois, l'orchestre laisse le chanteur seul et ponctue de manière solennelle chaque phrase musicale par une cadence parfaite bien appuyée, renforçant ainsi l'absurdité de cette liste invraisemblable. Cette première partie se conclut par le retour du texte, « Saluez-les, ... », et de la mélodie associée répétée cette fois avec encore plus d'insistance. L'orchestre poursuit avec une ritournelle.

01:45

On revient à la mélodie initiale mais qui est présentée de façon plus sombre (en mineur). Elle se transforme progressivement pour reprendre ensuite sa forme d'origine. Les différentes parties vont s'enchaîner à nouveau, les mélodies sont parfois plus développées, l'accompagnement instrumental modifié. Le tout est exposé une deuxième fois et l'orchestre termine par un retour de la ritournelle centrale.

Fin de l'extrait

Livret de l'extrait :

BELFIORE

*Da Scirocco a Tramontana,
Da Levante a Mezzogiorno
È palese intorno, intorno
La mia antica nobiltà.
Ho gran feudi ed ho vassalli,
Ho più nonni marescialli,
Più sorelle principesse,
Tre regine, sei contesse,
Dieci consoli romani
Ed i principi, i sovrani*

BELFIORE

Du Pôle Sud au Pôle Nord,
De l'Orient à l'Occident,
L'ancienneté de ma noblesse
Est universellement reconnue.
Je possède de vastes fiefs et des vassaux,
J'ai plusieurs grands-pères maréchaux,
Diverses sœurs princesses,
Trois reines et six comtesses,
Une dizaine de consuls romains
Et on ne dénombre plus

¹³ Enchaînement d'accords laissant la phrase musicale comme suspendue, en attente. Cela opère comme une virgule.

¹⁴ Superposition de plusieurs notes qui sonnent bien ensemble.

¹⁵ Enchaînement d'accord donnant un caractère conclusif à la phrase musicale.

(...seguito)

Non si posson numerar.
Ma cospetto ! Voi ridete ?
Signor moi, non li vedete.
Ecco Numa, ecco Scipione,
Marco Aurelio, Marco Agrippa,
Muzio Scevola e Catone,
E quei due che vanno a spalla
Son Tisberio e Caracalla.
Con rispetto salutateli,
Sprofondatevi, inchinatevi
A ciascun di qua di là. (Parte.)

(...suite)

Les princes et les souverains.
Mais, que diable ! Vous riez ?
Mon cher Monsieur, ne les voyez-vous pas ?
Voici Numa, voici Scipion,
Marc-Aurèle, Marcus Agrippa,
Mutius Scaevola et Caton
Et ces de ux qui s'en vont ensemble
Sont Tibère et Caracalla.
Saluez-les avec respect,
Prosternez-vous, inclinez-vous
Devant chacun, ici et là. (Il sort.)

Avec les élèves

- Définir le type de voix entendu. De quel personnage s'agit-il ?
- Quel est le caractère de cette musique ?
- Comment caractériser ce personnage ? Que penser de sa manière de se présenter ?
- Inventer une généalogie imaginaire à partir d'un thème donné (les empereurs romains, les grands musiciens, les grands écrivains, ...).
- Comparer cet extrait avec l'air du catalogue dans *Don Giovanni* (quels sont les points communs, les différences, comparer le tempo, le caractère, le personnage...).
- Travail d'une chanson : « oh, hé hein, bon » de Nino Ferrer (énumération hétéroclite).
- En histoire, travail de recherche sur les personnages énumérés dans cette généalogie, notamment les empereurs romains.

© Acte I, n° 12 – Finale

CD1 - Piste 23 à 25

Ce grand numéro qui va clore le premier acte mêle magistralement le comique et le sérieux. Mozart le fera avec une plus grande maîtrise encore dans *Les Noces de Figaro*. Le compositeur use de procédés d'écriture théâtraux qui permettent une bascule rapide entre *buffa* et *seria*, caractérisant les personnages par des motifs mélodiques, variant les effectifs du solo au septuor.

CD1 - Piste 23
00:00

Début du Finale

Sandrina apprenant par Arminda elle-même que le Comte va lui offrir sa main s'est évanouie. Entre le Comte qui reconnaît Violante inanimée (son ex-amante tenue pour morte).

00:11

Sa stupeur est mise en musique par le rythme syncopé « de tout mon corps je tremble ».

00:21

Sandrina, sans se douter de la présence du Comte, l'interrompt par une phrase d'amour toute mozartienne, d'une grande expressivité.
Le Comte Belfiore, qui reconnaît la voix de Violante, est tout en émoi.

Scène 12

Arrive Arminda avec un cordial¹⁶ pour ranimer Sandrina et interrompt ce moment suspendu.

01:21

Le motif sur lequel elle entre génère tout le début de la scène jusqu'au quatuor où chacun exprime sa confusion.

¹⁶ Il s'agit d'un remède ou d'une potion qui stimule le cœur.

Le Comte dubitatif ne sait plus s'il est éveillé ou s'il dort. Il l'exprime par une phrase qui sera reprise par les autres personnages, à chaque fois sur une note différente : le Comte, sur ré ; Sandrina, sur si ; Ramiro, sur sol ; Arminda, sur mi.

L'attitude du Comte, « je doute et demeure stupide », mais aussi celle de Ramiro, « je reste immobile et confus » est mise en musique par les notes répétées.

02:43

L'intervention d'Arminda est complétée par des chromatismes¹⁷ qui peignent en musique les mots « je ne me comprends plus moi-même ... je délire ! ». Tous ces éléments maintiennent l'auditeur entre un registre comique et une profonde gravité.

03:18

Une transition remarquable de deux mesures prépare l'entrée du Podestat qui est saisi par le silence et les mines troublées des quatre autres personnages.

Fin de l'extrait
CD1 – Piste 23

CD1 – Piste 24
00:00

Scène 13

Mozart entretient l'équivoque : les questions du Podestat sont laissées sans franches réponses et la folie le gagne lui aussi progressivement, chacun demandant à l'autre « est-ce toi ? ».

00:54

Le quintette qui termine la scène met en valeur les paroles « ma cervelle tourbillonne et semble prête à éclater » avec des accents *forte* saccadés, faisant entendre le trouble intérieur des personnages.

01:14

Scène 14

Sandrina, le Comte, Arminda et Ramiro sortent : le Podestat se retrouve seul, abandonné dans ses interrogations. Fâché et ridiculisé, il tente de reprendre son statut de Podestat, digne et droit, mais son chant installe plutôt un climat de farce accompagné par les violons dans une danse légère à 6/8.

01:36

Serpetta n'arrange pas la situation lui annonçant que Sandrina et le Comte sont en train de conter fleurette dans les jardins.

Nardo entre à son tour affirmant que ce ne sont que des mensonges.

Les deux se renvoient l'un à l'autre le Podestat sur un jeu de « qua, qua » (« ici, ici »).

02:28

Le juge hausse le ton, tentant de montrer son autorité, dans un chant mêlant à la fois le noble et le sérieux avec le ridicule, moqué entre autre par les violons sur la gamme descendante¹⁸, comme un pied de nez !

Un trio conclut cette scène, où le Podestat emporté par la jalousie, veut voir sur les lieux ce qu'il en est.

Fin de l'extrait
CD1 – Piste 24

¹⁷ Se dit d'une phrase musicale formée par une succession de demi-tons. Exemple : Ré-Ré#-Mi-Fa.

¹⁸ Ensemble déterminé de notes conjointes s'étendant sur une octave et joué de la note la plus aigüe à la plus grave.

CD1 – Piste 25
00:00

Scène 15

Cette dernière scène réunit les 7 personnages de la pièce, dans un imbroglio qui se termine dans la plus grande confusion, plaçant ainsi ce premier acte comme un véritable *dramma giocoso*¹⁹. Belfiore croit reconnaître Violante mais Sandrina lui dit que « l'infortunée Violante est morte ». Ces deux protagonistes sont éclairés par un motif qui va circuler de manière très habile et touchera seulement à la fin l'ensemble des personnages.

01:17

C'est Sandrina la première qui l'expose. Le Comte répond en mode mineur²⁰.

02:44

Le motif atteint les autres personnages, passant en mode majeur²¹, comme une réponse ironique faite aux deux amoureux.

Tous se montent contre Sandrina, venue troubler la situation et semant la confusion entre les couples qui tentent de se faire (Arminda/Ramiro, Podestat/Serpetta ou Podestat/Sandrina, Comte/Violante...)

De cette longue scène en ressortent les personnages de Violante, prisonnière de son travestissement en Sandrina, et du Comte, partagé entre ses deux amantes.

Fin de l'extrait
CD1 – Piste 25

L'acte I se termine avec un septuor homophone²² qui exprime la confusion et la colère qui s'empare de tous les personnages dans un *allegro* choral accompagné de tout l'orchestre.

Avec les élèves :

- Écouter les instruments comme un huitième personnage, qui dialogue et échange avec les protagonistes de l'action : leurs interventions sont-elles dans le même sentiment (« affekt » en allemand) que ce qu'exprime le chanteur, ou parfois *a contrario* se moquent-ils du chanteur ?
- Repérer les différents effectifs vocaux au cours de ce Finale : du solo au septuor, en passant par le quatuor homophone ou le duo en imitations...
- À l'écoute de la musique, et sans l'aide du texte, indiquer les passages comiques (*buffa*) ou tragiques (*seria*).

© Acte II, n° 13 – Aria « Vorrei punirti indegno » (Arminda)

CD2 – piste 2

Arminda est furieuse, elle vient de surprendre le Comte Belfiore qui doit bientôt l'épouser, en train de faire la cour à la jardinière.

Cet air par sa virtuosité, par son organisation (forme A-B-A), par son contenu (l'expression d'un *affetto* : la fureur) est à classer dans le registre de l'*opera seria*.

¹⁹ Voir note n°3.

²⁰ Ce mode donne souvent une tonalité plus mélancolique, triste, aux morceaux.

²¹ Le mode majeur est plus « brillant » que le mode mineur.

²² Tous les personnages chantent une mélodie différente mais sur un rythme identique. Les mélodies sont donc parfaitement superposées.

00:00

Introduction par tout l'orchestre en sol mineur (tonalité assez sombre), tempo rapide, nuance *forte* ; cette agitation musicale traduit le sentiment furieux d'Arminda à l'attention du Comte.

00:14

L'entrée de la voix aigüe, furieuse, confirme le sentiment de l'introduction : « Je voudrais te punir [...] ». La voix reprend la mélodie de l'orchestre. Les notes répétées, les accents et l'arpège descendant permettent à la soprano d'exprimer sa colère.

00:28

Changement de caractère : les nuances sont plus douces, les notes de la mélodie se suivent de manière conjointe, plus encore qu'auparavant, la tonalité devient plus claire. La colère semble se calmer mais elle est toujours présente à l'orchestre par les accents à contretemps.

00:50

La colère l'emporte à nouveau mais cette fois elle s'exprime par une ligne descendante ponctuée par les interventions de l'orchestre. Puis le doute réapparaît. Il se traduit cette fois par une note répétée accompagnée de trémolos aux cordes ainsi que, dans un second temps, par un rythme saccadé. Cette partie se termine sur la phrase « *che sospirar mi fa* » qui musicalement se traduit par un phrasé *legato*²³ donnant l'impression d'une personne qui se lamente.

01:20

C'est à nouveau la fureur qui prend le dessus mais cette fois elle est moins catégorique, elle se fait plus douce à l'image de la mélodie conjointe chantée par Arminda. L'amour semble l'emporter dans une cadence majeure suivie de la ritournelle orchestrale qui conclue la première partie.

01:48

C'est alors l'indécision qui prend le dessus. La mélodie et la tonalité sont plus sombres, plus torturées. La voix évolue dans un registre légèrement plus grave, les nuances sont *piano*. La question d'Arminda se termine par un silence expressif²⁴ qui renforce le drame qui se joue. L'orchestre entretient ce sentiment de vertige par un rythme à contretemps. À nouveau le phrasé et la mélodie donnent à entendre une personne qui se lamente.

02:18

Retour de la première partie, c'est un *aria da capo*²⁵. À l'époque baroque, la reprise permet à l'interprète d'improviser, d'ornementer et de faire briller sa virtuosité. Chez Mozart tout est écrit, la place de l'improvisation est moins importante.

Fin de l'extrait

Livret de l'extrait :

ARMINDA

*Vorrei punirti indegno,
Vorrei strapparti il core,
Ardo nel sen di sdegno,
Ma mi trattiene amore,
Che sospirar mi fa.
Questa mercede, ingrato,
Tu rendi all'amor mio ?
Ah ! Mi confondo, oh Dio !
Fra l'ira e la pietà (Parte.)*

ARMINDA

Je voudrais te punir, indigne,
Je voudrais t'arracher le cœur !
Je sens l'indignation bouillir dans ma poitrine,
Mais je suis retenue
Par l'amour qui m'anime.
C'est ainsi que tu me remercies,
Ingrat, de mon amour ?
Ah, mon Dieu, je ne sais que résoudre
Entre la colère et la pitié ! (*Elle sort.*)

²³ *Legato* signifie « où les notes sont jouées de façon liées ».

²⁴ Silence situé avant ou après un moment important qui met en évidence ce qui précède ou ce qui va suivre.

²⁵ Forme vocale baroque destinée à faire valoir la virtuosité d'un soliste. Les deux parties de l'air s'organisent en A-B-A.

Avec les élèves

- Quel est le caractère de cette musique ? Quel est le tempo ? Quelles sont les nuances ?
- Quelle voix s'exprime ici ?
- Quels peuvent être les propos du personnage ? Quels sont ses sentiments ?
- Comment peut-on exprimer la colère en musique ?
- Comparer cet air avec celui de la généalogie et mettre en évidence le caractère *buffa* de l'un et le caractère *seria* de celui-ci.
- Comparer la notion de fureur dans d'autres arts : la littérature, la peinture, le cinéma.

© Acte II, n° 14 – Aria « Con un vezzo all'Italiana » (Nardo)

CD2 – page 4

Nardo tente de séduire Serpetta en lui faisant la cour de différentes manières mais rien n'y fait. Serpetta profite et s'amuse de ses galanteries.

00:00

Introduction orchestrale *allegro*, à la fois pleine d'entrain, de grâce et de malice (00:07 motif de flûte).

00:13

Reprise du thème joué à l'orchestre, chanté cette fois par Nardo. Comme dans l'introduction la mélodie est d'abord gracieuse puis le texte est repris sur un air plus suppliant, plus malicieux.

00:32

Le rythme ralentit, l'harmonie change, se fait plus langoureuse, la mélodie devient plus mielleuse et mélismatique pour mettre en valeur « À mon cœur a mis le feu ». Le silence qui suit laisse ces mots résonner avant la reprise du thème.

00:52

Serpetta intervient pour manifester qu'elle n'est pas satisfaite ; Nardo, presque *a cappella*, lui demande ce qui ne convient pas. Ce passage en dialogue dans un style plutôt récitatif est plus libre. Les personnages sont à la limite entre le chant et la parole. Très vite, Nardo reprend confiance : il a une idée ! Cela se traduit par le retour d'une mélodie enjouée et sautillante accompagnée d'abord des violons auxquels s'ajoute le reste de l'orchestre.

01:06

Démarre un passage en français, plus lent. La mélodie est plus découpée, elle utilise le rythme pointé, le caractère se fait plus pompeux. La basse continue est largement réalisée par le clavecin plutôt que par le pianoforte utilisé la plupart du temps dans l'opéra. Tout cela évoque un menuet à la mode française.

01:30

Serpetta intervient à nouveau, *a capella*, cela ne lui plaît pas non plus. Ce passage est ici également plus proche du récitatif. Nardo à une autre idée, elle se traduit par le retour de la mélodie enjouée et sautillante décrite plus haut.

01:46

Mélodie légèrement plus rapide, texte en anglais. La mélodie s'organise en deux parties une partie joyeuse et dansante répétée deux fois, suivie d'une phrase plus sombre, plus implorante (01:59).

02:05

Après une nouvelle intervention de Serpetta qui se moque de son amoureux, Nardo en a assez. Son énervement se traduit par une reprise du thème premier chanté plus rapidement et avec davantage de colère dans la voix. L'ensemble va crescendo puis Nardo s'arrête (02:24), fait une

grande vocalise partant de l'aigu vers l'extrême grave renforçant ainsi l'aspect comique de la scène. On peut aisément imaginer Nardo en train d'imiter les caprices de Serpetta.

02:33

La musique reprend, encore un peu plus rapide. Le thème revient à nouveau suivi d'une petite conclusion instrumentale qui termine cet air.

Fin de l'extrait

Livret de l'extrait :

NARDO

*Con un vezzo all'italiana
Vi dirò che quel visetto
(amoroso)
M'ha infiammato il core, in petto
Che languire ognor mi fa.
(Serpetta fa segno che non gli piace affettato.)
Non vi piace, non va bene ?
Via, proviamo alla Francese :
« Ah ! Madame... me voici. »*

SERPETTA

Pourquoi faire, Monsieur ?

NARDO

*Oh ! Neppur va ben così ? »
Su vediamo un po' all'Inglese :
« Ah ! My fairest, marry me ! »*

SERPETTA

*(Serpetta come sopra)
In your dream.*

NARDO

*Maledetta indifferenza
Mi fa perder la pazienza :
Qui non serve alla Francese,
Non capacita l'Inglese
Non gli piace all'Italiana :
Oh ! Che umor, che donna strana,
Io mi perdo in verità.
(Parte.)*

NARDO

À la mode italienne,
Je vous dirai que votre minois
(amoureusement)
M'a enflammé le cœur et la poitrine
Et qu'il continue de me faire languir.
(Serpetta fait signe que cette affectation ne lui plaît pas.)
Cela ne vous plaît pas ? Ce n'est pas bien ?
Allons essayons à la française :
« Ah ! Madame, me voici. »

SERPETTA (parlé)

Pourquoi faire, Monsieur ?

NARDO

Oh, cela ne va pas non plus ainsi ?
Bien, voyons un peu à l'anglaise :
« Ah ! My fairest, marry me ! »

SERPETTA

(Serpetta comme précédemment)
In your dream.

NARDO

Cette maudite indifférence
Me fait perdre patience :
La façon française ne lui convient pas,
Elle n'apprécie pas l'anglaise
Et l'italienne ne lui plaît pas.
Oh, quel caractère, quelle femme étrange,
Je m'y perds, en vérité.
(Il sort.)

Avec les élèves

- Quel est le caractère et le tempo de cette musique ?
- Inventer le texte d'un homme faisant la cour à sa bien-aimée, imaginer le même texte mais en changeant le contexte. Par exemple, une tasse faisant la cour à une théière.
- Travail sur la lettre amoureuse : lettres de Flaubert / lettres de George Sand à Chopin/Musset.
- Autres pistes de comparaison : *Les Indes galantes* de Rameau (histoire d'amour à travers le monde)

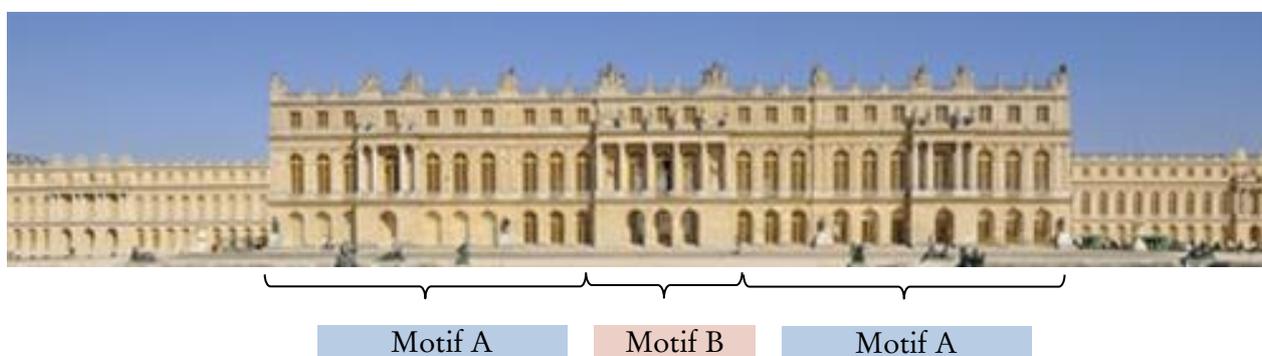
Pour aller plus loin

- En littérature : Le faux turc du grand mamamouchi dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière / la tirade des nez de *Cyrano de Bergerac* (travail autour des intonations données dans les didascalies).
- Au cinéma : le sabir de Charlot à la fin des *Temps modernes* (langage imaginaire : mélange de plusieurs langues).
- Dans le cadre de l'histoire des arts, on pourra rechercher avec les élèves ce qui caractérise les différentes cultures (mode vestimentaire, cuisine, musique, jardins, ...).

- En musique :

Introduction orchestrale	Motif A		4 mesures
	Motif B		4 mesures
Intervention de Nardo	Motif A	Antécédent <i>La phrase se termine par une demi-cadence.</i>	4 mesures
		Conséquent <i>La phrase se termine par une cadence parfaite.</i>	4 mesures
	Motif B	Mélodie suspendu sur une pédale de mi qui ramène le thème.	4 mesures
		Transition	2 mesures
	Motif A	Antécédent <i>La phrase se termine par une demi-cadence.</i>	4 mesures
		Conséquent <i>La phrase se termine par une cadence parfaite.</i>	4 mesures

Le schéma ci-dessus montre à quel point la musique de Mozart répond aux caractéristiques de l'époque classique, à savoir une organisation très structurée et symétrique. Ce schéma peut être mis en parallèle avec l'architecture du château de Versailles par exemple.



Ce schéma montre aussi comment Mozart, à partir de deux idées de base qui se trouve dans l'introduction orchestrale, construit toute la première partie de cet air. L'**antécédent**, est le début de la phrase. La césure (la virgule ou l'hémistiche si on compare à un vers) est marquée par une **harmonie**²⁶ qui reste en suspens : c'est ce que l'on appelle une **demi-cadence**. La seconde moitié de la phrase, le **conséquent**, est plus conclusive et semble se finir par un point. Les harmonies utilisées constituent la **cadence parfaite**.

© Acte II, scena 7 (Le Postesta, Ramiro, Arminda)

CD2 – page 9

Cette scène présente un intérêt important dans le synopsis puisqu'elle jette le doute sur le personnage du Comte Belfiore qui s'apprête à prendre en noces Arminda, la nièce du Podestat.

Il s'agit d'un *recitativo secco*²⁷. Dans la mise en musique du livret, le récitatif est l'élément qui fait que l'action se déroule : la voix se situe entre le parlé et le chanté avec un débit varié, ponctuée par des accords au piano. Cela pourrait s'apparenter à une conversation en musique, mais avec des lignes mélodiques moins développées que dans les arias.

²⁶ L'harmonie est l'art de construire des accords, à savoir l'addition de notes qui sonnent bien ensemble.

²⁷ En français, récitatif sec. Dans l'opéra, le récit alterne avec les airs. La voix est accompagnée uniquement par un clavier (clavecin et/ou pianoforte) parfois associé au violoncelle. Le récit se caractérise par un mode de jeu en accords dont les fondements sont renforcés par le grave du violoncelle. La manière de jouer ces accords (arpégés, plaqués, lentement égrainés ou très furtivement) permet de servir le texte et ses intentions théâtrales.

00:00

Le Podestat est tout remué, lui qui cherche désespérément à séduire Sandrina. Voilà qu'il vient de manquer une occasion de lui dire ouvertement l'amour qu'il ressent pour elle.

« ... et j'ai eu la plus grande peine à retenir mes larmes. » : ce sentiment de tristesse qu'éprouve le Podestat est audible dans l'enchaînement des accords.

00:27

Il est interrompu par Arminda qui vient annoncer son union avec le Comte Belfiore, « déjà repent de l'avoir contrariée » (rappel : scène 2 acte II, Arminda surprend le Comte disant « Depuis que j'ai vu Sandrina, j'ai perdu le repos »).

L'accord de 7^{ème} diminuée²⁸ fa#-mib illustre le Comte pris de remords envers elle.

Arminda, heureuse d'apprendre que leur mariage est pour bientôt, conclut en hâte son intervention. Entendre la formule cadentielle²⁹ caractéristique du récit mozartien.

Cette formule de cadence est pourtant contrariée. L'enchaînement habituel aurait été à la basse La vers ré mais le si bémol surprend et prépare l'annonce de Ramiro. Ce dernier accourt et vient briser l'enthousiasme d'Arminda en présentant une lettre au Podestat comportant un mandat d'arrêt du Comte.

00:42

Le débit rapide (presque sans respirer !) provoque une tension progressive qui va jusqu'au nom de « Belfiore ».

Ici, la chanteuse s'amuse en coupant le nom de Bel-fior, reprenant son souffle entre les 2 syllabes ! Cette césure est une petite vengeance de Ramiro envers Belfiore, épris tous deux de Arminda.

00:55

Réactions du Podestat qui à peine à le croire, et s'en amuse dans un premier temps.

Réactions d'Arminda : effondrée par cette annonce, elle croit faire un mauvais rêve. L'accord de 7^{ème} diminuée ré#-do symbolise son état.

01:04

Ramiro ironise dans sa réponse à Arminda. Entendre le « mi spiace Contessina ».

01:26

Le Podestat souhaitant gagner le cœur de Sandrina, voudrait tout faire pour que Belfiore épouse Arminda, et le dit en aparté, se dissimulant derrière un air dubitatif...

Mais Ramiro, en aparté également, dit bien comprendre la situation. Pour s'opposer à l'union d'Arminda et Belfiore, il rappelle sur un ton péremptoire au Podestat qu'il doit agir en homme de Loi qu'il est.

01:36

Le Podestat, malgré lui, en convient. Il suspend les noces avec regret (l'accord de mi mineur le souligne) puis se posant en juge, s'oppose à ce que le Comte, s'il est coupable, soit l'époux de sa nièce.

Fin de l'extrait

²⁸ Superposition de notes particulièrement tendue, utilisée par les compositeurs dans les moments dramatiques.

²⁹ Une cadence est l'enchaînement d'accords visant à ponctuer la phrase musicale (conclure ou provoquer un enchaînement).

Avec les élèves :

- À partir de la traduction, mettre en voix ce récit à plusieurs : jouer sur les intonations, les vitesses d'élocution, le volume sonore, les silences. Tenter de transmettre un maximum d'intentions par le jeu théâtral.
- Imaginer une conversation entre élèves « mise en musique » : jouer sur les hauteurs de notes, sur un débit *recto-tono* ou plus mélodique, trouver une manière d'illustrer en musique la ponctuation du texte : l'exclamation, l'interrogation, le point final...
- À partir d'un dvd d'une comédie de Molière, par exemple, comparer avec une scène le récitatif *secco*: jeu des acteurs, variétés d'intonations, de débit...

© Acte II, n° 21 – Aria « Crudeli, oh Dio ! »

CD2 – page 17

Acte II, n° 22 – Cavatina « Ah ! Dal pianto, del singhiozzo »

CD2 – page 18

Les deux airs de Sandrina sont intéressants pour leur dimension *opera seria*. Ils peuvent aussi permettre de voir comment un compositeur exprime la peur et le désespoir en musique. Il est aussi intéressant d'en faire une comparaison pour noter les subtilités qui permettent d'exprimer deux sentiments finalement assez proches.

Pour se débarrasser de sa rivale, Arminda l'a fait enlever et conduire dans un endroit sinistre, sombre, où personne ne risque de la retrouver. Sandrina est terrorisée par le lieu et désespérée à l'idée d'être perdue à jamais.

Air n°21
00:00

Souvent, un air débute par une ritournelle instrumentale. Ce n'est pas le cas ici, la voix commence dès le début. Le tempo est rapide (*Allegro Agitato*), la tonalité est sombre, le caractère est agité et la nuance est forte. La terreur de Sandrina est exprimée par les éléments déjà mentionnés auxquels s'ajoutent : une ligne mélodique accidentée, qui passe d'une tessiture à l'autre, utilisant de larges intervalles, le motif tournoyant répété des cordes entre chaque intervention de la voix, les accents de l'orchestre et le rythme d'accompagnement syncopé. Tout ceci accentue le sentiment de terreur. Un changement d'écriture introduit la deuxième phrase du texte (00:15), l'harmonie change, le rythme syncopé s'arrête ; la phrase est énoncée sur des notes tenues par les cordes. Sur « Misera » (« Pauvre de moi » à 00:22) L'orchestre reprend mais le rythme n'est plus syncopé, le caractère est plus apaisé, la ligne vocale est plus conjointe, la doublure de hautbois la rend plus implorante, le motif de l'orchestre est toujours présent, mais tronqué. Mozart n'utilise que le début, il a supprimé l'accent qui le termine. À la fin de cette section, le texte est à nouveau énoncé sur des notes tenues. L'accord choisi souligne le drame et l'arrêt de l'orchestre met le texte en valeur.

00:45

Une mélodie ascendante, jouée *forte* correspond au « Oh, Grand Dieu », auquel répond une ligne conjointe descendante jouée *piano* et entrecoupée de silences qui correspond au « Ayé pitié de moi ». On peut considérer cette partie comme un « refrain ».

01:02

Retour du motif tournoyant à l'orchestre, cette partie reprend les différents éléments du début. Rythme syncopé, texte énoncé sur un accord tenu aux cordes.

01:34

Retour du « refrain » légèrement transformé. Retour du motif tournoyant à l'orchestre en guise de transition vers le récitatif.

Début de la section en récitatif accompagné. Chaque phrase est entrecoupée d'une phrase orchestrale : le motif tournoyant que l'on entend soit dans sa version originale ou bien dans une version deux fois plus lente. Le volume diminue, les interventions instrumentales se raréfient. Sandrina termine presque seule sur « je n'entends que la voix de ma douleur ».

Livret de l'air n°21 et de la cavatine n°22 :

n°21 – Aria	n°21 – Air
<p>SANDRINA <i>Crudeli, oh Dio ! Fermate, Qui sola mi lasciate... Misera... Chi m'aiuta, Soccorso chi mi dà. Ah Numi ! Son perduta, Muovetevi a pietà.</i></p> <p>Recitativo <i>Dove son ! Che m'avvenne ! Dunque son qui condotta, Infelice, a morir ! Numi pietosi, Se vi muove il dolore, il pianto mio, Deh guidate i miei passi... Ma oh Dio ! Per questi sassi Non so dove m'inoltro... Dovunque il guardo giro, altro non vedo</i></p> <p><i>Che immagini d'orrore, e solo io sento Le voci del mio duol, del mio tormento.</i></p>	<p>SANDRINA Cruels, oh, mon Dieu, arrêtez-vous ! Vous me laissez seule en ces lieux ?... Pauvre de moi !... Qui va m'aider, Qui va venir à mon secours ?... Ah, grands Dieux, je suis perdue ! Ayez pitié de moi !</p> <p>Récitatif Où suis-je ? Que m'est-il arrivé ? L'on m'a donc conduite ici, Malheureuse, pour y mourir ! Dieux miséricordieux, Si ma douleur et mes larmes vous touchent, Ah, guidez mes pas !... Mais, mon Dieu, Parmi ces pierres, Je ne sais où je me dirige... Partout où je tourne mon regard, je ne découvre rien d'autre.</p> <p>Que des visions d'horreur, et je n'entends Que la voix de ma douleur et de mon tourment.</p>
<p>n°22 – Cavatina</p> <p>SANDRINA <i>Ah ! Dal pianto, dal singhiozzo Respirar io posso appena : Non ho voce, non ho Iena, L'alma in sen mancando va.</i></p>	<p>n°22 – Cavatine</p> <p>SANDRINA Ah, les sanglots et les larmes Me permettent à peine de respirer ! Je n'ai plus de voix, plus de souffle, Mon cœur chancelle dans ma poitrine.</p>

La Cavatine qui suit l'air détaillé ci-dessus ressemble à l'air précédent : le tempo est rapide, la tonalité est sombre et désespérée, le motif d'orchestre entendu dans l'air précédent réapparaît au début. Cependant, la ligne vocale diffère : elle n'est pas brisée, elle est conjointe, la nuance est plutôt *mezzo forte/ mezzo piano*, la mélodie est entrecoupée de silences. Par ailleurs, la ligne vocale est descendante, la voix se fait plus fragile. Elle n'exprime plus la frayeur et l'agitation intérieure de Sandrina mais son désespoir. On semble d'ailleurs entendre ses sanglots.

Avec les élèves :

- Quelle voix entend-on ? De quel personnage s'agit-il ?
- Détailler les sentiments du personnage. Pourquoi est-il dans cet état ?
- Relever tous les éléments musicaux qui traduisent la terreur de Sandrina (tempo rapide, motif d'orchestre tournoyant, rythme syncopé, nuance *forte*, accents de l'orchestre, choix d'une tonalité sombre).
- Travail en commun avec l'art plastique : comment peut-on faire ressentir la peur d'un personnage, l'aspect inquiétant d'un lieu en peinture, en littérature ? (description de l'abbaye dans *Le masque de la Mort Rouge* d'Edgar Allan Poe).

Activités autour de *La Finta Giardiniera*

Activité 1

Afin de situer l'histoire, le professeur peut faire écouter aux élèves les différents extraits du livret et demander aux élèves de les associer. À partir de ce travail et des échanges avec les élèves on peut développer l'histoire ou bien choisir d'approfondir un extrait ou l'autre.

Extrait ①

Extrait ②

Extrait ③

Extrait ④

Extrait ⑤

Extrait ⑥

Début de l'opéra

Nardo qui fait la cour à Serpetta

Arminda très fâchée contre le Comte

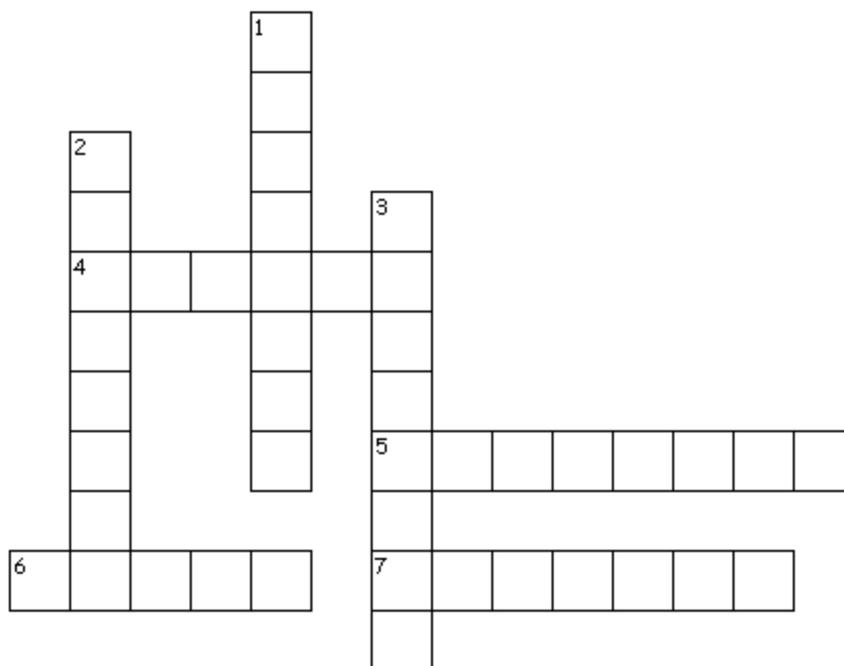
Le Comte énumère ses ancêtres

Sandrina est perdue, elle est désespérée

Fin du 1^{er} acte, tous les personnages sont sur scène

Activité 2

Les personnages :



Vertical

1. Je suis Comte, après avoir blessé la marquise, je vais épouser Arminda.

2. Je suis la servante du Podestat.

3. Je suis le seul qui ne se mariera pas à la fin de l'opéra. J'aime Sandrina et je suis aimé par Serpetta.

Horizontal

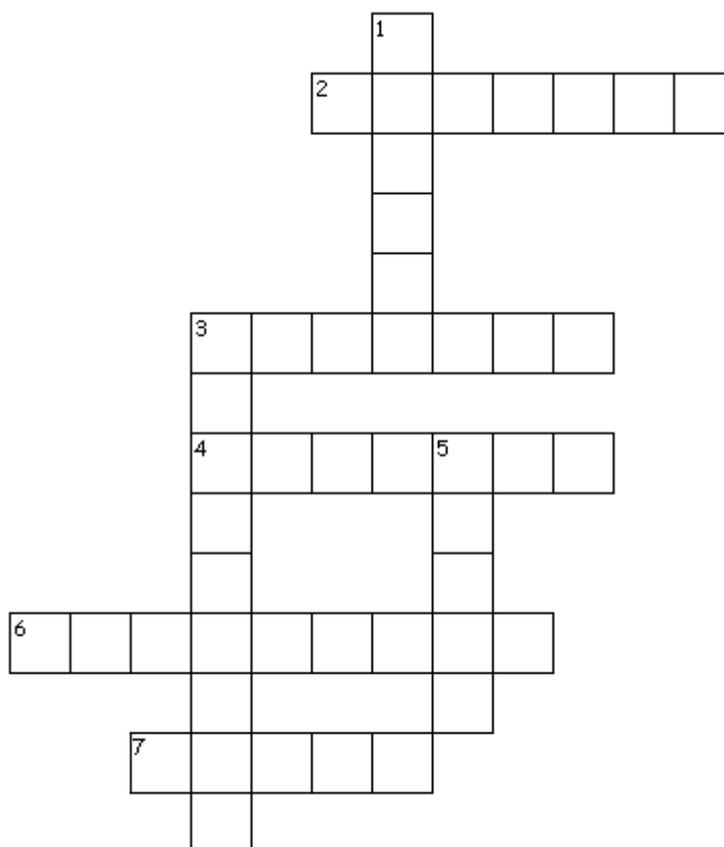
4. Je souhaite épouser Arminda.

5. Je me suis déguisée en jardinière.

6. Je suis le valet de Sandrina et je voudrais épouser Serpetta.

7. Je suis la nièce du Podestat et je voudrais épouser le Comte.

Activité 3



Horizontal

2. Nom de la voix de femme la plus aigüe, Dans *La Finta* je chante le rôle de Sandrina.
3. Je suis un homme qui chante avec une voix aigüe. À l'époque baroque je suis la star, j'ai toujours le rôle le plus important. Dans *La Finta Giardiniera* je chante le rôle de Ramiro.
4. Je suis un autre compositeur de la même époque que Mozart, j'ai également composé un opéra appelé *La Finta Giardiniera*.
6. C'est un moment dans l'opéra où les personnages dialoguent : on a presque l'impression qu'ils parlent.
7. Je suis un type d'opéra où l'on trouve surtout des personnages comiques. Je suis d'ailleurs destiné à faire rire le public.

Vertical

1. Je suis le compositeur de *La Finta Giardiniera*.
3. Je suis l'époque qui se situe entre le baroque et le romantisme. C'est dans cette période que l'on classe la musique de Mozart.
5. Je suis un type d'opéra où l'on trouve surtout des personnages historiques et mythologiques.

La musique baroque

Succédant à la Renaissance et précédant le Classicisme, le baroque couvre une grande période dans l'histoire de la musique, s'étendant du début du XVII^{ème} siècle au milieu du XVIII^{ème} siècle, de façon plus ou moins uniforme selon les pays considérés.

Le mot *baroque* serait né du mot portugais *barroco* qui désigne des perles de forme irrégulière. Ce terme est d'abord utilisé dans l'art et l'architecture avant d'être appliqué à la musique. Le mouvement baroque se caractérise par l'exaltation des sentiments, les effets de contrastes, la prolifération et la déformation des volumes et des formes, le goût pour l'illusion, l'exubérance des ornements...

L'ère de la musique baroque débute, conventionnellement, en Italie avec l'*Orfeo*, opéra de Claudio Monteverdi (1567-1643) – véritable créateur du genre opéra – et se termine avec les contemporains de Johann Sebastian Bach et Georg Friedrich Haendel. Bien des œuvres de l'époque baroque sont tombées dans l'oubli à la fin du XVIII^{ème} siècle pour n'être redécouvertes qu'au milieu du XX^{ème} siècle.

Au cours de la période baroque, la musique instrumentale s'émancipe : elle ne se contente plus de son rôle d'accompagnement des polyphonies vocales, mais fait ressortir ses propres possibilités techniques et expressives. C'est aussi un moment important pour l'élaboration de la théorie musicale : la gamme tempérée et les modes majeur et mineur apparaissent, posant ainsi les bases de l'harmonie classique. Les principaux pôles de la musique baroque sont l'Italie, l'Allemagne et la France dont les styles sont fortement opposés malgré des influences réciproques.

La musique baroque est marquée par un style fleuri et une grande expressivité. Elle se caractérise notamment par l'importance du contrepoint puis par une harmonie qui s'enrichit progressivement, par l'importance donnée aux ornements et par la technique de la basse continue. L'avènement de la basse continue (également appelée continuo) – partie instrumentale confiée à la basse et soutenant les parties supérieures – est une nouvelle manière de concevoir l'écriture sonore.



En projetant la mélodie hors de l'architecture polyphonique, la basse continue a permis l'épanouissement des genres vocaux (opéra, oratorio et cantate). La basse continue était exécutée par un instrument grave monodique (violoncelle, viole de gambe ou basson...) jouant la ligne de basse notée par le compositeur, et un instrument polyphonique (clavecin, orgue, luth...) réalisant le chiffrage d'accords noté au-dessus de la basse, donc improvisant un accompagnement harmonique.

La basse obstinée, procédé d'écriture musicale également très apprécié pendant la période baroque, place à la partie de basse un motif ou un chant constamment répété pendant toute la durée du morceau et sur lequel les parties supérieures réalisent des variations.

La naissance de l'opéra coïncide avec cette mise en avant de la ligne mélodique et du texte. On parle de bel canto baroque. Les recherches furent alors nombreuses, aboutissant par exemple à la création du récitatif soumis aux lois du discours parlé.

Au service d'une écriture nouvelle, se développent les voix tout à fait particulières des castrats dont la virtuosité inouïe provoque l'admiration à travers toute l'Europe.

En effet, à cette époque, la supériorité est donnée aux voix aigües. Les sopranos et castrats se disputent alors les rôles titres et la hauteur du chant est le reflet du rang social. Ainsi est-il courant d'entendre un castrat chanter le rôle d'une princesse et d'attribuer un rôle de prince à une soprano. La mise en avant du texte correspond sans doute à une volonté d'exprimer avec force l'univers des passions des personnages : les héros juxtaposent les thèmes de la vie et de la mort, de l'amour, de la jalousie et de la vengeance avec une intensité jusque-là inégalée.

L'alternance entre le récitatif et l'aria participe de cette esthétique du contraste et permet aux chanteurs de briller dans la reprise de l'aria (le da capo) en proposant une variante très ornée et virtuose.

L'**orchestre baroque** bénéficie d'un effectif centré d'une part sur la basse « réalisée » par un **instrument polyphonique** (orgue ou clavecin par exemple), soulignée par un **instrument monodique** (viole de gambe, basson par exemple) et d'autre part sur la mélodie. Généralement, l'orchestre est composé d'une vingtaine d'instruments. Les cordes en constituent la base, les hautbois et les flûtes vont par paire tandis que les cuivres ne s'y rencontrent que lorsque leur timbre est nécessaire à l'action. Les instruments sont toujours choisis avec précision afin de renforcer le caractère de l'aria ou du récitatif accompagné.

De nombreuses études mettent aujourd'hui en valeur la véritable richesse de la musique baroque et posent entre autres la question du diapason (dont la hauteur a oscillé tout au long de la période), la question du tempo, de l'ornementation, et de la réalisation de la basse continue. En ce sens, cette musique permet une interprétation sans cesse renouvelée, aboutissement d'une recherche partagée entre les musiciens.

Le jeune Mozart a été nourri par la musique baroque tardive, celle des musiciens allemands comme Hasse, Graupner, Stamitz, Danzi, Schobert, Johann Christian Bach ou Carl Philipp Emanuel Bach dont Mozart dira « il est le père, nous sommes ses enfants » en parlant de lui et Haydn.

Au cours de ses premiers voyages en Europe, accompagné de son père violoniste, on peut imaginer que Mozart a entendu les répertoires baroques que ce soit par le prestigieux orchestre de Mannheim ou celui du Concert Spirituel à Paris.

La première orchestration de la Finta Giardiniera (1775) est clairement influencée par le langage baroque. L'écriture de certaines arias se rapprochent de celle des compositeurs cités plus haut : entendre par exemple le n°2 « *Se l'augellin sen fugge* », le n°3 « *Dentro il mio petto io sento* » ou encore le n°13 « *Vorrei punirti indegno* ».

Arts du son

- L'opéra au XVIII^{ème} siècle
- Les opéras de Mozart
- L'*opera buffa*
- Écoute comparée de *La Finta Giardiniera* de Mozart et de *La Finta Giardiniera* d'Anfossi, deux œuvres composées sur le même livret.

Arts du spectacle vivant

- La mise en scène d'un opéra du XVIII^{ème} siècle au XXI^{ème} siècle, les choix du metteur en scène.
- Étude de la *Commedia dell'arte*
- Étude de pièces de Molière, et de Carlo Goldoni (*La Locandiera*, *Les Amoureux*), homme de théâtre italien qui travailla également pour la scène lyrique, et développa le *dramma giocoso* à Venise dès 1750
- Thème du travestissement et du déguisement : chez Mozart dans *Don Giovanni*, chez Molière, Marivaux, ...

Arts de l'espace

- Le bâtiment de l'Opéra de Lille
- Parallèle entre la symétrie des bâtiments de l'époque classique et l'organisation de la musique de Mozart

Arts du visuel

- Les décors, les costumes
- La peinture au XVIII^{ème} siècle

Arts du langage

- Travail pluridisciplinaire autour des différentes versions du livret : en français, en italien et en allemand (Version sous forme de Singspiel donnée en 1779 sous le titre *Gartnerin aus liebe*)
- Travail sur la comédie, sur les quiproquos

Histoire

- Situation de l'Europe au XVIII^{ème} siècle
- Les différentes strates de la société au XVIII^{ème} siècle, leurs codes

Références

Discographie :

La Finta Giardiniera, composé par Wolfgang Amadeus Mozart, direction René Jacobs, avec le Freiburger Barockorchester, et Sophie Karthäuser, Jeremy Ovenden, Alex Penda, Sunhae Im, Harmonia Mundi, 2012.

La Finta Giardiniera, composé par Pasquale Anfossi, direction Werner Ehrhardt, L'Arte del Mondo – DHM, 2011.

Bibliographie :

L'Avant-scène Opéra, La Finta Giardiniera, n°195.

→ Un commentaire littéraire et musical de l'œuvre.

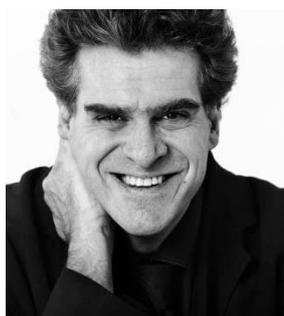
Filmographie :

La Finta Giardiniera, direction Nikolaus Harnoncourt, mise en scène Tobias Moretti (avec Eva Mei, Isabel Rey, Rudolf Schasching, Christoph Strehl, Liliana Nikiteanu...), orchestra « La Scintilla » de l'Opéra de Zurich, Opernhaus Zürich, Arthaus Musik, 2006.

La Finta Giardiniera à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Emmanuelle Haïm**
Assistant à la direction musicale **Atsushi Sakai**
Mise en scène **David Lescot**
Scénographie **Alwyne de Dardel**
Costumes **Sylvette Dequest**
Lumières **Joël Hourbeigt**
Chef de chant **Philippe Grisvard**

Avec



Carlo Allemano
Don Anchise, Podestà



Erin Morley
Sandrina



Enea Scala
Comte Belfiore



Marie-Adeline Henry
Arminda



Marie-Claude Chappuis
Ramiro



Maria-Virginia Savastano
Serpetta



Nicolay Borchev
Roberto (Nardo)

-

Le Concert d'Astrée (Direction Emmanuelle Haïm)

Le désordre libérateur du désir

Note d'intention de David Lescot, metteur en scène

C'est une œuvre sur la nuit qui tombe

Et ce qu'elle fait tomber à son tour : les masques, les inhibitions, les hiérarchies, les codes sociaux, tout le fragile empilement des règles et des lois qui nous régissent.

L'intrigue est compliquée. Si l'on tente de la résumer, c'est plus pour en rire que pour y voir clair. La Marquise Onesti, laissée pour morte par son amant le Comte Belfiore lors d'une nuit d'amour qui a mal tourné, se fait passer pour une jardinière. Avec son serviteur, déguisé comme elle, elle taille comme elle peut les haies du Podestat de quelque principauté où elle a atterri. On prépare les noces d'Arminda, la nièce du Podestat, une jeune femme capricieuse et tyrannique. Lorsqu'arrive le fiancé, Sandrina la fausse jardinière reconnaît son amant maudit. Ajoutons à cela l'amour mal récompensé d'un dénommé Ramiro pour Arminda, et la passion du faux jardinier Nardo pour la très insolente Serpetta, la servante du Podestat, qu'elle compte bien finir par épouser pour se faire une situation, tandis que lui n'a d'yeux que pour sa nouvelle jardinière. S'ensuit une série d'incalculables crises, troubles, approches, refus, reconnaissances, accusations, évanouissements, enlèvements, poursuites, endormissements, réveils, avant que chacun gagne sa chacune, sauf un puisqu'ils sont sept.

Il y a le jardin et il y a la forêt

Dans le premier acte, la scène représente un patio, un lieu de passage où l'on entrepose provisoirement les plantes, fleurs, arbres, qui décoreront la salle de mariage. Cette nature mise en pots séjourne là un instant avant d'être emportée, d'être remplacée par une autre, elle-même remplacée à son tour, ce qui permet de faire se succéder sur scène plusieurs jardins potentiels, impromptus, les uns miraculeusement harmonieux, les autres hasardeusement chaotiques, les uns épurés à l'extrême, les autres surchargés à l'excès. C'est la nature jardinée, domptée, achetée par l'argent du propriétaire, comme le sont dans le premier acte les sentiments et les cœurs des êtres, dissimulés, fardés, contraints.

Dans les costumes, le blanc domine. C'est la couleur du mariage, mais c'est surtout comme si tous cherchaient à se blanchir des fautes et des mensonges.

Au milieu de l'Acte 2, Arminda jalouse fait jeter Sandrina de nuit au milieu d'une forêt peuplée de bêtes sauvages. En un instant (la musique ne s'arrête pas, c'est un défi lancé à la scénographie) la nature domestiquée du jardin fait place à une nature sauvage, inquiétante, nocturne. On se poursuit dans les bois, on se confond les uns les autres, les habits d'apparat sont traînés dans la boue, dans les flaques, les robes s'accrochent aux ronces,

on en perd une partie, la peau, les corps apparaissent. Le finale de l'Acte 2 préfigure celui du deuxième acte des Noces de Figaro. C'est un chassé-croisé d'une incomparable virtuosité. La folie éclate, les sentiments se libèrent, l'amour vrai se hisse à la hauteur des grandes fables mythologiques.

Ce Mozart de dix-huit ans est déjà lui-même. S'il compose un opéra-bouffe, si le tracé de l'intrigue est celui d'une comédie des erreurs, la musique se fait souvent bien plus profonde, pathétique (le désarroi amoureux de Ramiro) ou tragique (Sandrina perdue au fond des bois).

Le troisième acte aura lieu lui aussi dans la forêt. On s'est endormi après une nuit folle (mais comme à la maison les domestiques se réveillent les premiers). C'est l'aube. Au lieu d'un mariage au château, on aura droit à un petit déjeuner sur l'herbe, dans les sous-bois. Tout rentre dans l'ordre, bien sûr, mais ce n'est rien du tout cet ordre. L'important c'est d'avoir senti passer le désordre sauvage, libérateur, et incontrôlable du désir.

David Lescot, janvier 2014

Décor

L'opéra *La Finta Giardiniera* est actuellement en création (février 2014) à l'Opéra de Lille. Voici quelques photos de la maquette du décor du spectacle à venir. © DR



Repères biographiques



Emmanuelle Haïm direction musicale

Après des études de piano et de clavecin et un début de carrière riche en rencontres artistiques, Emmanuelle Haïm choisit la direction d'orchestre et fonde en 2000 Le Concert d'Astrée. Simultanément, elle est demandée par les scènes internationales les plus prestigieuses. En 2001, elle connaît un succès retentissant au Glyndebourne Touring Opera avec *Rodelinda* de Haendel. Ses interprétations et son énergie lui valent d'être surnommée par la presse anglaise « The Ms Dynamite of French Baroque ». Elle est ainsi la première femme à diriger au Chicago Lyric Opera (*Giulio Cesare*, 2007). Fidèle du Glyndebourne Festival Opera, elle y présente de nombreux ouvrages dont *Theodora* de Haendel dans une mise en scène de Peter Sellars et *L'Incoronazione di Poppea*, mis en scène par Robert Carsen. Elle dirige régulièrement l'Orchestre Symphonique de Birmingham (CBSO), le Scottish Chamber Orchestra et le Hessischer Rundfunk Orchestra de Francfort. Après avoir dirigé le Los Angeles Philharmonic en 2011, elle y retournera prochainement, avant de rejoindre le San Francisco Symphony

Orchestra. En mars 2008, elle est invitée pour la première fois, à diriger l'Orchestre Philharmonique de Berlin, puis en juin 2011 dans un programme Haendel et Rameau et lors du Zukunft@BPhil Dance Project en collaboration avec la chorégraphe Vivienne Newport. Le succès de cette collaboration amènera tout naturellement Emmanuelle Haïm à diriger à nouveau l'Orchestre Philharmonique de Berlin.

Ses enregistrements pour le label Erato / Warner Classics avec son ensemble Le Concert d'Astrée sont abondamment récompensés : Victoires de la Musique Classique (meilleur enregistrement en 2009 pour *Lamenti* et en 2008 pour *Carestini, The Story of a Castrato*), Echo Deutscher Musikpreis, nomination aux Grammy Awards (*Dido and Aeneas*, 2004, *Une fête baroque* 2013). Emmanuelle Haïm a aussi collaboré avec Philippe Jaroussky et Le Concerto Köln pour *Caldara in Vienna*. En 2012 et 2013 sont parus l'enregistrement du concert des 10 ans du Concert d'Astrée *Une fête Baroque !* et les DVD de *Giulio Cesare* de Haendel et *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi. Fidèle représentant du baroque et du savoir-faire musical français, Emmanuelle Haïm est Chevalier de la Légion d'honneur, Officier des Arts et des Lettres et Honorary Member de la Royal Academy of Music. Nordiste de cœur, elle est aussi l'Ambassadrice du Nord à travers le monde.



David Lescot mise en scène

Auteur, metteur en scène et musicien, il cherche, dans son écriture comme son travail scénique, à mêler au théâtre des formes non dramatiques, en particulier la musique. Il met en scène ses propres pièces *Les Conspirateurs* (1999, au TILF), *L'Association* (2002, à l'Aquarium) et *L'Amélioration* (2004, au Rond-Point). Sa pièce, *Un Homme en faillite* qu'il met en scène à la Comédie de Reims et au Théâtre de la Ville à Paris en 2007, obtient le Prix du Syndicat national de la critique de la meilleure création en langue française. L'année suivante, la SACD lui décerne le prix Nouveau Talent Théâtre. David Lescot est artiste associé au Théâtre de la Ville. Il y met en scène *L'Européenne*, dont le texte obtient le Grand Prix de littérature dramatique en 2008. C'est aussi en 2008 qu'il crée *La Commission centrale de l'Enfance*, récit parlé, chanté, scandé des colonies de vacances créées par les juifs communistes en France, qu'il interprète seul accompagné d'une guitare électrique tchécoslovaque de 1964. David Lescot

remporte pour ce spectacle en 2009 le Molière de la révélation théâtrale. En 2010, il joue au Théâtre de la Ville *L'Instrument à pression*, concert théâtral dont il est auteur et interprète, dans une mise en scène de Véronique Bellegarde. En 2012, il crée sa pièce *Le Système de Ponzì*, une œuvre chorale et musicale consacrée aux démesures de la finance. Le spectacle remporte un grand succès public et critique et est adapté pour la télévision pour Arte dans une réalisation de Dante Desarthe en 2013. Il vient de créer, en janvier 2014, *Nos occupations* à La Filature de Mulhouse. Il met en scène en octobre 2011 l'opéra de Stravinsky *The Rake's Progress* à l'Opéra de Lille. À l'invitation du Festival d'Avignon et de la SACD, il participe au « Sujet à Vif » et crée *33 Tours*, en scène avec le danseur et chorégraphe DeLaVallet Bidiefono (juillet 2011). Le spectacle est développé sous le titre *45 Tours*, et repris au Festival Mettre en scène au TNB à Rennes en 2011 puis au Théâtre de la Ville en 2012. Il crée au Théâtre de la Ville à la rentrée 2012 sa pièce *Les Jeunes*, consacrée au rock des adolescents. Il met en scène lors de la saison 2012-2013 le spectacle théâtral et musical *Tout va bien en Amérique* aux Bouffes du Nord. Il monte en 2013 l'opéra *Il Mondo de la Luna* de Haydn, avec l'Atelier lyrique de l'Opéra national de Paris et la MC93.

L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire

HISTORIQUE

Après l'incendie, en 1903, de l'ancien théâtre construit en 1788 au cœur de la ville, la municipalité lance en 1907 un concours pour la construction d'un nouvel édifice. Le règlement met alors l'accent sur la prévention de l'incendie et recommande notamment de porter attention à la largeur et à la commodité des dégagements et des escaliers à tous les étages.

Le projet lauréat de l'architecte **Louis-Marie Cordonnier (1854-1940)** a respecté cette consigne qui permet au bâtiment de bénéficier aujourd'hui de volumes exceptionnellement vastes dans tous ses espaces publics (zones d'accueil, foyer, déambulateurs, ...). Le gros-œuvre du chantier s'est achevé en 1914, mais les travaux de finition n'ont pu être menés à leur terme à cause de la guerre. Les Allemands ont d'ailleurs très vite investi le lieu qu'ils ont meublé et équipé avec les sièges et le matériel d'un autre théâtre lillois, Le Sébastopol. En près de quatre années d'occupation, une centaine de spectacles et de concerts y ont été présentés en faisant la part belle à Wagner, Mozart, Strauss, Beethoven. Après cette occupation germanique et une période de remise en état, le « Grand Théâtre » comme on l'appelait à l'époque a pu donner sa « première française » en 1923.

En 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'opéra pour des raisons de sécurité. Un chantier de rénovation est mené par les architectes Patrice Neirinck et Pierre Louis Carlier de 2000 à 2003. L'Opéra de Lille a ouvert à nouveaux ses portes au public en décembre 2003 à l'occasion de Lille 2004 Capitale européenne de la culture.

LA FAÇADE



Précédée d'un vaste perron et d'une volée de marches en pierre de Soignies, la façade est un symbole de l'identité lilloise. De composition néoclassique, elle fait preuve d'éclectisme en termes d'éléments architectoniques et décoratifs. Elle adopte le parti de composition du Palais Garnier, mais avec une morphologie générale différente. En pierre calcaire, très lumineuse, cette façade déploie trois strates architecturales (travées), qui correspondent à trois styles de parements. Le premier étage, étage noble, est rythmé par trois larges baies cintrées, conçues pour inonder de lumière le grand foyer. Ces baies participent pleinement à l'allure néoclassique et à l'élégance de l'édifice. Louis-Marie Cordonnier fournit l'intégralité des plans et dessins nécessaires à l'ornementation de la façade. Il accorda la réalisation (et non la conception) du motif du fronton, illustrant

la Glorification des Arts, à un artiste de la région lilloise : Hippolyte-Jules Lefebvre. Se détachant de la rigueur générale du bâtiment, le groupe sculpté s'articule autour d'Apollon, le Dieu des Oracles, des Arts et de la Lumière. Neufs muses l'accompagnent, réunissant ainsi autour de l'allégorie du vent Zéphir, la poésie, la musique, la comédie, la tragédie et d'autres arts lyriques ou scientifiques. Les deux reliefs allégoriques de l'étage noble (dessins de Cordonnier là encore), se répondent. À gauche, du sculpteur Alphonse-Amédée Cordonnier, une jeune femme tenant une lyre, représente La Musique. Des bambins jouent du tambourin et de la guitare. À droite, le sculpteur Hector Lemaire, a symbolisé La Tragédie. Les putti représentent des masques de théâtre et l'allégorie féminine, dramatique et animée, brandit une épée, environnée de serpents et d'éclairs.

LE HALL D'HONNEUR

L'entrée est rythmée par les marches d'escalier du perron depuis la place du théâtre et s'effectue par trois sas largement dimensionnés. Le visiteur pénètre dans le vestibule qui lui offre immédiatement une vue sur l'escalier d'honneur menant au parterre et aux galeries des étages. Introduction progressive au lyrisme du lieu, le vestibule met en scène deux statues réalisées en stuc de pierre. À droite, « L'Idylle », de Jules Dechin, et en écho, « La Poésie » du sculpteur Charles Caby.

LES GRANDS ESCALIERS

Avec un programme d'aménagement et de décoration très riche, les escaliers instaurent un détachement volontaire avec l'environnement urbain et le lexique architectural encore réservé au vestibule. Propices à une « représentation sociale » (défilé des classes sociales du début du XXe siècle par exemple), les grands escaliers sont une cellule à valeur indicative, qui annonce le faste du lieu. Afin d'augmenter la capacité d'accueil de la salle, Cordonnier a privilégié une volée axiale droite, puis deux montées symétriques divergentes. Une voûte à caissons remarquables, d'inspiration renaissance italienne, repose sur une série de colonnes en marbre cipolin. L'architecte chargea le sculpteur-stucateur André Laoust du décor des baies qui surplombent les escaliers et ferment l'espace entre le grand foyer et les galeries. Louis Allard est quant à lui auteur, d'après les esquisses de Cordonnier, des deux vases monumentaux (plâtre peint et doré), disposés sur les paliers d'arrivée (et initialement prévus pour le grand foyer).

LE GRAND FOYER

Le grand foyer a été voulu par Louis-Marie Cordonnier comme un véritable vaisseau, qui s'allonge sur toute la façade de l'Opéra. L'espace, très élégant, fait preuve de dimensions exceptionnelles, au regard de celles rencontrées dans d'autres lieux théâtraux. Les volumes intérieurs, particulièrement vastes, sont le cadre d'une effervescence et de la déambulation du public lors des entractes, et continue à émerveiller le public par sa richesse ornementale.

L'espace est éclairé par cinq grandes baies dont trois jumelées du côté de la place. Le décor du plafond et les deux tableaux ovales représentant La Musique et La Danse sont l'œuvre du peintre Georges Picard. En parallèle, les quatre grands groupes sculptés ont été réalisés par Georges-Armand Vézé, et forment un ensemble cohérent avec le programme d'ornementation, qui développe le thème des arts. Chaque mercredi à 18h, des concerts d'une heure sont organisés dans le Foyer. Récitals, musique de chambre, musique du monde... au tarif de 9 et 5 €.

LA GRANDE SALLE



Si les plans aquarellés de Cordonnier privilégiaient la couleur bleue, la volonté de reproduire une salle à l'italienne (un des derniers exemples construits en France) a fait opter l'ensemble des acteurs du chantier de l'époque pour le rouge et or, plus conventionnel. La salle est couverte d'une coupole.

Elle comprend six loges d'avant-scène, une fosse d'orchestre, un large parterre et quatre balcons (quatre galeries).

Le décor est particulièrement abondant. Les écoinçons comportent plusieurs groupes

sculptés : La Danse, la Musique, la Tragédie et la Comédie.

De part et d'autre des loges d'avant-scène, quatre cariatides portent les galeries supérieures. Elles représentent les quatre saisons. Un groupe sculpté, au thème similaire de celui de la façade, est dédié à

la Glorification des Arts, et affiche sa devise en latin : « Ad alta per artes ». Huit médaillons peints alternent avec des figures mythologiques (éphèbes sculptés). C'est Edgar Boutry qui réalisa l'ensemble de ce décor sculpté tandis que Georges Dilly et Victor Lhomme furent chargés conjointement de la réalisation des huit médaillons de la coupole. Ces peintures marouflées (toile de lin appliquée aux plâtres) ne présentent qu'un camaïeu de brun avec quelques rehauts de bleu.

Les travaux de rénovation et la construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

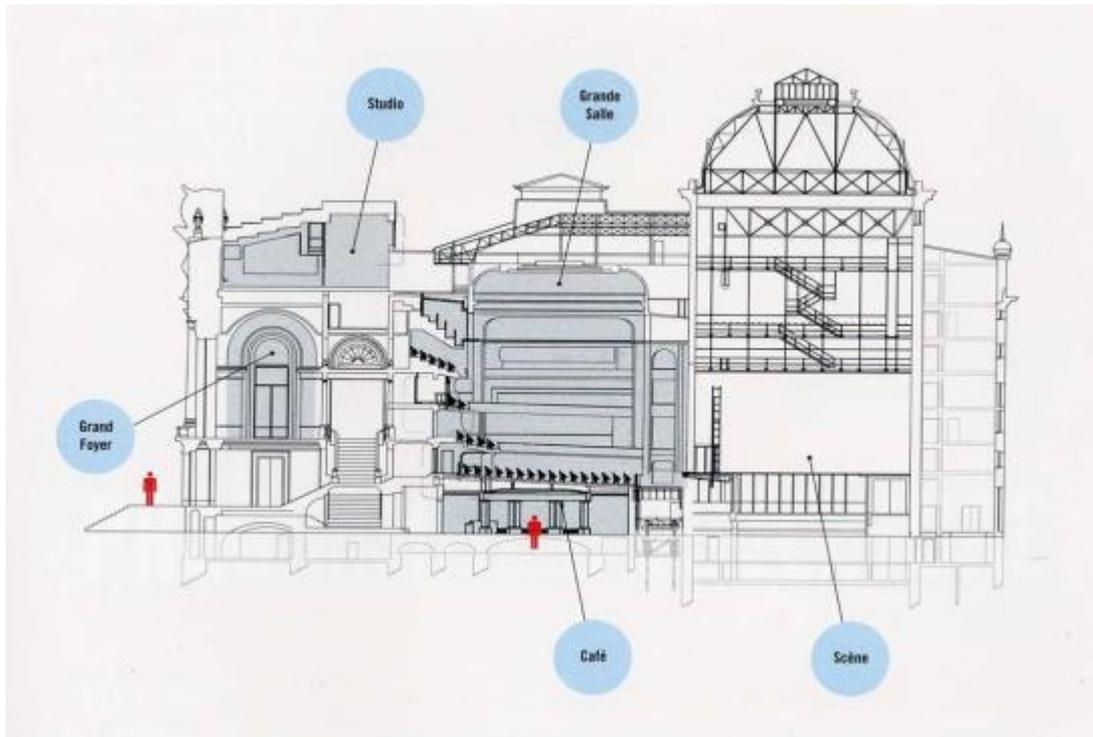
En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux ; une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors nécessaire, tant au niveau de la scène que de la salle et de l'architecture alvéolaire qui l'entoure.

Les acteurs du chantier définissent alors trois objectifs majeurs pour les travaux de modernisation et de mise en conformité de l'Opéra de Lille. Le premier est d'aboutir, en respectant évidemment l'édifice, à une mise aux normes satisfaisante et répondant aux réglementations existantes, en particulier dans le domaine de la sécurité des personnes. Le deuxième vise à améliorer les conditions d'accueil des productions lyriques, chorégraphiques et des concerts dans le cadre d'un théâtre à l'italienne tout en préservant l'œuvre de Louis-Marie Cordonnier dont la configuration, les contraintes et l'histoire induisent une organisation spatiale classique. Il s'agit enfin de valoriser l'Opéra de Lille comme lieu de production et d'accueil de grands spectacles lyriques et chorégraphiques en métropole lilloise, en France et en Europe.

Les travaux de rénovation menés par les architectes Patrice Neirinck et Pierre-Louis Carlier ont été l'occasion de construire, au dernier étage du bâtiment, une nouvelle **salle de répétition**. Le toit de l'Opéra a été surélevé pour offrir un grand volume à cet espace de travail qui est également accessible au public. Cette salle dont les dimensions sont environ de 15x14 mètres peut en effet accueillir 100 personnes à l'occasion de répétitions publiques ou de présentations de spectacles et de concerts.

> visite virtuelle de l'Opéra accessible sur le site de l'Opéra :
<http://www.opera-lille.fr/fr/l-opera-de-lille/visite-virtuelle/>

L'Opéra, un lieu, un bâtiment et un vocabulaire



Le hall d'honneur = l'entrée principale

Les grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La grande salle = lieu où se déroule le spectacle

Le grand foyer = lieu de rencontre pour les spectateurs après le spectacle et à l'entracte

Les coulisses = lieu de préparation des artistes (maquillage, costumes, concentration)

Les studios de répétition = lieu de répétition des artistes, de travail et d'échauffement avant le spectacle

La régie = espace réservé aux techniciens qui règlent la lumière (et le son éventuellement) diffusés sur la scène

Côté salle (dans la grande salle, il y a d'un côté, les spectateurs) :

- Les fauteuils des spectateurs sont répartis au parterre (ou orchestre) et dans les 4 galeries (ou balcons), 1138 places au total
- La quatrième galerie s'appelle « le paradis » (parce que la plus proche du ciel) ou encore « le poulailler » (parce que c'est l'endroit où se trouvait à l'époque le « peuple »)
- Les loges (celles du parterre étant appelé aussi baignoires)
- La loge retardataire (située en fond de parterre)
- La régie (située en 2^{ème} galerie)

Côté scène (de l'autre côté, les artistes) :

- La fosse d'orchestre (espace dédié aux musiciens pendant les opéras, en dessous de la scène ; seul le chef d'orchestre voit la scène et il dirige les chanteurs)
 - L'avant-scène ou proscenium (la partie de la scène la plus proche du public)
 - La scène ou le plateau (espace de jeu des artistes)
- (le lointain - l'avant-scène ou face // Jardin - Cour)
- Les coulisses
 - Le rideau de fer sépare la scène et la salle. Il sert de coupe-feu.

Annexes

Orchestre de *La Finta Giardiniera*

Les instruments de l'orchestre :

2 flûtes, 2 hautbois, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, timbales, 7 violons-1, 6 violons-2, 5 altos, 5 violoncelles, 3 contrebasses et 1 pianoforte.



Flûte traversière



Basson



Hautbois



Cor



Trompette



Timbales



Violon



Alto



Violoncelle



Contrebasse



Pianoforte