

OPÉRA DE LILLE

IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO

12-21 JANVIER

DE GEORG FRIEDRICH HAENDEL
DIRECTION MUSICALE EMMANUELLE HAÏM
MISE EN SCÈNE KRZYSZTOF WARLIKOWKI
CONCERT D'ASTRÉE

Jeu 12, Mar 17, Jeu 19 janvier à 20h
Sam 14 et Sam 21 janvier à 18h

SAISON 16.17,
DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Contact

Service des relations avec les publics
**Claire Cantuel / Agathe Givry / Camille Prost
et Adrien Buléon**
03 62 72 19 13
groupes @opera-lille.fr

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

Dossier réalisé avec la collaboration
d'Emmanuelle Lempereur, enseignante
missionnée à l'Opéra de Lille.
Novembre 2016.

p. 3
Préparer votre venue

p. 4
Résumé

p. 5
Synopsis

p. 7
Les personnages d'*Il Trionfo*

p. 9
Le guide d'écoute

p. 25
Georg Friedrich Haendel

p. 26
La musique baroque : fiche de synthèse

p. 28
Il Trionfo à l'Opéra de Lille

p. 29
Note sur la mise en scène

p. 31
Repères biographiques

p. 32
Éléments bibliographiques

p. 33
La voix à l'opéra

p. 34
L'Opéra de Lille

p. 37
L'Opéra de Lille : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire

• • • 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, 5 et 6),
- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra (guide d'écoute, p. 9).

Ce document vient compléter les ressources pédagogiques créées par les équipes du Festival d'Aix-en-Provence, qui vous seront également transmises.

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 : 2h45 avec entracte (1h15 / entracte 30 mn / 1h)

••• Résumé

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno est un oratorio composé par Georg Friedrich Haendel (1685-1759) et créé à Rome en 1707, sur un livret du cardinal Benedetto Pamphili.

La version présentée cette saison est une co-production du Festival d'Aix-en-Provence, de l'Opéra de Lille et du Théâtre de Caen, créée le 1^{er} juillet 2016 à Aix en Provence. *Il Trionfo* est ici mis en scène par Krzysztof Warlikowski. Le Concert d'Astrée joue sous la direction d'Emmanuelle Haïm.

Introduction

Au départ, il y avait la Beauté s'admirant en son miroir, se laissant duper par les éternités que lui promet le Plaisir – discours trompeurs dont le Temps, uni à la Désillusion, va bientôt exposer l'imposture. Premier oratorio de Haendel, ce coup d'essai est un coup de maître, et le compositeur de 22 ans y trouve au passage l'un de ces thèmes les plus célèbres, qui deviendra quelques années plus tard l'incontournable *Lascia ch'io pianga* de Rinaldo. **Emmanuelle Haïm** retrouve un compositeur avec lequel elle entretient, depuis le début de sa carrière, un rapport privilégié, d'une ardente *Tamerlano*, premier opéra du compositeur, à un *Giulio Cesare* d'anthologie. À ses côtés, **Kristof Warlikowski**, dynamiteur et provocateur, est devenu une star internationale de la mise en scène d'opéra, offrant à chaque œuvre une lecture inédite et secouante. Il se saisit aujourd'hui de ce *Trionfo* pour exposer les tyrannies de nos sociétés contemporaines et "évoquer le suicide chez les adolescents, les adolescentes en particulier, éprises d'absolu et qui renoncent au monde faute d'avoir pu y aimer à leur mesure ou parce qu'elles ne peuvent accepter de ne pas correspondre aux modèles qu'elles se donnent."

Les personnages et leurs voix

| | | |
|------------------------------------|-----------------|--------------------------------------|
| Bellaza (la beauté) | interprétée par | Ying Fang , soprano |
| Piacere (le plaisir) | interprété par | Franco Fagioli , contre-ténor |
| Disinganno (la désillusion) | interprétée par | Sara Mingardo , contralto |
| Tempo (le temps) | interprété par | Michael Spyres , ténor |

Le metteur en scène a décidé de faire également appel à des figurants, qui seront sur scène, avec les chanteurs.

Les instruments de l'orchestre

2 violons solo (issus des 1^{ers} violons), 5 1^{ers} violons, 5 2^{nds} violons, 4 altos, 4 violoncelles, 2 contrebasses, 2 flûtes à bec, 2 hautbois, 1 basson, 1 luth, 2 clavecins, 1 orgue (joué par un des deux clavecinistes).

Soit 28 musiciens en tout.

• • • Synopsis

Partie 1

Seule face à son miroir, une jeune femme, la Beauté, frémit à la pensée que les charmes de son visage sont vulnérables et qu'ils s'effaceront inexorablement.

Un jeune homme, le Plaisir, jure que, toujours, Beauté restera belle. Elle lui répond qu'elle accepte de lui demeurer à jamais fidèle sous peine de douleurs accablantes.

Plaisir exhorte Beauté à fuir le poison de la mélancolie et de la tristesse. Interviennent alors le Temps et la Désillusion (soit la personnification de la vérité du monde, une fois levé le voile de l'illusion) qui nourrissent les premiers pressentiments angoissés de Beauté. La jeunesse est une fleur fragile destinée à pourrir.

De l'affrontement entre les deux camps – Beauté alliée au Plaisir face au Temps et à la Désillusion – jaillira la Vérité. Temps s'emporte à l'écoute des bravades de Beauté, frêle jeune femme qui prétend être en mesure d'échapper au destin qu'il réserve à chacun : finir en effroyable squelette dans une tombe.

Beauté et Plaisir lui rétorquent que la jeunesse doit se détourner de telles pensées, qu'il sera toujours temps ensuite, mais bien plus tard, d'envisager les souffrances et la mort. Une chimère malsaine, voilà ce qu'est le Temps. Ne plus y songer pour mieux le dissoudre.

Devant tant d'insolence et d'effronterie, Désillusion exige de Beauté qu'elle pense aux cadavres que sont devenus ses ancêtres et au néant dans lequel son enfance s'est engloutie.

Afin de confirmer Beauté dans son désir de se donner à la volupté du présent, Plaisir fait surgir par la musique une vision idéale où toute idée de tristesse est bannie au profit de la quiétude et de la sensualité.

Beauté en est convaincue : Temps ne peut lutter contre les séductions que Plaisir lui présente. Mais Désillusion et Temps n'ont pas disparu. Ils réaffirment leur condamnation et invoquent le partage du monde entre la vie terrestre, qui est sous l'impériale domination du Temps, et la vie éternelle, qui est l'empire de Dieu. Si elle refuse de se résigner à la puissance du Temps, Beauté devra renoncer à espérer une vie au-delà de la vie. Ébranlée, Beauté demande que lui soit révélée la Vérité que vantent Temps et Désillusion. Plaisir craint de voir Beauté s'éloigner des joies réelles qu'il prodigue pour de vains fantasmes réservés aux héros.

Partie 2

Temps oppose la Vérité et sa blancheur lumineuse à la vision de Plaisir, lequel pressent que Beauté est sur le point de capituler.

En trois parties, le cours de l'existence de Beauté défile sous ses yeux par la volonté de Temps. Le passé, le présent et le futur. Si Beauté se résigne et consent à suivre une existence sous le double pouvoir de Temps et de Vérité, alors une promesse de gloire pourra lui apparaître.

Affligée, Beauté avoue qu'elle espérait que Plaisir et Vérité se fondent, mais il n'en est rien.

Plaisir assure à Beauté qu'il peut la guérir de son chagrin. Cependant, elle doit se souvenir que la douleur la saisira si elle ne tient pas parole et se détourne de lui. Beauté ne sait que choisir. Elle souhaite se donner à la fois à la joie et à la repentance. Devant le miroir de la Vérité, elle préfère fermer les yeux pour protéger sa beauté et son plaisir. Une fois encore, Désillusion enjoint Beauté de sauver son âme en se détournant des plaisirs terrestres.

Tel un fragile bateau qui renonce à sortir en mer en raison de la puissance de la tempête, il n'est pas trop tard pour que Beauté se tourne vers la Vérité lorsque gronde la violence du Temps. Mais à condition qu'elle se fie à lui. Dans le cas contraire, elle sera réduite en poussière.

Beauté, tout en se remémorant les tendresses de la vision de Plaisir, apprend de Désillusion qu'abondent les pleurs de la folie du monde et les soupirs des amants fous.

Les larmes de ceux qui suivent Vérité, quant à elles, sont des perles dans le Ciel.

La douleur du martyr, tel sera le destin de Beauté, prévient Plaisir. Et rien ne pourra s'opposer alors à l'emprise de Temps.

La décision de Beauté est prise : elle se repent, renonce à Plaisir, suivra Temps et se donnera à Vérité. Convaincue par les arguments de Temps et de Désillusion, Beauté est honteuse des joies qu'elle a connues. Elle se trouve laide désormais, mais heureuse dans la pénitence. À l'avenir, elle attend d'une vie ascétique qu'elle détruise toute la vanité qui l'animait au voisinage de Plaisir. Selon Temps et Désillusion, de la douleur d'un cœur repentant coulent des pleurs plus bénéfiques que la rosée du matin. Beauté se donne à Dieu après avoir proclamé qu'elle rejette jusqu'au nom et au souvenir de Plaisir, puisque celui-ci ne cesse de préférer l'illusion à la Vérité.

Allégorie des âges de la vie :
***Les trois âges de l'homme* de Giorgione (vers 1500-1505)**



• • • Les quatre personnages d'*Il Trionfo*

Quatre personnages seulement dans cet oratorio et aucun chœur ; pas ou peu d'action non plus ! La théâtralité est ailleurs : dans la musique baroque de Haendel sans doute, où s'entrecroisent clair-obscur, tensions et détente, ainsi qu'une grande variété de traits virtuoses.

Revenons quelques instants sur la genèse de cette œuvre. Le livret a été écrit en 1707 à Rome par le cardinal Benedetto Pamphili. Les opéras sont interdits dans la ville depuis la publication d'un ban du pape Innocent XI. L'oratorio (opéra religieux) à l'origine est destiné à l'église, mais il n'était pas rare de l'entendre dans les palais pour l'aristocratie à qui l'on rappelait la morale chrétienne. Le pouvoir religieux, en force à cette époque, prône le chemin vertueux qui mène à la récompense divine. La beauté de la jeunesse féminine, particulièrement visée, représente la tentation dont il faut se détourner. Le salut n'est possible qu'en évitant la vie de plaisir au profit d'un dévouement total à Dieu, et il faut faire vite car la vie peut s'arrêter soudainement.

Dans ce contexte, les quatre personnages allégoriques : Beauté, Plaisir, Temps et Désillusion, incarnent les positions philosophiques et morales de l'époque. La Beauté - c'est à dire le spectateur - se met à douter de ses convictions initiales tout à la jouissance de l'instant présent - *Carpe Diem* - et finit par choisir la voix rédemptrice en entrant au couvent.

Krzysztof Warlikowski s'oppose fermement à cette idéologie : "*Mettre en scène cet oratorio ne peut s'envisager sans une lutte avec son insupportable message*", le choix est entier : "*il faut souligner la naïveté et le danger de ce livret du cardinal Pamphili*". Averti, le spectateur saisira mieux les divergences entre le livret et les propositions du metteur en scène.

Bellezza (la Beauté) - Soprano

Elle incarne la jeunesse, la beauté et l'insouciance encouragée par le Plaisir - à qui elle est toute acquise au début - et menacée par le Temps et la Désillusion qui lui opposent la notion de Vérité. À l'époque de Haendel, le rôle était donné à un castrat¹, car les femmes n'étaient pas autorisées à chanter à Rome. Aujourd'hui, il est habituellement confié à une jeune soprano virtuose. Les mélodies sont sublimes et suivent à la lettre les doutes du personnage. Elles expriment la vitalité, la légèreté mais aussi le trouble et les hésitations. Les figuralismes² y sont nombreux ainsi que les ornements³. Harcelée tout au long de cette œuvre, malmenée, manipulée par les trois autres personnages, elle doute et ne sait plus quel chemin choisir "*Je voudrais deux cœurs dans mon sein : l'un pour le repentir, l'autre pour le plaisir*". Elle dit aussi "*Je veux et ne veux point. Je veux du temps pour me résoudre*", mais la réponse est menaçante ; il faut choisir vite "*avant que je ne te réduise en poussière*". Pressée de répondre rapidement, elle est finalement attirée par "*la lumière dans le miroir du Vrai*". Elle renonce au Plaisir et aux illusions de la beauté éternelle et lui dit Adieu au sens premier du terme. "*Oui, belle Pénitence, je verse les larmes amères du repentir, et toi, donne-moi le cilice, donne-moi les épines alors que je jette les fleurs. Dans un lieu lointain je vivrai, toujours seule, seule dans un cloître isolé, monstre de vanité parmi les monstres.*"

L'allégorie permet d'ordinaire une mise à distance - car le personnage n'a pas de nom et prénom, et incarne une idée. Paradoxalement ici, elle favorise l'identification, notamment à l'égard du spectateur adolescent ou jeune adulte. Celui-ci peut se retrouver dans ses questionnements existentiels. Pour Warlikowski, c'est une victime innocente qui perd peu à peu son jugement personnel et ses

¹ Les jeunes garçons repérés pour leur jolie voix subissaient la castration pour empêcher la mue à l'adolescence et conserver ainsi une voix aigüe de soprano. Ils étaient très présents dans la musique lyrique de Haendel.

² La musique crée des images en lien avec le texte.

³ Les ornements sont une des caractéristiques de la musique baroque. Ils enrichissent la note.

croyances initiales, subissant un véritable "lavage de cerveau", manipulée par des dogmes religieux puissants.

Piacere (le Plaisir) - Contre-ténor

Bien sûr, pour Pamphili, c'est le diable en personne. Il représente la tentation du mal, le vice et la vanité, celui contre lequel il faut résister de toutes ses forces.

Pour Haendel, la vision est tout autre : c'est l'occasion rêvée de composer des pages musicales séduisantes : aigus vertigineux, souplesse vocale et exubérance des mélodies et des accompagnements. On sent l'amour qu'il porte à ce personnage dans la partition.

Le Plaisir annonce dès le début son ambition : "*prendre les armes*" pour vaincre le Temps et la Désillusion et imposer à la Beauté sa vision de la vie : chasser la "*mauvaise humeur*" et les "*sombres afflictions*" de ses pensées afin d'obtenir la jeunesse éternelle. "*Qu'il est vain en la fleur de l'âge de passer sa vie dans les tourments. Les pensées les plus sévères sont pour l'hiver de la vie*" chantent en duo la Beauté et le Plaisir dans l'acte I. Pour cela, il vante son palais, lieu d'insouciance et les plaisirs des sens dont la musique fait partie : "*Un gracieux jeune homme incite au bonheur par des sons harmonieux. Il invite ainsi l'ouïe à son propre plaisir.*" Ce jeune homme qui crée des "*œuvres quasi divines*", c'est sans doute le compositeur de 22 ans ! La musique a fait son choix et s'oppose en cela au livret.

Face au Temps et à la Désillusion, il échoue pourtant et se retire amèrement de la scène. Dans l'air célèbre, "*Lascia la spina*", il tente une dernière fois de convaincre la Beauté, mais c'est sans compter l'obstination avec laquelle on lui présente le miroir de la Vérité.

Disinganno (la Désillusion) - Contre-alto

C'est la "non-illusion", c'est à dire la Vérité. D'ailleurs, dans le remaniement de l'œuvre de 1757, Haendel choisit le titre suivant : *Triomphe du Temps et de la Vérité*.

Il compose pour cette allégorie des airs d'une grande subtilité. La tessiture de contre-alto apporte une ambiguïté sur la prétendue mansuétude de ce personnage.

On pourrait attendre de cette allégorie la bienveillance d'une mère face à son enfant, la prévenant des ravages du temps. Il n'en n'est rien ; la Désillusion est arrogante, cruelle, voire sadique. Elle répond avec agressivité à toutes les attaques du Plaisir et s'acharne sur la Beauté manquant de défense. *Folle, tu nies le Temps alors qu'en cet instant même, il dévore ta beauté. Dis-moi, que reste-t-il de tes aïeux ? Il en reste de froids ossements dans un étroit tombeau, sous une pierre glaciale.*"

Dans le deuxième acte, lorsque Beauté se met à douter de Plaisir, elle oppose à la beauté physique qui flétrit telle une fleur, l'âme dont la beauté est éternelle : "*L'âme est plus belle que son enveloppe mortelle, de même sur le terrestre plaisir l'emporte le vrai plaisir*". Ces arguments sauront convaincre Beauté qui renonce finalement à tout plaisir et choisit même la douleur, seule solution rédemptrice. La victoire est totale comme l'annonce le duo final de la Désillusion et du Temps : "*Les pures larmes de l'Aurore dorée sont des perles sur chaque fleur. Pourtant elles sont moins bienfaisantes que les pleurs que font couler la douleur dans un cœur repent.*"

Tempo (le Temps) - Ténor

Pamphili en fait un personnage redoutable, celui contre qui le simple mortel ne peut rien. Il est annonciateur de la colère divine envers ceux qui s'éloignent du droit chemin. Le combat est perdu d'avance.

Haendel met particulièrement en valeur les notes graves de la tessiture de ténor, ce qui l'oppose aux voix aiguës de Plaisir et Beauté, et l'associe à celle de Désillusion, la renforçant même dans son discours. La musique est souvent sombre, lugubre et péremptoire comme nous le verrons dans le guide d'écoute. Si la Désillusion brandit le miroir de la vérité, le Temps affirme avec véhémence qu'il est compté : "*Tu le crois loin, et le Temps est à côté de toi*" (...) *Le plaisir te trompe, tu m'appelleras trop tard repentie, et je dirai "je n'entends pas"*. Il rappelle à Beauté que la mort peut surgir à tout moment, même dans l'éclatante jeunesse, et qu'il est urgent de renoncer rapidement aux plaisirs terrestres. C'est l'argument implacable qui vaincra Plaisir.

• • • Guide d'écoute

Étudier la musique dans un oratorio... pourquoi ?

Il nous semble intéressant – important – que vos élèves aient déjà entendu quelques airs d'*Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* avant de venir assister à une représentation.

Il s'agit en effet d'une œuvre magnifique et exigeante, qui impose un rapport au temps particulier. Il n'y a pas vraiment d'intrigue, ni d'action. L'attention se porte sur la musique, la beauté des voix et de l'écriture musicale. La mise en scène propose une version théâtrale qui n'existait pas dans la version originale.

Reconnaître un air déjà entendu, s'étonner de la différence entre ce qu'on s'était imaginé d'un personnage et la réalité donnée à voir sur scène, se forger sa propre opinion... ce sont autant de plaisirs qui aideront les élèves à profiter au mieux de leur expérience de spectateur.

Ce guide d'écoute est donc là pour vous accompagner, décoder quelques airs, vous donner des pistes d'écoutes et de commentaires pour étudier certains passages de cette œuvre avec vos élèves.

Vous trouverez ci-dessous une sélection de quelques extraits majeurs d'*Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* détaillés dans la suite de ce document.

L'enregistrement de référence, utilisé pour ce guide d'écoute, est le suivant :

Haendel, *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, dirigé par Emmanuelle Haïm

Avec Nathalie Dessay, Ann Hallenberg, Sonia Prina, Pavol Breslik & Le Concert d'Astrée. Virgin Classics 2007.

1/

Sonata - CD1 n°1

Voici l'ouverture "à l'italienne" de cet oratorio, dans le style de Corelli. Elle est variée et enjouée.

2/

Fiddo Specchio, Bellezza, CD1 n°2

Beauté est face à son miroir. Découvrons avec cet air ce qu'est une *aria da capo*.

3/

Se le bellezza perde vaghezza, Disinganno, CD1 n°6

C'est le premier air de la Désillusion. Il est d'une grande tristesse et évoque la mort.

4/

Urne voi, Tempo, CD1 n°10

Beauté veut entrer en guerre contre le Temps ? Voici la réponse de ce dernier ! Emmanuelle Haïm la décrit comme une scène de film d'horreur avec cette vision de tombes, d'ossements et de crocs qui n'épargnent personne.

5/

Il voler ner fior degl'anni, Duo Bellezza-Piacere, CD1 n°12

Le duo de la Beauté et du Plaisir célèbre la joie de vivre. Le livret marque l'opposition entre la jeunesse (le printemps) et la vieillesse (l'hiver de la vie). Voyons comment Haendel transcrit ces métaphores en langage musical.

6/

Sonata - Un leggiadro giovinetto, Piacere, CD1 n°19 et 20

C'est un des aspects les plus originaux de cette œuvre. L'orgue tenu par Haendel dialogue avec l'orchestre et avec la voix, créant ainsi un véritable concerto pour orgue profane au centre de l'oratorio religieux!

7/

Crede l'uom ch'egli riposi, Disinganno, CD1 n°23

Cet air a été choisi pour ses longues vocalises, la couleur orchestrale teintée de flûtes à bec, et la partie centrale fulgurante. C'est toute la personnalité de la Désillusion qui s'exprime dans cet extrait.

8/

In tre parti divise, Tempo, CD2 n°3

Les récitatifs sont des parties obligées dans les œuvres lyriques. En quoi consistent-ils ?

9/

Voglio Tempo per risolvere, Quatuor CD2 n°14

Pas de chœur dans cet oratorio, mais deux quatuors magnifiques dont voici le second (acte 2). Beauté subit la pression terrible des trois autres personnages.

10/

Lascia la spina, Piacere, CD2 n°16

Tout le monde connaît l'air célèbre "*Lascia ch'io pianga*" de l'opéra *Rinaldo*, mais peu de personnes savent que c'est une reprise de cet air composé 5 ans plus tôt. Il est remarquable de simplicité et d'émotions.

11/

Come nembo che fugge col vento, Piacere, CD2 n°26

Voici le dernier air de Plaisir. Sa colère explose ; il n'a pas réussi à convaincre Beauté. Haendel traite cette *aria da capo* comme un concerto aux solistes multiples.

À la suite de chacun de ces extraits, des pistes pédagogiques vous sont proposées pour aborder ces morceaux avec les élèves.

Les documents pédagogiques réalisés par les équipes du Festival d'Aix-en-Provence seront joints à ce dossier, ils complètent l'ensemble. Chaque document aborde des points spécifiques.

//////// Sonata, CD1 n°1 //////////////////////////////////////

L'ouverture d'une œuvre lyrique, que ce soit un opéra ou un oratorio, est toujours importante. Elle nous plonge peu à peu dans l'ambiance et nous prépare à l'histoire qui sera racontée.

Ici, c'est une partition typiquement italienne qui nous est donnée à entendre. Le jeune Haendel, après son séjour en Italie et sur le conseil de l'illustre Corelli⁴, abandonna en effet l'idée de composer une ouverture à la française caractérisée par les rythmes pointés⁵, une atmosphère solennelle et une alternance de tempi lent/vif/lent.

Ici, ce qui frappe au premier abord, c'est la variété des mélodies, des accompagnements, et de l'orchestration. Les parties aux caractères différents s'enchaînent sur un tempo enlevé, interrompues par des passages dramatiques et surprenants. C'est toute la fougue de la jeunesse et de la beauté qui s'exprime dans cette *sonata*.

Avec les élèves :

Écoutons plus en détail cette ouverture à l'italienne :

- 0'00 : 1ère partie *Allegro* : Voici le thème de la fugue avec ses entrées différées aux premiers violons et hautbois, seconds violons, seconds hautbois, puis aux altos et enfin aux violoncelles et contrebasses. La tonalité de ré majeur est lumineuse et les traits descendants en doubles croches apportent dynamisme et légèreté.

Oboe I

Oboe II

Violino I del Concertino

Violino II del Concertino

Violino I del Concerto Grosso

Violino II del Concerto Grosso

Tonalité de Ré majeur lumineuse

Entrée du hautbois et 2^{èmes} violons en style fugué. Reprise du thème initial.

Fusées descendantes apportant du dynamisme et de la fougue.

- 0'25 : Deux violons solistes dialoguent, puis jouent ensemble. L'orchestre ponctue leurs interventions toujours par des fusées descendantes. Il s'agit d'une écriture pour violons caractéristique du style de Corelli ou des concertos⁶ de Vivaldi.

- 1'22 : Les deux hautbois reprennent le dialogue, puis le violon soliste, toujours sur le même thème, entame la discussion avec les cordes.

- 1'45 : La fin de cette première partie est surprenante par ses modulations⁷ harmoniques entraînant des changementsfurtifs de couleurs et un caractère plus mélancolique.

- 1'54 : Retour du thème initial enjoué.

- 2'13 : 2ème partie *Adagio*, avec solo de hautbois. Haendel module pour arriver à la tonalité relative de Si mineur. Le caractère plus sombre laisse présager les doutes futurs.

- 3'33 : 3ème partie : retour du tempo *Allegro* avec une mesure à trois temps (3/8). Les hautbois dialoguent avec les cordes. Le caractère est toujours léger et lumineux mais plus solennel et aristocratique.

⁴ Corelli a sans doute joué la partie de violon dans cette œuvre, et le maître aurait demandé à Haendel d'abandonner l'idée d'une ouverture à la française.

⁵ Longue-brève.

⁶ Le concerto naît au début du XVIIIème grâce à Corelli et Vivaldi. La forme consiste à faire dialoguer un ou deux instruments solistes avec l'orchestre.

⁷ Les modulations sont des changements de tons ou de modes.

91 Solo

Oboe I

Oboe I

Violino I del Concertino

Violino II

Violino I del Concerto Grosso

Violino II

Viola

Violoncello

Basso Continuo

Les deux hautbois solistes

Dialogue avec les violons solistes

Réponse concertante de l'orchestre sur un rythme plus solennel.

/////// Fiddo Specchio, Bellezza, CD1 n°2 //////////////////////////////////////

Voici un exemple d'*aria da capo* (air avec reprise), forme très utilisée dans cette œuvre, car en vogue dans toute la première moitié du XVIIIème. Il s'agit de composer une partie A suivie d'une partie B contrastée puis de reprendre la partie A de manière très ornée.

Le but de ce schéma formel est de permettre l'expression de deux émotions opposées - clair-obscur - ce qui est l'une des caractéristiques principales de la musique baroque. Le retour du thème A orné, en laissant libre cours à l'improvisation, permet une surenchère dans la virtuosité, elle-même porteuse d'*affetti*.

| Bellezza | Beauté |
|--|--|
| <i>Fido specchio, in te vagheggio lo splendor degl'anni miei Pur un dì mi cangerò Tu sarai sempre qual sei, lo qual sono e in te mi veggio Sempre bello non sarò</i> | Fidèle miroir, en toi je contemple L'éclat de mes jeunes années Et cependant un jour je changerai. Toi, tu seras toujours tel que tu es Moi, je ne serai pas toujours aussi belle, Que je me vois en ce moment. |

Beauté est face à son miroir. Elle réalise que le temps passe et que sa beauté est éphémère. La mélancolie de cet air est accentuée par le mode de La mineur, mais atténuée par les rythmes ternaires dansants et la ligne mélodique ascendante de la réponse, plus positive. Beauté est certes un peu triste mais reste déterminée comme le montre la répétition des notes dans le troisième motif.

1er motif au rythme ternaire.

2ème motif ascendant, cette fois-ci qui répond au 1er de manière plus volontaire.

Le 3ème motif, bien repérable à l'oreille par la répétition montre la détermination.

La partie B contraste par les nombreuses modulations qui montrent une instabilité de sentiments, mais aussi par l'orchestration restreinte et la doublure des voix par les instruments.

Début de la partie B. Seuls les violons doublent la voix.

Avec les élèves :

- Il est important de pouvoir reconnaître ce type de forme. Cela permet, lors de la représentation, de ne pas s'ennuyer ! En percevant les deux parties bien distinctes et surtout en se concentrant sur les ornements de la reprise montrant toute la virtuosité du chanteur, on entre véritablement au cœur de la musique.

IIIIII Se le bellezza perde vaghezza, Disinganno, CD1 n°6 /

Voici un des airs les plus tristes de cet oratorio. La Désillusion rappelle que "la Beauté est une fleur qui, en un seul jour, s'épanouit et meurt". La métaphore de la fleur est souvent évoquée dans la poésie pour exprimer le temps qui passe et l'évanescence de la vie.

| | |
|--|--|
| Se le bellezza Perde vaghezza Se cade o more | Quand la beauté Perd ses attraits, Quand elle se fane ou passe |
| Non torna più E un sol momento Ride contento Il vago fiore di gioventù | Elle ne revient plus Qu'un court instant Ne rit heureuse La belle fleur De la jeunesse |

Le sentiment de tristesse est créé musicalement grâce à l'accompagnement répétitif (*ostinato*) du *continuo* : violoncelle, orgue et théorbe⁸. Cette longue phrase descendante semble évoquer le chemin qui nous mènera sous terre. L'orgue apporte une connotation religieuse et les cordes pincées du théorbe, une douceur mêlée à une forme de résignation.

Cette *aria da capo*⁹ s'éloigne de la forme habituelle, car il n'y a pas de grande opposition entre les parties A et B avant la répétition ornée A'. L'*ostinato* est joué sans discontinuité. Notons toutefois les nombreuses modulations de sol mineur à do mineur en passant par les teintes plus lumineuses de Mi bémol et Si bémol majeur dans la partie B. La mélodie de contre-alto se veut aussi plus tourmentée à la fin de première partie.

12

non tor-na più, non tor-na più, se la Bel-

Ostinato descendant.
Figuralisme de la mort au violoncelle.

18

lez - za per-de va - ghez - za, se ca-de o mo - re, non tor-na più.

Mélodie tourmentée
avec de
nombreuses
altérations.

Fine

Avec les élèves :

- Repérer l'aspect religieux de cet air.
- Souligner et commenter le figuralisme¹⁰ de la mort avec cet *ostinato* descendant. Il est intéressant de faire écouter en comparaison celui très célèbre de la mort de Didon "When I'm laid" dans *Didon et Enée* de Purcell.
- Évoquer la tessiture de contre-alto. Il s'agit ici de la première intervention de *Disinganno*.

⁸ Voir la fiche instruments.

⁹ Voir l'explication dans le n°2 du guide d'écoute.

¹⁰ Un figuralisme est une image musicale associée au texte.

//////// Urne voi, Tempo, CD1 n°10 //////////////////////////////////////

Le Temps répond aux menaces de la Beauté¹¹. "Une frêle beauté me ferait la guerre ?" Ce n'est plus la tristesse d'une jeunesse perdue qu'il évoque, mais la vision d'horreur des squelettes.

| | |
|---|--|
| <p><i>Urne voi, che racchiudete Tante belle Apritevi, Mostratemi Se di quelle Qualche luce in voi restò</i></p> <p><i>Ma chiudetevi : Sono larve di dolore, Sono scheletri d'orrore Ch'il mio dente abbandonò</i></p> | <p>Tombeaux, vous qui refermez Tant de beautés, Ouvrez-vous Montrez-moi Si vous avez retenu un quelconque éclat De ces belles !</p> <p>Mais non, fermez-vous : Ce sont des spectres de douleur, Des ossements d'horreur, Laissés là par mes crocs.</p> |
|---|--|

L'*Aria da capo* est composée de deux parties - A et B - bien distinctes suivie de la reprise ornementée de A. La tonalité principale de Fa mineur nous plonge dans une atmosphère sombre et lugubre. C'est l'une des pages les plus dramatiques de cet oratorio.

La partie A débute par une longue introduction aux cordes opposant les nuances *piano* et *forte*, ce qui produit un effet de clair-obscur digne du Caravage. L'écriture verticale¹² - laissant certes au violon un rôle de soliste - ainsi que les notes répétées accentuent l'efficacité du discours, en le rendant plus convaincant.

Violino I

Violino II

Violino III

Viola

TEMPO

Bassi

Mêmes rythmes.
L'écriture est verticale.

Opposition des *p* (doux)
et *f* (fort).

Puis un jeu d'écho se forme entre le violon soliste et les cordes, toujours en opposant les nuances. (0'33)
La voix de ténor s'approche de la tessiture du baryton et la mélodie toute en subtilité suit le texte et lui donne du sens. Sur "l'éclat de ces belles" par exemple, la courte modulation en majeur apporte une lumière furtive puis les grands intervalles accentuent les menaces. (1'11)

mo - stra - te-mi, ur - ne voi,

Les intervalles deviennent plus grands, le caractère menaçant en est accentué.

¹¹ "J'ai confié à une armée de plaisirs la garde de mes pensées, l'autre va combattre avec moi. L'on verra si les cruelles morsures du Temps sauront ravir ma beauté".

¹² Les instruments jouent en même temps et non l'un après l'autre.

La partie A se termine sur une conclusion orchestrale en phrases descendantes, ce qui confirme l'issue funeste. (2'52)

La partie B est particulièrement figurative avec ses basses en descentes chromatiques, la marche en croches et la mélodie torturée (3'00).

sche - le - tri d'or - ro - re, ch'il mio den - te ab - ban - do - nò, ab - ban - do - nò, ch'il mio den - te ab - ban - do - nò.

Descente chromatique 3'30

Effet dramatique

On retrouve dans la dernière partie tous les effets de la partie A, mais intensifiés (3'50). L'impression d'horreur est à son comble. Imaginons un instant les émotions produites sur le spectateur de l'époque !

Avec les élèves :

- Percevoir l'ambiance lugubre et menaçante.
- Identifier la forme ABA' très présente dans cette œuvre.
- Repérer les effets tels que l'opposition de nuances et les descentes chromatiques.

//// //// Voler ner fior degl'anni, Duo Bellezza-Piacere, CD1 n°12 //////////////////////////////////////

Carpe Diem ! Profitons du printemps car l'hiver est encore loin. Ce duo virtuose et joyeux célèbre la vie.

| | |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| <i>Il voler nel fior degl'anni</i> | Qu'il est vain |
| <i>Fra gl'affanni</i> | En la fleur de l'âge |
| <i>Passar l'ore è vanità</i> | De passer sa vie dans les tourments |
| <i>I pensieri</i> | Les pensées |
| <i>Più severi</i> | Les plus sévères |
| <i>Son del verno dell'età</i> | Sont pour l'hiver de la vie. |

Cette *aria da capo* comporte comme il se doit trois parties : ABA'.

La première partie est de tempo rapide, très virtuose, et composée dans la tonalité lumineuse de Sol majeur.

Au duo de hautbois répond celui de violons. Les rythmes sont variés, alternant toutes les variantes de doubles croches : triolets, rythmes pointés ou croche-deux doubles. Autre particularité remarquable de l'écriture musicale : les retards¹³ qui créent des dissonances et une rupture dans le discours rythmique. Nous retrouvons ces caractéristiques dans l'écriture des voix avec des entrées en imitation¹⁴ puis de larges passages en tierces¹⁵. Grâce à tous ces éléments et le bel équilibre entre les voix et l'orchestre, Haendel parvient à insuffler une vitalité bucolique.

¹³ Prolongation d'une note d'un accord sur l'accord suiv ant.

¹⁴ L'écriture en imitation est une écriture horizontale avec des entrées successives des voix.

¹⁵ Deux voix superposées avec un intervalle de trois notes.

Notes retardées créant des dissonances.

8

Notes retardées créant des dissonances.

Entrées en imitation

tà. Il vo-ler nel fior de -

tà. Il vo-ler nel fior de - gl'an - ni fra gl'af-fan - - - -

Larges passages en tierces.

La partie B présente un contraste bien marqué. L'ambiance est plus austère (disparition des bois et cordes), la tonalité sombre et recueillie de Ré mineur ainsi que l'accompagnement religieux de l'orgue. C'est l'hiver qui est ici mis en musique ! Remarquons l'écriture en imitation caractérisée par les tierces et les retards. Ces procédés d'écriture se retrouvent dans les œuvres religieuses de Vivaldi ou de Pergolèse...

Avec les élèves :

- Identifier les caractéristiques musicales du printemps et de l'hiver.

/////// Sonata - Un leggiadro giovinetto, Piacere, CD1 n°19 et 20 //////////////////////////////////////

La musique fait ici partie intégrante de l'histoire. C'est une ode à la musique que nous, spectateur, entendons comme Beauté et Plaisir, sous la forme d'un véritable concerto pour orgue. On sait que le "gracieux jeune homme" dont parle Plaisir est bien le jeune Haendel lui-même, qui interprétait la partie d'orgue dans cet oratorio.

La *sonata* en Ré majeur est un véritable feu d'artifice. L'orgue y tient le rôle principal, rejoint par les interventions du violon, du violoncelle (à 0'25 par exemple), du hautbois et du basson (à 0'56). La mélodie foisonnante aux rythmes variés et entraînants circule dans l'ensemble des pupitres. Les réponses de l'orchestre aux parties solistes s'enchaînent rapidement et la partie d'orgue se révèle difficile et virtuose.

| | |
|---|---|
| <p>Sonata</p> <p>Bellezza Taci : qual suono ascolto?</p> <p>Piacere Un leggiadro giovinetto bel diletto Desta in suono lusinghier El vuol far con nuovo invito Che l'udito Abbia ancor il suo piacer</p> | <p>Sonate</p> <p>Beauté Silence : quelle musique entends-je ?</p> <p>Plaisir Un gracieux jeune homme Incite au bonheur Par des sons harmonieux Il invite ainsi L'ouïe À son propre plaisir</p> |
|---|---|

À la courte intervention de Beauté répond Plaisir dans une *aria da capo*, de plus petite format. L'orgue poursuit son discours concertant et l'on remarque que, dans ce passage, l'orgue est autant présent que le chant. Là encore, la musique s'invite dans l'histoire !

Une ambiance plus feutrée, adoucie par les rythmes ternaires et la tonalité de Sol majeur s'oppose au caractère brillant de la *Sonata*.

The musical score consists of five staves. The top staff is for Violino I, II, with markings for 'Solo' and 'Tutti' alternating. The second staff is for Organo, with a continuous melodic line. The third staff is for PIACERE, which is mostly silent. The bottom staff is for Bassi, with a few notes in the bass line.

On ne décerne pas de grands contrastes entre la partie A et B, notamment parce que l'orgue continue de dialoguer avec la voix. Le discours se veut plus modulant et assombri par les passages en mode mineur. Le retour de A est une version enrichie d'ornements, qui permet de mettre en avant les talents d'improvisateur de l'organiste.

Avec les élèves :

- Parler de l'orgue. Leur montrer des images d'orgue que l'on peut trouver dans les fosses d'orchestre. Il ne s'agit pas ici de l'orgue d'église monumental.
- Revoir la notion de concerto. Un instrument soliste dialogue avec l'orchestre. C'est le grand genre musical de cette première moitié du XVIIIème siècle en Europe.

/////// Crede l'uom ch'egli riposi, Disinganno, CD1 n°23 /////

Cette *aria da capo* chantée par la Désillusion est encore une fois très surprenante : quatre phrases seulement - deux pour la partie A et deux pour la partie B - et presque huit minutes de musique. Et sur ces huit minutes, seules vingt secondes sont consacrées à la deuxième partie !

| | |
|--|--|
| <i>Crede l'uom ch'egli riposi Quando spiega i vanni occulti.</i> | Les hommes croient qu'il se repose Alors qu'en secret il déploie ses ailes. |
| <i>Ma se i colpi sono ascosi, Chiari poi sono gl'insulti.</i> | Mais si ses coups sont cachés, Ses outrages sont manifestes. |

Voyons ici la façon dont les *figuralismes* sont mis à l'honneur.

L'introduction présente un orchestre réduit aux cordes avec la présence remarquable des flûtes à bec dans un tempo lent, une nuance *piano* et une tonalité de fa majeur favorisant le recueillement.

C'est le mot *vanni* (les ailes) qui fait l'objet de deux très longues vocalises (1'42 et 2'46). Le temps s'étire et se déploie.

En regardant la partition, on perçoit presque les battements d'ailes sur la portée !

ch'e-gli ri-po-si, quan-do spie-ga i van - - - - - ni oc-cul - - - ti,

La partie B est fulgurante, voire violente. Le temps semble nous endormir mais en fait, il est redoutable et nous frappe de plein fouet. À 3'40, le tempo *allegro* nous surprend. Les flûtes ont disparu et laissent la place à un clavecin et à un violoncelle énergiques.

C'est le mot *chiari* (clair, dans le sens de manifeste, impitoyable) qui est mis en valeur par des vocalises rapides en doubles croches.

62 Allegro
Ma se i col-pi so-no a-sco-si, chia-ri poi so-no gl'in-sul-ti, chia-ri, chia - - -
65
ri, chia-ri poi so-no gl'in-sul-ti, Vocalise en doubles-croches

La reprise de A nous permet encore de nous plonger dans un temps de réflexion et de méditation.

L'ornement perd ici son rôle d'élément virtuose. Il permet au temps de s'étirer plus encore...

Avec les élèves :

- Repérer les flûtes et la nouvelle couleur orchestrale. La musique de Haendel est très variée et riche en atmosphères contrastées.
- Prendre conscience du caractère apaisant de la musique dans la première partie et, au contraire, véhément dans la seconde.

//////// In tre parti divise, Tempo, CD2 n°3 //////////////////////////////////////

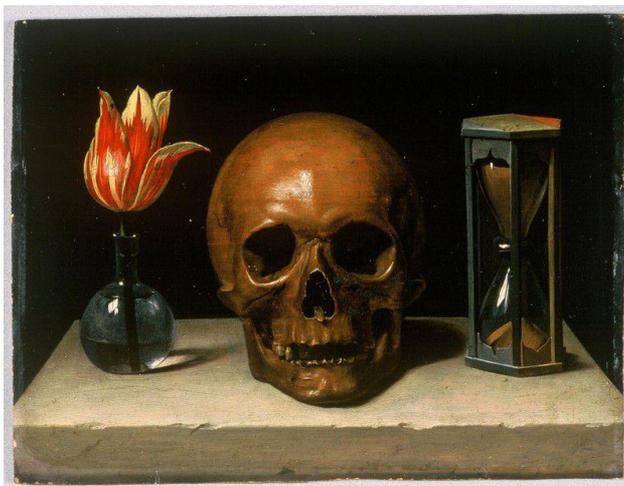
Voici un exemple de récitatif, l'un des fondements de la musique lyrique baroque. Dès la naissance de l'opéra, en effet, le problème de l'intelligibilité du texte chanté s'est posé et le récitatif est apparu, dans ce cadre, comme une solution esthétique pertinente. Proche de la déclamation et du langage parlé, il permet au compositeur d'énoncer clairement le texte et de faire ainsi avancer l'histoire. L'air qui le suit systématiquement met l'accent, au contraire, sur une émotion.

| | |
|--|--|
| <i>In tre parti divise L'ore del viver tuo misura , e vedi Vedi il Tempo caduto, Vedi, ingrata, il rifiuto, Dei lumi eterni, e vedi il proprio errore. Vedi il presente, che nascendo more. Di là dal denso velo Ove giace il futuro, Se il tuo sguardo non scopre, Il varco è aperto alla speranza, all'opre.</i> | Considère le cours de ta vie Divisé en trois parties, et vois ; Vois le temps écoulé, Vois ingrata, ton refus des lumières éternelles Et vois quelle est ton erreur. Vois le présent, qui meurt en naissant. Par-delà l'épais voile Où s'étend le futur, Ton regard ne parvient pas, Mais là s'ouvre la voie à l'espérance et à l'exploit. |
|--|--|

Dans cet extrait, le débit est rapide et met en valeur le verbe *vedi* (vois). Le ton est péremptoire : le Temps nous oblige à voir la réalité. Pour cela, l'orchestre laisse la place au seul clavecin. On parle alors de *recitativo secco*, à l'inverse du *recitativo accompagnato* plus expressif.

Avec les élèves :

- Expliquer le rôle du récitatif.
- Profiter de ce texte pour questionner les élèves sur leur vision du temps qui passe. En quoi notre société est, de ce point de vue, bien différente de celle de l'époque de Haendel et pour quelles raisons?



Philippe de Champaigne,
Allégorie de la vie humaine (1^{ère} moitié du 17^{ème} siècle)

////// Voglio Tempo per risolvere, Quatuor CD2 n°14 ////

On remarque l'absence de chœur dans cet oratorio de jeunesse, ce qui ne sera plus le cas dans les œuvres futures (*Le Messie* par exemple). Cependant, on peut entendre deux duos et deux quatuors ! Voici le deuxième, le premier se trouvant à la fin de l'acte I (CD1 n°27).

Beauté hésite. Elle veut du temps pour accepter la proposition du Temps et de la Désillusion, mais il lui est refusé. Beauté apparaît comme une frêle jeune fille, victime d'intimidations.

| | |
|---|---|
| <p>Bellezza <i>Voglio tempo per risolvere...</i></p> <p>Tempo <i>Teco è il Tempo...</i></p> <p>Disinganno <i>Ed il Consiglio...</i></p> <p>Piacere <i>Ma il Consiglio è suo dolor.</i></p> <p>Tempo <i>Pria ch'io ti converta in polvere, Segui il ben...</i></p> <p>Disinganno <i>Fuggi il periglio</i></p> <p>Piacere <i>Tempo avrà per cangiar cor.</i></p> | <p>Beauté Je veux du temps pour me résoudre.</p> <p>Temps Le Temps est avec toi...</p> <p>Désillusion Ainsi que le Conseil...</p> <p>Plaisir Mais ton Conseil n'est que douleur.</p> <p>Temps Avant que je ne te réduise en poussière, Suis le bien...</p> <p>Désillusion Fuis le péril.</p> <p>Plaisir Elle aura le temps de changer.</p> |
|---|---|

Dès l'introduction orchestrale, le ton est donné, notamment grâce aux notes répétées aux violons qui illustrent l'obstination des personnages. La tonalité de Ré mineur ne laisse rien présager de bon pour Beauté ! La mesure ternaire, à 3/8, ainsi que le tempo rapide entraînent les voix dans une ronde nerveuse et impétueuse.

Le thème principal est caractérisé par les notes répétées aux violons.

Pour renforcer cette sensation de pression, Haendel compose un quatuor vocal dont les voix fusent les unes sur les autres, en tuilage, illustrant ainsi musicalement une âme agitée, vouée à ne connaître aucun repos. Il serait toutefois plus juste de dire qu'il s'agit d'un trio infernal se liguant contre la longue plainte de Beauté : d'un côté ces notes tenues encadrées de deux traits très rapides, de l'autre, les trois voix s'affrontant avec véhémence.

L'orchestre s'interrompt pour laisser Beauté exprimer sa révolte.

Toujours les notes répétées du thème aux violons.

Longue note tenue pour Beauté.

Les voix du trio se liguent contre Beauté. Ils se répondent en tuilage ce qui renforce l'idée de dispute.

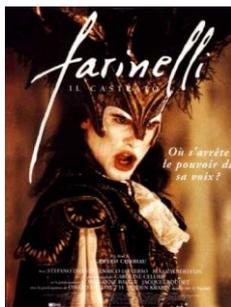
Cette première partie est suivie d'une partie B (à 1'35). Beauté est exclue de la discussion, ainsi que les violons, et le trio enchaîne ses réponses. Le texte prend ici plus d'importance ; seul le continuo accompagne les voix à la manière d'un récitatif. Plaisir a le dernier mot (1'58)... mais plus pour longtemps ! Le retour à la partie A (à 2'30 : il s'agit une fois de plus d'une *aria da capo*), est encore plus virtuose et la dispute semble redoubler de violence.

Avec les élèves :

- Expliquer la logique du quatuor : Beauté contre les trois autres personnages.
- Montrer la dispute musicale par le tuilage des voix, le tempo vif, et les notes répétées. Il s'agit du point culminant de l'œuvre ; Beauté laisse exploser sa colère.

//////// Lascia la spina, Piacere, CD2 n°16 //////////////////////////////////////

Voici l'air le plus célèbre de cet oratorio. Haendel le reprend dans son opéra *Rinaldo* en 1711 en changeant les paroles : *Lascia ch'io pianga*.



Il a été immortalisé dans le film *Farinelli*.

| | |
|---|---|
| <u>Lascia la spina</u> <u>Cogli la rosa,</u> <u>Tu vai cercando</u> <u>Il tuo dolor.</u> <u>Canuta brina</u> <u>Per mano ascosa,</u> <u>Giungerà quando</u> <u>Nol crede il cor.</u> | Ne touche pas aux épines Cueille la rose, Tu t'en vas chercher Ton martyre. La blanche rosée de l'âge va tomber Furtivement Lorsque ton cœur ne le croit pas |
|---|---|



C'est un des moments les plus émouvants de l'œuvre. Plaisir essaye une dernière fois de convaincre Beauté, cette fois-ci par la douceur. Nous pensons immédiatement à Ronsard et à son poème *À Cassandre* (1545) : "*Mignonne allons voir si la rose*"... Au dernier tercet notamment :

**"Cueillez, cueillez votre jeunesse :
 Comme à ceste fleur la vieillesse
 Fera ternir votre beauté".**

La musique de Haendel est sobre et efficace. On a l'impression d'entendre les sanglots du personnage. Le rythme longue-longue / silence / brève / longue-longue évoque en effets les pleurs et les soupirs. La mesure à 3/2 et son tempo lent, la nuance *piano* ainsi que l'écriture verticale¹⁶ concourent à renforcer cette image, mais nous ne sombrons pas non plus complètement dans le désespoir, sans doute grâce à la tonalité réconfortante de Fa majeur.

Oboe I
p

Oboe II
p

Violino I
p

Violino II
p

Viola
p

PIACERE

Tutti
Bassi
p

Cette *aria da capo* est construite sur une forme d'une remarquable efficacité :

Partie A :

- Introduction orchestrale

- Le thème principal est divisé en 2 phrases :

La - scia la spi - na, co - gli la ro - sa; tu vai cer -
can - do il tuo do - lor,

tu vai cer - can - do, tu vai cer - can - do il tuo do - lor.

La première phrase se termine sur la tonique (Fa), ce qui donne une impression de "point".

La deuxième qui progresse vers les aigus, se termine sur la dominante (Do), ce qui donne une impression de "virgule".

La première phrase est ensuite répétée mais se termine cette fois par la tonique. Elle est suivie d'une conclusion à l'orchestre. C'est vraiment la composition classique la plus simple. (On la retrouve dans le thème de l'*Ode à la joie* de Beethoven un siècle plus tard) : tonique, dominante puis tonique.

Partie B (2'22) :

Elle contraste par son caractère plus recueilli et religieux. L'orchestre cède la place au continuo, une importante place est accordée à l'orgue et au théorbe. Les nombreuses modulations alternant majeur et mineur ainsi que les phrases descendantes apportent une couleur plus sombre. Plaisir se montre moins convaincant et semble ne plus y croire lui-même.

Partie A' (3'45) :

Les ornements enrichissent la mélodie et la rendent encore plus émouvante.

Avec les élèves :

- L'idéal pour en saisir toute la beauté serait de chanter cette mélodie simple !
- Voir l'extrait du film *Farinelli*. Cet air était chanté à l'époque par les castrats.

¹⁶ L'écriture verticale ou harmonique consiste à faire jouer les instruments ou les voix en même temps.

////////// **Come nembo che fugge col vento, Piacere, CD2** **n°26** //////////////////////////////////////

Il s'agit du dernier air de Plaisir, juste avant l'air final de Beauté. Il est furieux d'avoir échoué et laisse exploser sa colère.

| | |
|---|---|
| <i>Come nembo che fugge col vento</i> <i>Da te fuggo sdegnato e severo</i> <i>Se l'inganno è il mio solo alimento</i> <i>Come viver io posso nel vero?</i> | Comme l'orage s'enfuit avec le vent Je fuis loin de toi, indigné et furieux Si l'illusion est mon seul aliment, Comment pourrais-je vivre dans le vrai ? |
|---|---|

Haendel n'a pas épuisé toutes ses ressources et nous offre une performance vocale et orchestrale surprenante et innovante. En effet, tous les moyens sont bons pour évoquer l'orage dans la première partie :

Partie A : le tempo rapide, les traits en doubles croches à l'image des rafales de vent ; et surtout ce qui est original, le traitement soliste de chaque instrument. Ce sont les violons, puis les hautbois, les violoncelles ainsi que la voix qui dialoguent énergiquement, l'un après l'autre avec l'orchestre, créant ainsi un gigantesque concerto pour solistes multiples ! Écoutons par exemple les violoncelles ténébreux à 0'15 suivis des hautbois.

La voix est extrêmement virtuose avec ses longues vocalises sur *vento* et surtout *sdegnato* (indigné) avec près de vingt secondes (à 1'03) sur une voyelle, pour exprimer toute la furie du personnage. L'orchestre clôt cette partie A comme il l'avait commencée.

La partie B débute à 2'05, et est très contrastée. L'orchestre cède la place au continuo et la colère à la plainte. Le tempo est plus lent ; la mélodie évolue dans les aigus sur un duo de violoncelles à l'unisson, surprenant là encore.

La partie A' est de retour à 3'16, pour les adieux de Plaisir.

Avec les élèves :

- Repérer les figuralismes évoquant l'orage.
- Repérer les instruments solistes qui dialoguent avec l'orchestre.

••• Georg Friedrich Haendel (1685-1759)



Georg Friedrich Haendel est né le 23 février 1685 à Halle en Allemagne.

Très jeune, soutenu par sa mère, il apprend à jouer du clavecin, de l'orgue, du violon et du hautbois auprès de l'organiste Friedrich Wilhelm Zachow. Il se met à composer des œuvres musicales et vocales dès l'âge de 12 ans.

Tout en poursuivant des études juridiques à Halle, il continue sa pratique musicale. En 1702, il est engagé en tant qu'organiste à la Cathédrale de Halle.

Il part ensuite s'installer à Hambourg, pour occuper le poste de claveciniste à l'opéra Theater am Gänsemarkt. Il y découvre l'opéra italien, et y donnera ses deux premiers opéras *Almira* et *Nero* en 1705. À Hambourg, il se lie avec des diplomates anglais.

En 1706, il part pour l'Italie où il séjournera trois ans. Lors de son arrivée à Rome, on pourra lire dans un journal : « Un Allemand est arrivé dans la ville, qui est un excellent

claveciniste et compositeur. Aujourd'hui, il a montré son prodigieux savoir sur l'orgue de l'église Saint-Jean à l'admiration de tous ». Haendel côtoie de nombreux compositeurs de renom (Corelli, Bononcini, Scarlatti, etc.) et compose des œuvres lyriques (*Rodrigo*, *Agrippine*, *Acis & Galatea*).

En 1710, il part à Hanovre pour y occuper le poste de maître de chapelle de Georg Ludwig et fera entre 1710 et 1712 plusieurs séjours à Londres avant de s'y installer définitivement (il sera naturalisé britannique en 1726). Il compose de nombreuses œuvres pour l'opéra mais aussi les fameuses suites de *Water music* en 1717, des concertos, des suites pour clavecin. Il participe à partir de 1719 à la création de la Royal Academy of Music.

Le premier opéra qu'il fait représenter sur la scène du Queen's Theatre de Haymarket, *Rinaldo*, qui est aussi le premier opéra italien écrit pour une scène londonienne, lui vaut un triomphe. Suit alors un nombre considérable d'œuvres pour le Théâtre de Haymarket (*Teseo*, *Amadigi*) et pour la Royal Academy of Music (*Radamisto*, *Jules César*, *Tamerlano*, *Rodelinda*, etc.). À cause de cabales politiques, difficultés financières et de discordes entre artistes, cette dernière est bientôt dissoute et une seconde, puis une troisième académie ne connaissent pas un meilleur sort ; notamment en raison de la concurrence que lui fait subir une compagnie rivale où brille le fameux castrat Farinelli.

Le succès de ses opéras commençant à décliner, Haendel se tourne vers l'oratorio, genre pour lequel il avait déjà composé *Saul et Israël en Égypte*. Entre 1741 et la fin de sa vie, il écrit quelques unes de ses plus grandes œuvres : *Le Messie*, *Semele*, *Hercules*, *Susanna*, *Solomon*, *Jephta*, *Judas Maccabaeus*. En 1749, il compose la *Royal Fireworks Music* pour célébrer le traité de paix mettant fin à la guerre de Succession d'Autriche.

Haendel subit des attaques paralysantes et devient aveugle après une intervention. Il meurt à Londres à l'âge de soixante-quatorze ans, le 14 avril 1759 et est enterré à l'Abbaye de Westminster.

Compositeur très fécond, Haendel a écrit 42 opéras, près de 30 oratorios ainsi que de nombreux concertos, sonates et suites, pour orgue, clavecin ou hautbois... Son catalogue compte plus de 600 numéros.

• • • La musique baroque : fiche de synthèse

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 aiguës. 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.

Un illustre exemple de l'art baroque :

***Le Baldaquin du Bernin,
Saint Pierre de Rome***



••• // *Trionfo* à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Emmanuelle Haïm**

Mise en scène **Krzysztof Warlikowski**

Assistante à la mise en scène **Marielle Kahn**

Décors et costumes **Malgorzata Szczesniak**

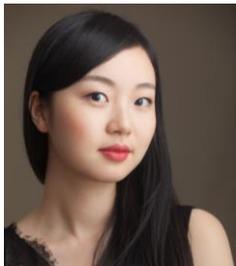
Dramaturge **Christian Longchamp**

Lumières **Felice Ross**

Chorégraphie **Claude Bardouil**

Vidéo **Denis Guégin**

Avec :



Ying Fang
Bellezza



Franco Fagioli
Piacere



Sara Mingardo
Disinganno



Michael Spyres
Tempo

—

Le Concert d'Astrée



• • • Notes sur la mise en scène

Démons

Cet oratorio est un scandale. La lecture de son livret est un choc. C'est une pure œuvre dogmatique au même titre que des créations de l'époque stalinienne. Toute représentation ou exécution du *Trionfo* devrait être précédée d'un commentaire portant sur son contenu idéologique. Les amateurs de musique baroque, tout à la jouissance de la beauté des sons, de la virtuosité des *da capo* en sont-ils conscients ? J'en doute parfois. Ici nous sommes loin de Venise et de ses audaces politiques et littéraires. Nous sommes loin de Monteverdi et de *L'incoronazione di Poppea*. Nous sommes loin des Grecs et de leur mythologie. Nous sommes à Rome, au cœur du pouvoir religieux, dans le haut lieu de la Contre-Réforme.

Aujourd'hui, à Varsovie, l'Église mobilise les foules, immobilise la pensée et l'esprit critique. La liberté d'expression est un combat. Même en France, repli sur soi et émergence de nouveaux fondamentalismes menacent une laïcité ouverte sur le monde. Mettre en scène cet oratorio ne peut s'envisager sans une lutte avec son insupportable message.

Il Trionfo est l'œuvre d'un jeune compositeur et musicien qui chercha le succès en descendant en Italie, et qui, par opportunisme, accepta de fréquenter pendant quelques années certaines des grandes et éminentes personnalités romaines. Parmi elles, figurait le cardinal Benedetto Pamphili, petit-neveu du pape Innocent X, redoutable pontife portraituré par Velasquez et dont Francis Bacon proposa une version géniale, hurlante et hallucinée. Religieux cultivé, lettré, mécène, le cardinal était le fils d'Olimpia Aldobrandini Borghese dont il hérita la considérable fortune ainsi que le Palazzo Doria Pamphili, sur la Via del Corso, situé à quelques centaines de mètres du Collegio Romano, immense édifice dédié à la propagande de la pensée jésuite dont il était un pur produit.

Comme tant d'autres artistes, le jeune Haendel arriva du Nord, de Halle la protestante, avec la volonté d'en découdre et de faire carrière. Dès son premier concert à l'orgue de la Basilique San Giovanni in Laterano, ce jeune amateur se fit remarquer par son talent et sa jeunesse, et séduisit cet homme d'église de cinquante ans, esthète et moraliste, auteur de poésies et de livrets dans l'esprit du temps, dont les salons et le théâtre privé étaient ouverts aux musiciens de ce début de XVIII^e siècle. Or ce temps, dans la Rome baroque et fastueuse, centre d'une chrétienté puissante, impérialiste, était encore et toujours à l'édification des fidèles sous la forme de grands plafonds peints, d'architectures spectaculaires ou de compositions musicales. *Il Trionfo*, oui, est le pur produit de son époque ; il y est question, une fois de plus, de souligner la petitesse des hommes face à Dieu et à son Église. Et la femme, depuis toujours cible privilégiée, péché potentiel dès le troisième livre de la Genèse, ne peut être que futile, dévergondée sans la conscience de sa chute, âme fragile à laquelle seul le couvent apportera peut-être le salut. *Il Trionfo* du cardinal Pamphili, ou l'énième variation sur le double thème de la dépravation féminine et de la victoire de l'Église.

Bellezza, Piacere, Tempo et Disinganno sont les quatre figures allégoriques du *Trionfo*, oratorio que rien ne destinait à la scène d'un théâtre. Il s'écoute avec délectation dans une voiture, une cuisine, une salle de bain ou de concert en faisant l'impasse sur son objectif avoué : la destruction d'une jeune femme, son anéantissement dans la mâchoire du Temps et du Désenchantement pour avoir trop aimé la vie et ses plaisirs.

En dernière année d'un lycée de Szczecin, excellent établissement qui garantissait l'entrée dans les meilleures universités polonaises après le baccalauréat, quatre filles ont été à ce point instrumentalisées par l'Église, lors de camps de vacances, lors de sorties culturelles, qu'elles sont entrées dans un couvent alors qu'elles connaissaient à peine la vie, alors qu'elles n'avaient jamais connu le désir, le sexe, l'amour. Le pouvoir de l'Église sur ces jeunes filles a été criminel. Le pouvoir de l'Église a été et demeure politique. Son influence a marqué les âmes et façonné les villes. Mettre en scène *Il Trionfo* dans le Théâtre de l'Archevêché est d'ailleurs assez cocasse. Car quand bien même ce lieu est désormais destiné à la jouissance de Haendel, Mozart ou Rossini, il n'est pas possible d'oublier que l'archevêché d'Aix a été, précisément dans les années de la création de cet oratorio, d'une puissance considérable. Des églises et des couvents y ont été construits pour exprimer une domination spirituelle tout autant que terrestre. Il n'y a qu'à se promener dans les rues de la ville pour le percevoir. Mais alors il faut se rappeler *La Religieuse* de Diderot ou celle de Rivette. Suzanne Simonin y est une jeune femme opprimée qui refuse son

enfermement dans un monastère, qui s'oppose à l'abandon du monde et à la morale culpabilisante. Son sacrifice, au milieu du XVIII^e siècle, est celui de Bellezza. C'est bien dans ce lieu destiné désormais à la beauté de la musique qu'il faut souligner la naïveté et le danger de ce livret du cardinal Pamphili. Le problème de cette œuvre est précisément sa beauté musicale. Et la célébration de sa beauté, mais aussi sa manipulation commerciale, passent sous silence le dogme qui en est au cœur. Nous le savons, l'opéra est historiquement l'expression d'une société patriarcale. Dans *Il Trionfo*, créé dans le Palais de la Chancellerie de l'Église, coule le sang de la domination.

20 21

L'œuvre de Sarah Kane est d'une importance considérable dans ma vie personnelle et dans mon travail de metteur en scène. Les cinq pièces qu'elle a écrites avant son suicide à vingt-huit ans ont généré des questions existentielles et esthétiques fondamentales. En raison de leur violence et de leur crudité, ses textes ne peuvent être mis en scène littéralement. Ils demandent des dispositifs extrêmes pour en exprimer toute la force. Sarah Kane a été très présente pendant la préparation de cette production.

La radicalité de son regard sur le monde demeure intacte depuis sa mort en 1999. Elle nous oblige à comprendre les relations humaines au-delà de tous les tabous que notre société nous impose.

Quels sont les absolus de la jeunesse contemporaine ? Que représentent pour elle le sexe et l'amour ?

Quelles sont ses peurs ? Qu'est-ce qui l'opprime ? Que signifient pour elle la famille et la religion ?

Sous quelles formes pulsion de vie et pulsion de mort s'expriment-elles ?

De jeunes et formidables chanteurs ont compris que l'opéra est un lieu d'expression unique, qu'il est un espace de création pour des aventures artistiques fortes et dangereuses ou la recherche de la vérité des personnages et des situations vaut bien plus qu'un succès à la Scala ou au Metropolitan Opera. Bellezza est la figure centrale du *Trionfo* et plus encore dans cette production. Face à la violence des coups de boutoir qu'elle s'apprête à recevoir, Bellezza impose sa fraîcheur et son insouciance, ses passions et ses inquiétudes.

Propos recueillis par Christian Longchamp, mai 2016.

En quelques mots !

Krzysztof Warlikowski choisit un parti-pris très personnel, puisque sa mise en scène s'oppose fermement à l'idéologie du livret ! Son travail rentre ainsi parfois en contradiction directe avec le message chanté.

Sa lecture de l'œuvre est moderne et inédite, elle donne à réfléchir. Cette œuvre qui date de 1707 prend, grâce à cette mise en scène, une nouvelle dimension, elle s'enrichit des problématiques actuelles : le statut de la femme, le rapport au corps, le divertissement à l'excès, l'oubli de soi dans des pratiques à risque... Il ne faut donc pas s'attendre à un dispositif scénique classique !

• • • Repères biographiques



Emmanuelle Haïm

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. Elle est 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 P. Sellars et *L'Incoronazione di Poppea*, mis en scène par R. Carsen.

Elle dirige régulièrement l'Orchestre Symphonique de Birmingham, le Scottish Chamber Orchestra et le Hessischer Rundfunk Orchestra de Frankfurt. Depuis 2008, une relation privilégiée avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin l'amène à diriger successivement en tant que Chef invitée en 2008, 2011 et 2014. Ses enregistrements pour le label Erato / Warner Classics avec son ensemble sont abondamment récompensés : Victoires de la Musique Classique (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). 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* et *L'Incoronazione di Poppea*. À l'automne 2014 paraissent le DVD d'*Hippolyte et Ariane* enregistré à l'Opéra National de Paris et le disque du *Messie* puis en mai 2015 le DVD de *La Finta Giardiniera* de Mozart captée à l'Opéra de Lille en 2014. La saison 2015/2016 a été l'occasion de trois nouvelles productions d'opéras pour Emmanuelle Haïm et son Concert d'Astrée – avec une re-crédation de *Xerse* de Cavalli et Lully dans une mise en scène de G. Cassiers à l'Opéra de Lille, *Mitridate* au Théâtre des Champs-Élysées. Pour terminer la saison, Emmanuelle Haïm et Le Concert d'Astrée se sont produits pour la première fois au Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence dans *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* de Haendel mis en scène par Krzysztof Warlikowski et repris en janvier à l'Opéra de Lille. Fidèle représentante du baroque et du savoir-faire musical français, elle est Chevalier de la Légion d'honneur, Officier des Arts et des Lettres et Honorary Member de la Royal Academy of Music.



Krzysztof Warlikowski

Krzysztof Warlikowski est né en 1962 à Szczecin, en Pologne. Après des études d'histoire de la philosophie à l'Université Jagellonia de Cracovie et un séjour d'un an à Paris (au cours duquel il étudie l'histoire du théâtre à l'École Pratique des Hautes Études), il entame une formation à la mise en scène dès 1989 à l'Académie du théâtre de Cracovie, où il signe ses premiers spectacles, d'après Dostoïevski et Elias Canetti. En 1992-1993, il est successivement l'assistant de Peter Brook sur Impressions de *Pelléas* (Paris, Bouffes du Nord, 1992), puis de Krystian Lupa sur *Malte*, d'après Rilke (Cracovie, Sary Teatr, 1992). Giorgio Strehler soutient et supervise son

travail d'adaptation et de mise en scène d'*À la recherche du temps perdu*, d'après Proust (Milan, Piccolo Teatro, 1994). La même année, Warlikowski entame un cycle Shakespeare, montant sept de ses pièces (*Le Marchand de Venise*, *Hamlet*, *Le Conte d'Hiver*, *La Mégère apprivoisée*, *La Nuit des rois*, *La Tempête*, *Le Songe d'une nuit d'été*) entre 1994 et 2003, tout en abordant le théâtre tragique grec (Sophocle, Euripide) et le domaine contemporain : Kafka (*Le Procès*, 1995), Koltès (*Roberto Zucco*, 1995 ; *Quai Ouest*, 1998), Matéi Visniec, Gombrowicz, Sarah Kane (*Purifiés*, 2001). Warlikowski a présenté son travail sur toutes les grandes scènes d'Europe, au Holland Festival, au Festival d'Avignon (où il a monté *Krumen* 2005, accueilli à l'Odéon en 2007, et *Angels in America*, de Tony Kushner, en 2007), au Festival Europalia, au Festival Theater der Welt... Sa mise en scène d'*(A)pollonia*, d'après Euripide, Eschyle, Hanna Krall, Jonathan Littell et J. M. Coetzee, événement du Festival d'Avignon 2009, est présentée la même année au Théâtre national de Chaillot.

Depuis quelques années, Warlikowski est également un metteur en scène d'opéra : citons entre autres *L'Affaire Makropoulos* de Leoš Janáček (2007), *Parsifal* de Richard Wagner, *The Rake's Progress* d'Igor Stravinsky (2010), *La Femme sans ombres* de Richard Strauss (2013), *Don Giovanni* de Mozart (2014).

• • • Éléments bibliographiques

Livres

Marc Belissa, *Haendel en son temps*, Ellipses, Paris, 2011.

Edmond Lemaître (dir.) et Sylvie Bouissou, *Guide de la musique sacrée et chorale, l'âge baroque 1600-1750*, Paris, Fayard, coll. « Les Indispensables de la musique ».

Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 1987, 882 p. (ISBN 9782035113061, OCLC 18388050)

Comte de Harewood et Gustav Kobbé (dir.), « Haendel » in *Tout l'opéra de Monteverdi à nos jours*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991.

Yvonne Tienot, *Georg-Friedrich Haendel*, éditions Henri Lemoine, Paris, 1948 et 1959.

Gérard Denizéau, *Les genres musicaux*, coll. « reconnaître, comprendre », Paris, 2010.

Nicole Labelle, *L'oratorio*, collection « Que sais-je ? », Presses universitaires de France, 1983.

CD

Haendel, *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, dirigé par Emmanuelle Haim
Avec Nathalie Dessay, Ann Hallenberg, Sonia Prina, Pavol Breslik & Le Concert d'Astrée. Virgin Classics 2007.

••• La voix à l'Opéra

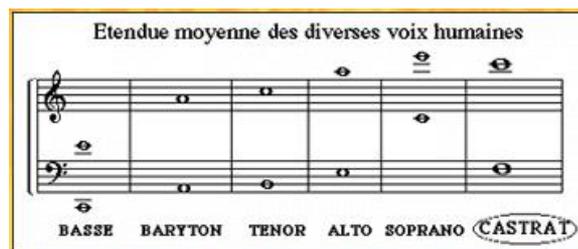
Chaque voix est unique, la classification vocale est donc artificielle. On a cependant éprouvé le besoin de définir les voix en prenant en compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance, le type de répertoire abordé (le baryton chez Verdi par exemple). À l'opéra, chaque voix correspond à un type de personnage.

La classification des voix :

On distingue généralement trois types de voix pour les femmes et trois pour les hommes :

| | | | | | | | | | |
|---------|-------|---------|-------|---------------------------|-----------|---------------|---------|--|--------|
| + grave | | | | | | | | | + aigu |
| [femme] | | | | | Contralto | Mezzo-Soprano | Soprano | | |
| [homme] | Basse | Baryton | Ténor | Contre-ténor/Haute-contre | | | | | |

La soprano est la voix féminine la plus élevée, la basse est la voix masculine la plus grave.



Dans le baroque français, la dénomination des voix est différente : de la plus aiguë à la plus grave on trouvera généralement les voix de Dessus (équivalent à la voix de soprano aujourd'hui), Bas-dessus (mezzo-soprano), Haute-contre (contre-ténor), Taille (ténor), Basse-taille (baryton), Basse (basse).

Par ailleurs, à l'époque baroque, les italiens appréciaient particulièrement la voix de castrat : chanteur masculin dont la voix n'avait pas mué du fait d'une opération (castration) pratiquée avant la puberté. Conservant ainsi son timbre originel, le castrat disposait d'une voix souple et agile couvrant l'étendue de trois octaves. Parmi les castrats les plus connus, on citera les noms de Farinelli (né en 1705), Caffarelli (1710) et Velluti (1780).

La tessiture est l'étendue ordinaire des notes qu'une voix peut couvrir sans difficulté.

Le timbre de la voix

C'est la couleur de la voix, ce qui permet de l'identifier. Ce timbre est lié aux harmoniques émises par le chanteur, qui sont liés à sa morphologie et à sa technique : le corps agit comme une caisse de résonance et les résonateurs peuvent être modifiés lors de l'émission du son.

Le chœur

C'est un ensemble de chanteurs qui interviennent à certains moments dans un opéra. Un chœur mixte est généralement formé de soprani, d'alti, de ténors et de basses.

La puissance de la voix

Elle définit le maximum d'intensité qu'atteint la voix dans ses extrêmes :

- voix d'opéra : 120 dB
- voix d'opéra-comique 100 à 110 dB
- voix d'opérette : 90 à 100 dB
- voix ordinaire : au-dessous de 80 dB (voix des chanteurs de variété ou de comédie musicale)

••• L'Opéra de Lille

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, déambulatoires,...). 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 nouveau 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).

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.

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-Amand Vérez, 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 10 € et 5 €.

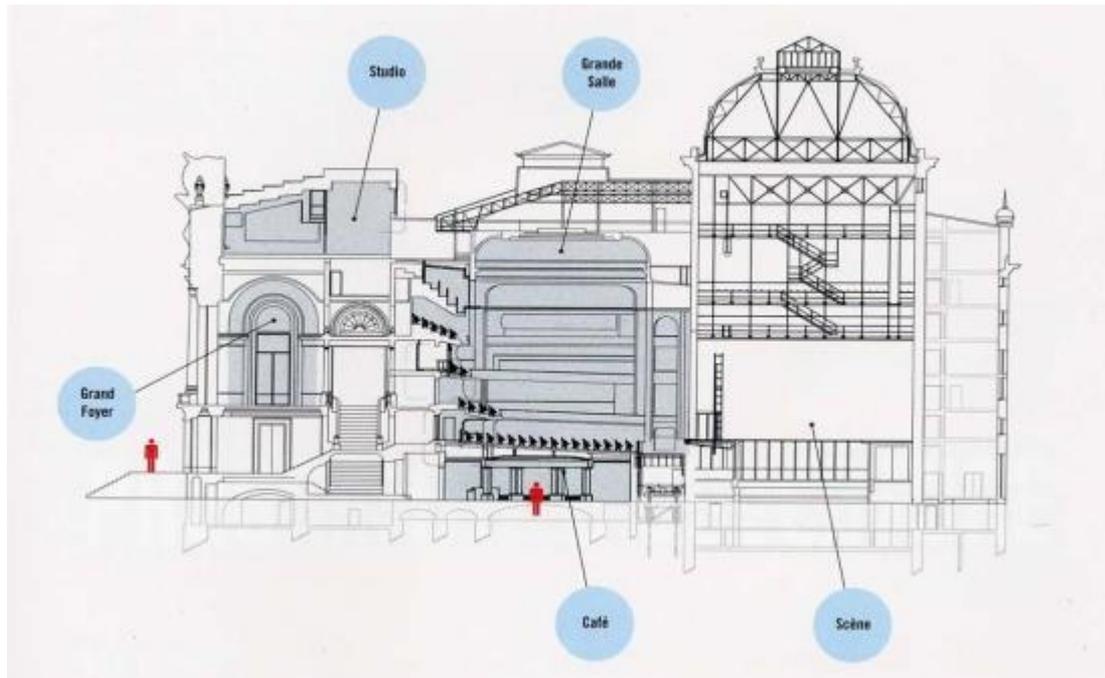
Les travaux de rénovation et la construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

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.