



OPÉRA DE LILLE

NABUCCO

16 MAI-6 JUIN

DE GIUSEPPE VERDI
DIRECTION MUSICALE ROBERTO RIZZI BRIGNOLI
MISE EN SCÈNE MARIE-EVE SIGNEYROLE
ORCHESTRE NATIONAL DE LILLE

Me 16 mai, Ma 22 mai, Lu 28 mai, Je 31 mai, Me 6 juin à 20h

Sa 19 mai, Sa 26 mai à 18h

Di 3 juin à 16h

Retransmission live dans 27 villes de la région Hauts-de-France : le 26 mai à 18h

17-18
dossier pédagogique

Contact

Service des relations avec les publics
Claire Cantuel / Marion Dugon
Camille Prost
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 et de Léa Labaye, stagiaire à
l'Opéra de Lille.
Avril 2018.

Sommaire de ce dossier

- p. 3**
Préparer votre venue : les outils à votre disposition
- p. 4**
Résumé
- p. 5**
Synopsis
- p. 6**
Schéma : qui est qui ?
- p. 7**
Les personnages de *Nabucco*
- p. 9**
Guide d'écoute
- p. 20**
Glossaire pour se repérer dans le livret
- p. 21**
Giuseppe Verdi
- p. 22**
L'opéra au XIXème siècle : panorama et synthèse
- p. 26**
La voix à l'opéra
- p. 27**
L'Opéra de Lille
- p. 30**
L'Opéra de Lille : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire

••• Préparer votre venue : les outils à votre disposition

L'équipe des relations avec les publics est à votre disposition pour vous accompagner dans la préparation de votre venue pour assister à l'opéra *Nabucco*. Différents supports vous sont fournis pour vous permettre de préparer votre venue au spectacle, dans le présent dossier pédagogique mais également en ligne sur internet.

Comprendre l'histoire de *Nabucco* et ses personnages

- Animation vidéo « clair et net » *Nabucco* en bref : disponible fin avril*
- Animation vidéo sur l'histoire de cet opéra : disponible fin avril*
- Résumé : page 4 de ce dossier pédagogique
- Schéma : qui est qui ? page 5 de ce dossier
- Fiche Personnages : page 6 de ce dossier

Découvrir le contexte de l'œuvre et son compositeur

- Animation vidéo « clair et net » : Pourquoi l'opéra *Nabucco* de Verdi est-il considéré comme une œuvre politique ? : disponible fin avril*
- Biographie de Giuseppe Verdi : page 21 de ce dossier

Écouter et découvrir la musique

- Guide d'écoute : page 9 de ce dossier

*Découvrir l'adaptation de *Nabucco*

Plusieurs contenus seront disponibles sur la plateforme « Première Loge » de l'Opéra de Lille pour vous permettre d'aborder les différents aspects de cette adaptation de *Nabucco* :

opera-lille.fr/premiere-loge/nabucco

Cette plateforme numérique sera enrichie progressivement dans le courant des **mois d'avril et mai**, il est conseillé de s'y rendre à plusieurs reprises pour prendre connaissance de tous ces éléments.

Pour aller plus loin, découvrir l'Opéra :

- La voix à l'opéra : page 26 de ce dossier
- L'Opéra de Lille : page 27 de ce dossier
- L'Opéra de Lille : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire : page 30 de ce dossier
- DVD pédagogique : sur demande

Durée totale du spectacle : 2h40 environ

• • Résumé

Nabucco est un opéra composé par Giuseppe Verdi (1835-1901), créé en 1842. Il s'agit d'un opéra en quatre parties avec un livret de Temistocle Solera.

La version présentée cette saison est une co-production de l'Opéra de Lille et de l'Opéra de Dijon, créée à l'Opéra de Lille. *Nabucco* est ici mis en scène par Marie-Eve Signeyrole. L'Orchestre national de Lille joue sous la direction du chef d'orchestre Roberto Rizzi Brignoli.

Introduction

“Verdi demande tellement. C'est comme si ça devait être, pour les interprètes comme pour le public, le premier et le dernier opéra.” Roberto Rizzi Brignoli

Si nous sommes touchés à vif par les tourments d'une héroïne, émus aux larmes par les malheurs d'un héros, rien ne bouleverse autant que les tragédies collectives. Ainsi, au-delà des tribulations du livret, le destin des Hébreux réduits à l'esclavage par le roi de Babylone Nabuchodonosor renvoie-t-il à tous les exils, tous les asservissements, tous les espoirs d'une liberté à reconquérir... Histoire éternelle, inspirée d'une figure à la fois réelle et biblique, *Nabucco* a lancé avec éclat la carrière de Verdi..., et n'a guère quitté les scènes depuis sa création en 1842.

En 2016, **Marie-Eve Signeyrole** avait déjà présenté à Lille un très impressionnant *Monstre du Labyrinthe*. Venue du cinéma, elle dépasse la nature de péplum de *Nabucco*, pour en interroger la violence et l'actualité : peuple invisible, inquiétude identitaire, collusion des pouvoirs politique et religieux... À ses côtés, un familier du lieu, le chef italien **Roberto Rizzi Brignoli** – grand spécialiste de Verdi devant l'éternel, comme le savent les spectateurs du *Trouvère* – retrouvera l'**Orchestre national de Lille**. Et les **chœurs de l'Opéra de Lille et de Dijon** uniront leurs nombreuses voix dans le “ *Va, pensiero* ”, hymne intemporel et international de toutes les patries “ belles et perdues ”.

Les personnages et leurs voix

Nabucco	interprété par	Nikoloz Lagvila , baryton
Abigaille	interprétée par	Mary Elizabeth Williams , soprano
Zaccaria	interprété par	Simon Lim , basse
Ismaele	interprété par	Robert Watson , ténor
Fenena	interprétée par	Victoria Yarovaya , mezzo-soprano
Abdallo	interprété par	François Rougier , ténor
Anna	interprétée par	Jennifer Courcier , soprano
Gran Sacerdote	interprété par	Alessandro Guerzoni , basse

Les instruments de l'orchestre

En fosse : piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trombones, cimbasso, 2 trompettes, timbales, grosse caisse, cymbales, tambour militaire, triangle, 2 harpes.
quintette à cordes : violons 1 (12) et 2 (10), altos (8), violoncelles (6), contrebasses (4).

Sur scène : 4 clarinettes dont une Mi bémol, 3 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 2 bombardes, 1 tuba, tambour et grosse caisse.

• • • Synopsis

Partie 1 – Jérusalem

Dans le temple de Salomon, à Babylone, le grand prêtre Zaccaria a pris en otage Fenena, fille du roi babylonien Nabucco, dont l'armée vient d'infliger une défaite aux Hébreux. Or, Fenena est éprise d'Ismaël, neveu du roi de Jérusalem, qui l'aime en retour. Abigaille, considérée comme la fille aînée de Nabucco, aime également Ismaël ; elle lui propose de sauver les juifs en échange de son amour, ce qu'il refuse. Nabucco fait une entrée spectaculaire, il sauve sa fille et incendie le Temple.

Partie 2 – L'Impie

Dans le palais de Babylone, Abigaille découvre qu'elle est la fille d'une esclave. Cela éveille sa colère, et aiguise son désir de pouvoir. Elle forme une entente avec le prêtre de Babylone pour conquérir le royaume. Ils font croire que Nabucco est mort au combat.

De son côté, Fenena se convertit par amour à la religion juive. Abigaille vient se confronter à elle pour lui prendre la couronne. Coup de théâtre, Nabucco arrive et reprend sa place de roi. Pris par l'ivresse du pouvoir, il exige que tous le considèrent comme l'égal de Dieu. À ce moment la foudre s'abat sur lui.

Partie 3 – La Prophétie

À Babylone, Abigaille a pris les pleins pouvoirs et a emprisonné Nabucco. Le grand prêtre de Baal demande à Abigaille d'approuver la condamnation à mort de Fenena et des Hébreux. Avant qu'elle ne se décide, apparaît Nabucco. Celui-ci, sollicité par Abigaille, signe la condamnation, avant de réaliser la portée de son geste. Nabucco finit par être fait prisonnier sur ordre d'Abigaille.

Sur les rives de l'Euphrate, les Hébreux exilés pleurent leur patrie perdue. Zaccaria arrive et leur reproche leur faiblesse : il prophétise la fin de la servitude des Hébreux et la destruction de Babylone.

Partie 4 – L'Idole brisée

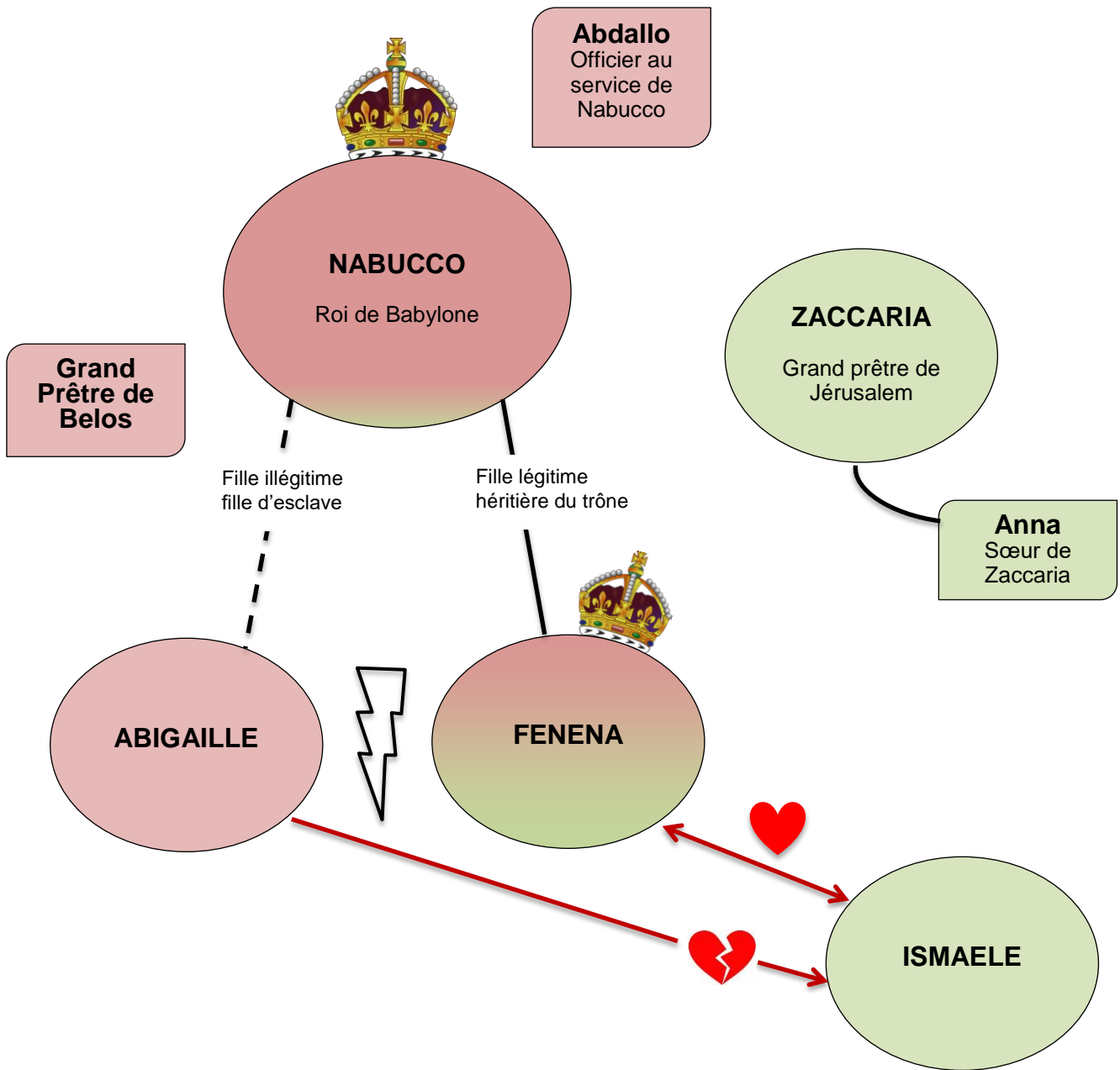
Emprisonné et impuissant, Nabucco aperçoit sa fille Fenena emmenée au supplice. Il adresse alors une prière à Jéhovah, Dieu des Hébreux. Comme en réponse à sa prière, un fidèle officier arrive accompagné de plusieurs soldats pour l'aider à reprendre son trône. Il intervient au moment où Fenena et les Hébreux s'apprêtent à être exécutés et ordonne leur libération. Il encourage le peuple juif à regagner ses terres et à dresser un temple à la gloire de Jéhovah.

Abigaille arrive, agonisante. Elle meurt en demandant pardon à Fenena et en louant le Dieu des Hébreux.


Illustration des jardins mythiques de Babylone



••• Schéma : qui est qui ?



Légende :

 Babyloniens
polythéistes

 Hébreux
juifs

••• Les personnages de *Nabucco*

Nabucco, roi de Babylone (baryton)



Personnage qui apparaît dans la Bible sous le nom de Nabuchodonosor, roi de Babylone vers 600 avant J.C. Il a provoqué la chute de Jérusalem et la persécution des juifs. Le livret de Solera s'éloigne largement des faits historiques et s'attarde davantage sur la psychologie du personnage évoluant en trois phases bien distinctes : le dictateur, le fou, le sage.

Dans la première partie, Nabucco apparaît fièrement sur son cheval en despote conquérant, et blasphème Jéhovah dans le temple de Jérusalem. Il ordonne le massacre des Hébreux et la destruction du lieu sacré. Il incarne la force, le pouvoir et la cruauté. Le peuple juif est terrorisé par sa puissance et sa violence. Dans la deuxième partie, on le dit mort au combat, mais il réapparaît encore plus fort, défiant même les dieux de Babylone et s'autoproclamant Dieu. La foudre le frappe alors. Il perd à la fois sa couronne et sa raison.

La troisième partie montre la vulnérabilité du personnage. Il sombre dans la folie, est fait prisonnier par sa fille illégitime Abigaïlle et n'a qu'une crainte : voir sa fille Fenena exécutée.

La quatrième partie enfin, explique son retour, transformé par l'épreuve qu'il a subie. Il implore Jéhovah de le pardonner et lui jure fidélité, libérant les Hébreux et s'associant au grand prêtre Zaccaria pour reconstruire le temple de Jérusalem.

Le message de l'opéra tout entier est donc fondé sur la crainte du pouvoir divin. Nul homme, même le plus puissant ne peut le défier sans représailles.

On sait que Verdi perdit sa femme et ses deux enfants pratiquement la même année. L'imprégnation religieuse de son troisième opéra n'est sans doute pas étrangère à ces événements douloureux.

Premier grand baryton verdien, Nabucco est un héros, certes, mais bien différent du ténor, jeune homme amoureux. Il est père sans épouse, chef des armées et dans la force de l'âge. Il affronte Zaccaria puis Abigaïlle, mais il lutte surtout contre lui-même, dans un combat intérieur, qui le mène à la sagesse et au pardon.

Le personnage est associé à un thème récurrent aux vents qui évoque la puissance militaire dans une marche royale en ré majeur :



Abigaïlle, fille aînée supposée de Nabucco, fille d'esclave (soprano)

Personnage terrifiant, hystérique et caractériel qui surpasse Nabucco dans la cruauté et la soif de pouvoir. Sa déception amoureuse (elle est rejetée par Ismaël qui lui préfère sa sœur Fenena) se transforme en haine et désir de vengeance intarissable. Sa colère s'exerce d'abord sur le couple amoureux, puis sur son père lorsqu'elle apprend qu'elle est esclave et non fille de roi ; et enfin le peuple hébreux. Elle n'épargne personne, ni elle-même, puisqu'elle s'empoisonne à la fin ; la mort restant l'ultime solution à son désespoir.

Verdi traduit musicalement les excès d'Abigaïlle, ce qui rend ce personnage fascinant. La tessiture en premier lieu, révèle des exigences éprouvantes pour la chanteuse (du si grave au contre-ut) d'autant plus que le compositeur propose des lignes mélodiques extrêmement contrastées entre les graves et les aigus, avec parfois des sauts de deux octaves ! En deuxième lieu, pratiquement toutes les interventions d'Abigaïlle se font en voix de pleine puissance (récitatifs compris) pour accentuer l'hystérie du personnage.

Voici donc une soprano dramatique d'un nouveau genre ; une héroïne meurtrie mais impitoyable, gommée dans sa féminité, qui ne manquera pas d'impressionner lors de la représentation !

Zaccaria, grand-prêtre des Juifs (basse)

Imposant dans sa tessiture de basse qui descend jusqu'au contre-fa, il affirme sa force et sa foi. C'est un roc qui affronte Nabucco et qui ranime la confiance perdue de son peuple. Il incarne les valeurs religieuses, la sagesse mais paradoxalement, il n'hésite pas à tuer Fenena sauvée in extremis par Ismaël. Ce rôle est très présent tout au long de l'opéra ; d'ailleurs, c'est le premier et le dernier personnage que l'on entend. Verdi lui confie de très beaux airs, notamment celui accompagné de six violoncelles (voir guide d'écoute).

Le couple Fenena - Ismaële (soprano, ténor)

Ismaële est le neveu du roi de Jérusalem, et Fenena, la fille de Nabucco, roi de Babylone, sœur et rivale d'Abigaïlle. Les peuples ennemis sont réunis par l'amour transcendant les religions. Ismaël n'hésite pas à se mettre en danger pour sauver Fenena ; celle-ci se convertit à la religion juive pour lui éviter l'accusation de trahison, et permettre leur union.

Ce couple demeure malgré tout secondaire, tant au niveau du livret que de la psychologie peu creusée des personnages, car le sujet de l'opéra n'est pas l'amour, à la manière de Roméo et Juliette, mais la lutte de pouvoir et la crainte divine. Néanmoins, ces personnages ont quelques occasions de s'exprimer dans la première et dernière partie de l'opéra et cela nous permet d'entendre la voix de ténor indispensable à tout opéra romantique.

Le grand prêtre de Baal (basse)

Il représente la religion babylonienne et s'oppose directement à Zaccaria. Ce personnage permet l'accession au pouvoir d'Abigaïlle et menace de mort le peuple hébreux et Fenena, la convertie.

Abdallo (ténor)

Dernier officier fidèle à Nabucco, il permet sa libération dans la quatrième partie.

Anna (soprano)

Sœur de Zaccaria

Chœurs :

Soldats babyloniens - Soldats juifs - Lévites - Mages - Vierges juives - Femmes babyloniennes - Grands du royaume de Babylone - Peuple

L'action se déroule dans la première partie à l'intérieur du temple de Salomon à Jérusalem ; les trois autres dans les jardins et palais de Babylone.

• • • Guide d'écoute

Étudier la musique dans un opéra... pourquoi ?

Connaître l'histoire et s'affranchir des surtitres, 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... ce sont autant de plaisirs qui vous aideront à profiter au mieux de votre expérience de spectateur.

Ce guide d'écoute est donc là pour vous accompagner, vous donner des pistes d'écoutes et de commentaires pour étudier certains passages de cet opéra.

Vous trouverez ci-dessous une sélection de quelques extraits choisis de *Nabucco*, détaillés dans la suite de ce document.

L'enregistrement de référence, utilisé pour ce guide d'écoute, est le suivant : ***Nabucco de Verdi, dirigé par Riccardo Muti, avec Matteo Manuguerra (Nabucco), Nicolai Ghiaurov (Zaccaria) et Renata Scotto (Abigaille), Ambrosian opera chorus, philharmonia orchestra, EMI Records 1978, 1986, 2000.***

A/

Les pages orchestrales

p. 11

1- Sinfonia, CD1 n°1

L'ouverture est très importante dans un opéra. Verdi propose une introduction de forme "pot-pourri" qui présente à la manière d'une bande annonce de cinéma les grands thèmes qui seront entendus dans l'opéra.

2- Pour aller plus loin

D'autres passages orchestraux sont proposés pour compléter les écoutes.

B/

Les chœurs

p. 12

1- Lo vedeste? ... Fulminando - CD1 n°8

C'est la panique chez les Hébreux lorsque Nabucco apparaît. Verdi parvient à exprimer ce sentiment dans ce chœur dramatique et spectaculaire.

2- Va pensiero, CD2 n°10

Le chœur le plus célèbre de l'opéra.

3- Pour aller plus loin

Va pensiero n'est pas le seul chœur de l'opéra, loin de là ! Verdi semble les avoir particulièrement privilégiés et ils sont très présents tout au long de l'opéra, accompagnant souvent les solistes et ensembles vocaux.

C/

Les airs de soliste

p. 15

1- Abigaïlle : *Ben io t'invenni, o fatal scritto ! et Anch'io dischiuso un giorno*, CD1 n°14 et 15

Le personnage d'Abigaïlle frappe par son hystérie et sa colère intarissable. Elle est reniée par son père, trahie par sa sœur et rejetée par Ismaele.

2- Nabucco : *Chi mi toglie il regio scettro?* CD2 n°6

Le despote Nabucco apparaît ici dans toutes ses faiblesses.

3- Pour aller plus loin

Pour compléter cette partie, l'air de Zaccaria accompagné de 6 violoncelles est un des plus beaux moments de l'opéra.

D/

Les ensembles vocaux

p. 18

1- Sextuor, final de la première partie, CD1 n°13

Quel extraordinaire final, par certains aspects très rossinien ! Il ne manquera pas de surprendre par sa puissance et sa maîtrise vocale lors de la représentation.

2- Pour aller plus loin,

Écoutons le trio entre Ismaele, Fenena et Abigaïlle.

Cette dernière tente une dernière fois de séduire Ismaele, malgré l'échec inévitable.



//////// A- Les pages d'orchestre //////////////////////////////////////

1- Sinfonia, n°1

L'opéra débute par une ouverture brillante et énergique de sept minutes qui a pour mission de nous plonger dans cette histoire tumultueuse. À la manière d'un pot-pourri, Verdi juxtapose des thèmes qui seront développés par la suite.

Les premiers accords sont joués andante par les trombones et le cimbasso. Le caractère solennel engendré par les timbres graves et l'homorythmie confère une connotation historique voire biblique à cette introduction. Elle est interrompue brutalement par des accords *fortissimo* et *tutti* que l'on réentendra dans la *Cavatine* de Zaccaria.

À 1'02, les *tremolos* aux cordes laissent entrevoir le drame en attente.

À 1'30, c'est le thème *Il maledeto* qui retentit. On le retrouvera chanté par le chœur des Hébreux voulant se venger de la traîtrise d'Ismaele dans la deuxième partie.



À l'orchestre s'ajoutent les trompettes et caisse claire qui apportent une couleur militaire. Les oppositions de nuances *forte* et *piano* jouent sur les tensions et détentes, et sont du meilleur effet.

Le retour de l'andante à 2'03 est suivi du thème le plus célèbre de l'opéra *Va pensiero* joué par les clarinettes et hautbois qui brodent autour des notes principales de la mélodie. L'accompagnement des cordes en arpèges et pizzicato ne laisse pas encore présager de l'élan patriotique du chœur des esclaves de la troisième partie.

À 4'43, de nouveau, c'est le thème de la malédiction qui est répété, transformé et accéléré jusqu'aux accords finaux retentissants.

2- Pour aller plus loin :

- Verdi commence chaque partie par un passage orchestral qui s'apparente à une courte ouverture, elle-même constituée de thèmes juxtaposés. Cela permet les changements de décors ainsi que la mise en place de nouvelles atmosphères. Il est intéressant d'écouter également les pages 14, 25 et 31.

- Dans la quatrième partie, Nabucco se réveille et entend la foule qui clame le nom de sa fille Fenena menée au martyre. Verdi ajoute une marche funèbre jouée par la Banda pour rendre l'émotion plus poignante et l'atmosphère des plus lugubres. C'est bien la mort promise qui est ici évoquée.

//////// B- Les chœurs //////////////////////////////////////

Les chœurs chez Verdi occupent une place de choix. Souvent de facture simple et efficace, favorisant les larges unissons chantés à pleine voix, l'objectif est d'émouvoir le spectateur, de créer une empathie et une union avec lui.

Ils sont souvent intégrés aux airs, créant ainsi une surenchère dans l'émotion comme c'est le cas dès le premier air de Zaccaria *Sperate, o figli!* En cela, ils participent à l'action et créent une dynamique dans la dramaturgie. Verdi n'hésite pas à reléguer au second plan le livret (parfois peu crédible) au profit de la musique avant tout. Ici, les nombreux chœurs - lévites, vierges juives, hébreux, soldats babyloniens, soldats, femmes babyloniennes, mages, peuple, grands du royaume de Babylone - démontrent la volonté d'impressionner et de plaire au public.

Ils apportent une richesse scénique par la présence d'un grand nombre de chanteurs, sans oublier la mise en espace (dans les coulisses par exemple). Le drame et le chant sont en effet l'essence même des opéras de Verdi.

1- *Lo vedeste? ... Fulminando* - Première partie, scène 6, CD1 n°8

Voici un exemple d'effet dramatique "à la Verdi". Les femmes, vieillards, lévites et guerriers juifs rejoints par Zaccaria entrent dans le temple, effrayés par l'arrivée de Nabucco. Beaucoup de monde sur scène donc, et une musique frénétique et spectaculaire illustrant le sentiment de panique.

Dans un tempo *Allegro agitatissimo*, l'orchestre entre de façon fracassante. Verdi propose trois idées dominantes dans la composition de cette page : les triolets aux cordes créant l'agitation et le mouvement, les fusées ascendantes aux bois très reconnaissables engendrant la terreur, et les nombreux chromatismes synonymes de tensions et d'angoisse déstabilisant sans cesse l'harmonie. Les voix sont à l'unisson et entrent les unes après les autres puis se rejoignent en homophonie *fortissimo* pour symboliser l'union dans le drame. Le dernier accord en majeur joué par tout l'orchestre et le chœur nous surprend par sa couleur lumineuse et victorieuse.

DONNE

*Lo vedeste? ... Fuminando
Egli irrompe nella folta.*

VECCHI

*Sanguinoso ergendo il brando
Egli giunge a questa volta!*

LEVITI

*De'guerrieri invano il petto
S'offre scudo al tempio santo!*

DONNE

*Dall'Eterno è maledetto
Il pregare, il nostre pianto!*

TUTTI

*Oh felice chi morì
Pria che fosse questo dì!*

GUERRIERI (entrando, disarmi)

*Ecco il rege! Sul destriero
Verso il tempio s'incammina,
Come turbine che nero
Tragge ovunque la rovina.*

ZACCARIA

*Oh baldanza! Nè discende
Dal feroce corrido!*

TUTTI

*Ahi, sventura! Chi difende
Ora il tempio del Signor?*

LES FEMMES

L'avez-vous vu? ... Mençant
Il surgit dans la mêlée.

LES VIEILLARDS

Brandissant son épée ensanglantée,
Il arrive jusqu'ici!

LEVITES

En vain les poitrines des guerriers
S'offrent-elles comme rempart au temple saint!

LES FEMMES

Nos prières, nos pleurs
Sont maudits par l'Eternel!

TOUS

Bienheureux ceux qui sont morts
Avant que ne se lève le jour!

GUERRIERS (entrant sans armes)

Voici le roi! Sur son destrier
Il se dirige vers le temps,
Tel le noir tourbillon
Qui sème partout la désolation.

ZACHARIE

Quelle audace! ... Il ne descend même pas
De son coursier furieux!

TOUS

Ah, quel malheur! Qui va défendre
Maintenant le temple du Seigneur?

2- *Va pensiero sull'ali dorate* - Chœur des Hébreux - Troisième partie, scène 4, CD2 n°10

"Alors se produisit l'un de ces rares et grands moments où le peuple et la musique ne font qu'un. Sans que rien n'ait été préparé d'avance, et suivant quelque inspiration spontanée et inexplicable, le chœur de *Nabucco*, celui-là même par lequel Verdi avait personnifié la consolation et l'espoir pour ses compatriotes quelque soixante années auparavant, *Va pensiero sull'ali dorate* s'éleva soudain de l'immense foule assemblée." Harewood, citant Werfel, l'éditeur des lettres de Verdi.

Nabucco, troisième opéra de Verdi inaugure une longue série de chœurs célèbres avec bien sûr le fameux *Va pensiero*. Ici, il s'agit d'un chœur isolé et non intégré aux airs des personnages. Il est tellement célèbre, qu'il est parfois bissé lors des représentations et que les Italiens le considèrent comme leur deuxième hymne national. Composé dans un pays sous domination autrichienne, il symbolise la rébellion contre l'envahisseur [\[voir capsule vidéo sur le contexte\]](#).

*Va, pensiero, sull'ali dorate ;
Va, ti posa sui clivi, sui colli,
Ove olezzano tepide e molli
L'aure dolci del suolo natal !*

Va, pensée, sur tes ailes dorées ;
Va, pose-toi sur les pentes, sur les collines,
Où embaument, tièdes et suaves,
Les douces brises du sol natal !

*Del Giordano le rive saluta,
Di Sionne le torri atterrate...
Oh mia patria sì bella e perdut a!
Oh membranza sì cara e fata !!*

Salue les rives du Jourdain,
Les tours abattues de Sion ...
Oh ma patrie si belle et perdue !
Ô souvenir si cher et funeste !

*Arpa d'or dei fatidici vati,
Perché muta dal salice pendi ?
Le memorie nel petto raccendi,
Ci favella del tempo che fu !*

Harpe d'or des devins fatidiques,
Pourquoi, muette, pends-tu au saule ?
Rallume les souvenirs dans le cœur,
Parle-nous du temps passé !

*O simile di Solima ai fati
Traggi un suono di crudo lamento,
O t'ispiri il Signore un concerto
Che ne infonda al patire virtù !*

Semblable au destin de Solime
Joue le son d'une cruelle lamentation
Ou bien que le Seigneur t'inspire une harmonie
Qui nous donne le courage de supporter nos souffrances !

Ce chœur est un exemple parfait de simplicité et d'efficacité !

Il est introduit par un motif répété aux cordes à l'unisson, qui place le spectateur dans un climat d'attente. Les vents (clarinettes, hautbois, bassons et cors) leur répondent également par une phrase répétitive dans les aigus tout aussi énigmatique.

The image shows a musical score for the introduction of the chorus 'Va pensiero'. It is marked 'Largo' and features a unison motif for the strings (Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabbassi) and a repetitive phrase for the winds (Oboi, Clarinetti, Fagotti, Corni). The winds are playing in various registers: Oboi in C, Clarinetti in D major, Fagotti in C, and Corni in D major and C major.

Ils sont interrompus par des accords *tutti* et *fortissimo*, accompagnés de *tremolos* aux cordes. Cette introduction s'achève sur un silence tenu.

Le thème principal est alors chanté *sotto voce* à l'unisson, doublé par les hautbois, clarinettes, bassons, violons et violoncelles ; ce qui crée un sentiment d'union et de partage dans la douleur et la dignité.

The image shows the vocal entry of the chorus 'Va pensiero'. The music is marked 'tutti sotto voce' and features a unison melody for the voices and a doubling by the winds (Oboi, Clarinetti, Fagotti, Corni). The lyrics are: 'Va, pen - sie - ro, sull'a - - li do - ra - te; Va, ti po - - sa sui cli - - vi, sui col - li,'.

Il est simplement accompagné d'arpèges aux seconds violons. Les mots importants sont mis en valeur par des accents ou des *crescendos* comme sur *mia patria*.



Sur *Arpa d'or*, la polyphonie apparaît mais reste simple avec une doublure à la tierce. Verdi oppose les nuances *fortissimo* et *pianissimo* pour créer des effets dramatiques puissants.

3- Pour aller plus loin :

D'autres chœurs valent une écoute approfondie. C'est le cas du tout premier : *Gli arredi festivi giù cadana infranti*¹. L'opéra débute en effet par un chœur très puissant qui s'apparente à un final ! C'est suffisamment rare pour qu'on le souligne.

Au début de la troisième partie, nous entendons le thème de Nabucco suivi du chœur des babyloniens *É l'Assiria une regina*². Nous retrouvons les mêmes procédés d'écriture : des unissons, de la puissance et une mélodie simple à retenir et à chanter.

Le dernier chœur³ étonne par son recueillement, alors que nous aurions pu nous attendre à une fin victorieuse. L'opéra s'achève par un chœur *a capella* qui accompagne les voix solistes et célèbre la gloire et la crainte de *Jehovah*. L'homme n'existe plus devant lui.

TUTTI (inginocchiati)
Immenso Jehovah,
Chi non ti sente?
Chi non è polvere
Innanzi a te?
Tu spandi un'iride?
Tutto é ridente ;
Tu vibri il fulmine?
L'uom più non è.

TOUS (agenouillés)
 Immense Jehovah,
 Qui ne t'écoute pas?
 Qui n'est pas poussière
 Devant toi?
 Déploies-tu un arc-en-ciel?
 Tout est riant :
 Fais-tu gronder la foudre?
 L'homme n'existe plus.

¹ Première partie, scène 1, CD 1 n°2

² Troisième partie, scène 1, CD 2 n°7 à 1'05

³ Quatrième partie, scène 4, CD 2 n°21 à 1'46

//////// D- Les airs de solistes////////////////////////////////////

Verdi définit clairement chaque air en fonction du caractère du personnage. Abigaïlle n'est que fureur, haine et par conséquent virtuosité ; Nabucco se résume au pouvoir et toute puissance ; Zaccaria incarne la dignité et les responsabilités de sa fonction de grand-prêtre. Cependant, chacun de ces personnages révèle ses failles et ses doutes lors de ces monologues partagés avec les spectateurs. La musique suit au plus près le texte au gré des émotions contrastées.

1- Abigaïlle : récitatif : *Ben io t'invenni, o fatal scritto !* et air : *Anch'io dischiuso un giorno*, 2ème partie, scène 1, CD1 n°14 et 15

ABIGAÏLLE

*Ben io t'invenni, o fatal scritto ! ... in seno
Mal ti celava il rege, onde a me fosse
Di scorno ! ... Prole Abigaïlle di schiavi !
Ebben ! Sia tale ! - Di Nabucco figlia,
Qual l'assiro mi crede,
Che son io qui? ... Peggior che schiava ! il trono
Affida il rege alla minor Fenena,
Ment'ei fra l'armi a sterminar Giudea
L'animo intende ! ... Me gli amori altrui
Invia dal campo a qui mirar ! Oh, iniqui
Tutti, e più folli ancor ! ... D'Abigaïlle
Mal conoscete il core...
Su tutti il mio furore
Piombar vedrete ! Ah sì ! Cada Fenena...
Il finto padre ! Il regno !
Su me stessa rovina , o fatal sdegno !*

*Anch'io dischiuso un giorno
Ebbi alla gioia il core :
Tutto parlarmani intorno
Udia di santo amore ;
Piangeva all'altrui pianto
Soffria degli altri al duol ;
Chi del perduto incanto
Mi torna un giorno sol?*

ABIGAÏLLE

Je t'ai enfin trouvé, écrit fatal ! Le roi
Te cachait mal dans son sein et tu aurais pu provoquer
Ma honte ! ... Abigaïlle, fille d'esclaves !
Et bien soit ! Fille de Nabucco,
Comme les Assyriens me croient,
Que suis-je ici? Moins qu'une esclave ! Le roi
Confie le trône à ma sœur cadette Fenena,
Pendant que lui emploie tout son courage
A exterminer le royaume de Juda ! Et moi, il m'envoie,
Du camp, pour contempler les amours des autres !
Oh que vous êtes tous injustes, et encore plus fous !
Vous connaissez mal le cœur d'Abigaïlle...
Sur tous, vous verrez
Fondre ma fureur ! Ah oui ! Que Fenena tombe...
Et mon faux père ! Et le royaume !
Anéantis-moi aussi, fatal courroux !

J'ai ouvert moi aussi autrefois
Mon cœur à la joie :
Autour de moi j'entendais tout
Me parler d'un saint amour ;
Je pleurais aux pleurs d'autrui ;
Je souffrais de la douleur des autres ;
Qui me rendra un seul jour?
De mon émerveillement passé?

Après l'introduction orchestrale concentrée sur une cellule répétée, une montée chromatique et un long crescendo maintenant l'attente, Abigaïlle apparaît furieuse.



cellule répétée :
anacrouse, phrase ascendante et descendante

Elle entonne ce long récitatif *a capella*, l'orchestre ponctuant par des accords *fortissimo* les mots qui méritent d'être soulignés comme *furore* ou *sdegno*⁴. Cris, vocalises enragées, graves mélo-dramatiques, contre-ut : tout est fait pour souligner l'état d'esprit du personnage !

L'arrivée de la flûte traversière à 3'27 change radicalement cette atmosphère hystérique, faisant place à une douce cantilène en sol majeur, accompagnée d'arpèges aux cordes, non dénuée toutefois de certaines vocalises exubérantes.



⁴ Fureur et courroux.

Abigaïlle évoque à notre grande surprise son cœur autrefois empli d'amour et son empathie à l'égard des autres. Verdi nous attendrit en peignant ce personnage tout à la fois comme un bourreau et une victime. Ce sera également le cas dans le dernier air de l'opéra⁵, lorsqu'Abigaïlle, mourante, demandera pardon. La flûte traversière refera alors son apparition, comme pour révéler la bonté jusque-là cachée du personnage.

2- Nabucco : *Chi mi toglie il regio scettro?* Deuxième partie, fin de la scène 8, CD2 n°6

Verdi procède de la même façon avec le personnage de Nabucco. Il apparaît dans la première partie comme un despote sans pitié mais lorsque la foudre divine le frappe, il dévoile ses faiblesses et appelle à l'aide.

NABUCCO

*A/ Chi mi toglie il regio scettro? ...
Qual m'incalza orrendo spettro?...
Chi pel crine, ohimè, m'affera?
Chi mi stringe? ... chi m'atterra?*

*B/ O mia figlia! ... E tu pur anco
Non soccorsi al debil fianco?*

*C/ Ah fantasmì ho sol presenti...
Hanno acciar di fiamme ardenti!
E di sangue il ciel vermiglio
Sul mio capo si versò!*

*B'/ Ah, perché, perché sul ciglio
Una lacrima spuntò?
Chi mi regge? ... lo manco...*

ZACCARIA

*Il cielo
Ha punito il vantador!*

ABIGAÏLLE

*Ma del popolo di Belo
Non fia spento lo splendor!*

NABUCCO

*Qui m'enlève mon sceptre royal? ...
Quel horrible spectre me harcèle...
Qui me saisit par les cheveux?
Qui me serre? Qui me renverse?*

*O ma fille! Même toi,
Tu ne viens pas en aide à ma faiblesse?*

*Ah, je n'ai devant moi que des fantômes...
Leurs armes crépitent de flammes!
Et le ciel rouge de sang
Se déverse sur ma tête!*

*Ah, pourquoi, pourquoi mes yeux
Ont-ils versé une larme?
Qui va me secourir? Je défaille...*

ZACHARIE

*Le ciel
A puni le présomptueux!*

ABIGAÏLLE *ramassant la couronne de Nabucco*

*Mais du peuple de Baal
La splendeur ne s'éteindra pas!*

L'air est structuré en quatre parties ABCB'. A et C au tempo rapide montrent la confusion du personnage : les phrases sont hachées, rythmées et syncopées,



ponctuées de traits rapides aux cordes et accords cinglants. L'harmonie est elle-aussi mouvante avec ses nombreux chromatismes. La musique est toujours au service du texte et de l'action dramatique.

À l'opposé, les parties B et B' témoignent du désarroi de Nabucco qui s'exprime dans une longue plainte soulignée par la flûte traversière (instrument d'Abigaïlle) et les clarinettes dans un tempo adagio.



À la question de Nabucco restée en suspens, Zaccaria apporte une réponse moralisatrice et Abigaïlle profite de la situation pour récupérer la couronne et prendre la succession de son père.

3- Pour aller plus loin :

⁵ Dernière scène de la quatrième partie : CD2 n°23

D'autres airs méritent toute notre attention. Si l'on veut approfondir le personnage de Nabucco, la scène du rêve dans laquelle s'intercalent les prémices de la marche funèbre et les effets spatiaux du chœur est aussi remarquable.

C'est le cas également de la magnifique prière de Zaccaria dans la 3^{ème} scène de la deuxième partie.

Zaccaria
 Vieni, o Levita ! ... il santo
 Codice reca. di novel portento
 Me vuol ministro Iddio ! ... Me servo manda,
 Per gloria d'Israele,
 Le tenebre a squarciar d'un infedele
 Afin de dissiper les ténèbres d'une infidèle.

Zacharie
 Viens Lévite ! Apporte
 Nos codes sacrés. D'un nouveau miracle
 veut que je sois l'intermédiaire !
 Pour la gloire d'Israël,
 C'est moi, Son serviteur, qu'il désigne

Tu sul labbro dei veggenti
 Fulminasti, o sommo Iddio !
 All'Assiria in forti accenti
 Parla or tu col labbro mio !
 E di canti a te sacrati
 Sovra gl'idoli spezzati
 La tua Legge sorgerà.

Dieu tout-puissant, tu as fulminé
 Par la bouche des prophètes !
 A présent, adresse-toi vigoureusement
 A l'Assyrie par ma voix !
 C'est alors que tous les temples se feront l'écho
 Sur les décombres des idoles
 S'élèvera Ta Loi.

Après les airs de colère d'Abigaïlle, cette prière de Zaccaria produit un effet saisissant de recueillement. Verdi propose l'une des plus belles pages d'accompagnement orchestral. Il s'agit d'un "chœur" de six violoncelles rejoints à la fin par les altos et les contrebasses.

Dans l'introduction, le premier violoncelle "chante" une longue mélodie descendante. Cette plainte est accompagnée de pizzicati, puis le retour des archets s'effectue sur des entrées contrapuntiques. Le retour des pizz et la longue trille annoncent le récitatif de Zaccaria. Il s'exprime d'abord a capella dans un silence expressif, puis l'accompagnement s'étoffe progressivement avec des mots mis en valeur comme « tenebre » par des tremolos.

L'air débutant par *Tu sul labbro* représente un point culminant de lyrisme et d'émotion, lorsque les six violoncelles sont rejoints par les longues trilles aux altos et les basses aux contrebasses.

PREGHIERA

Andante ZACCARIA

Zaccaria
 Vieni, o Levita ! ... il santo
 Codice reca. di novel portento
 Me vuol ministro Iddio ! ... Me servo manda,
 Per gloria d'Israele,
 Le tenebre a squarciar d'un infedele

Viole

Violoncello 1°
 2°
 3°
 4°
 5°
 6°

Basso

//////// C- Les ensembles vocaux //////////////////////////////////////

Ils sont nombreux ! Verdi a toutefois privilégié les chœurs et a négligé les duos d'amour. Il se dégage de cet opéra un climat dramatique, centré sur les tensions entre oppresseurs et opprimés et la lutte pour le pouvoir...

Verdi donne également une grande importance aux récitatifs dialogués, plus incisifs, ce qui engendre une efficacité narrative et scénique indéniable.

1- Nabucco, Abigaïlle, Fenena, Ismaele, Anna, Zaccaria, et chœur des Hébreux : *Mio furor non più costretto*, final de la première partie, CD1 n°13

La première partie s'achève sur un déferlement de haine et de fureur. Ismaele par son geste sauve Fenena de la menace de Zaccaria et, par là même, permet à Nabucco de reprendre le pouvoir. Celui-ci exprime sa volonté d'exterminer un peuple dans un carnage n'épargnant ni femmes, ni enfants. Abigaïlle, frustrée dans son amour inassouvi rejoint son père dans la volonté d'expurger de la terre "ce peuple maudit". Fenena et Ismaele (et Anna qui commente) implorent qu'on prenne en considération leur amour. Zaccaria enfin, et le peuple Hébreux, maudissent le traître Ismaele.

NABUCCO

*Mio furor, non più costretto,
Fa dei vinti atroce scempio ;
(ai babilonesi)
Saccheggiate, ardetè il tempio,
Fia delitto la pietà !
Delle madri invano il petto
Scudo ai pargoli sarà.*

ABIGAÏLLE

*Questo popol maledetto
Sarà toldo dalla terra...
Ma l'amor che mi fa guerra
Forse allor s'estinguerà?...
Se del cor nol può l'affetto,
Pago l'odio almen sarà.*

FENENA, ISMAELE, ANNA

*Sciagurato, ardente affetto
Sul suo/mio ciglio un velo stese !
Ah, l'amor che sì lo/mi accese
Lui/Me d'obbrobrio coprirà !
Deh, non venga maledetto
L'infelice, per pietà !*

ZACCARIA, EBREI

*Dalle genti sii reietto,
Dei fratelli traditore !
Il tuo nome maledetto
Fia l'obbrobrio d'ogni età !
"Oh, fuggite il maledetto !
Terra e cielo griderà.*

NABUCCO

Ma fureur ne connaît plus de bornes,
Elle va faire un carnage atroce des vaincus ;
(aux Babyloniens)
Mettez à sac, brûlez le temple,
Que la pitié soit un crime !
En vain les mères feront-elles de leur poitrine
Un bouclier pour leurs enfants.

ABIGAÏLLE

Ce peuple maudit
Sera expurgé de la terre...
Mais l'amour qui me combat
Peut-être alors s'arrêtera-t-il ?
Si mon amour n'a pu être assouvi,
Au moins ma haine le sera.

FENENA, ISMAELE, ANNA

Un amour malheureux, brûlant
A étendu un voile sur ses/mes yeux !
Ah, l'amour qu'il a fait naître/que j'ai fait naître
Le/me couvrira de honte !
Ah, par pitié,
Ne maudissez pas un malheureux !

ZACHARIE, LES HEBREUX

Sois renié par ton peuple,
Traître à tes frères !
Que ton nom maudit
Soit un objet d'opprobre ç travers les âges !
"Ah, fuyez le maudit!"
Crieront le ciel et la terre.

Il y a donc sur scène pas moins de six personnages, auxquels s'ajoute un chœur d'hommes ! Et les paroles sont, de surcroît, différentes pour chacun !

Nabucco commence seul, puis c'est le groupe Fenena, Ismaele et Anna qui s'expriment en même temps qu'Abigaïlle, rejoints alors dans un quintette par Nabucco.

Zaccaria et le chœur qui l'accompagne créent l'effroi par un contraste de nuances et d'écriture, puis c'est un sextuor avec chœur qui se forme s'achevant dans un *fortissimo* fracassant.

On reconnaît immédiatement l'influence des ensembles vocaux de Rossini qui clôturent chaque acte.

Rythme galopant, accélération du tempo, modulation expressive, effet de stupeur, changements brutaux de nuances : tout est mis en œuvre pour achever de façon magistrale la première partie.

• • • Glossaire pour se repérer dans le livret !

Le livret de cet opéra est parfois compliqué, notamment parce que Temistocle Solera utilise de nombreuses périphrases poétiques qui ne résonnent plus très bien dans l'esprit des spectateurs d'aujourd'hui ! Voici donc un lexique pour clarifier certains termes :

Du côté Babylonien :

Babylone : ville antique de Mésopotamie. C'est aujourd'hui un site archéologique majeur qui prend la forme d'un champ de ruines incluant des reconstructions partielles dans un but politique ou touristique. Elle est située sur l'Euphrate dans ce qui est aujourd'hui l'Irak, à environ 100 km au sud de l'actuelle Bagdad, près de la ville moderne de Hilla.

Dieu de Baal : dieu sémitique, cananéen, puis phénicien, qui, sous les dynasties des Ramsès, est assimilé dans la mythologie égyptienne à Seth et à Montou. Dans la Bible, il n'a aucune identité précise, mais rassemble toutes les divinités qui pourraient détourner le peuple de Dieu du droit chemin.

Du côté Hébreux :

Un lévite : dans l'antiquité, membre de la tribu de Lévi, à qui était réservé le service du temple / religieux Dieu d'Abraham.

Jehovah : Dieu en hébreu, et parfois traduit par Yahweh, Yahvé ou Iavhé dans la Bible en français courant.

Mais aussi :

Pusillanime : Qui est timide, qui craint le risque, les responsabilités ; qui manque d'audace, de courage, de fermeté.

Judée : nom historique et biblique d'une région montagneuse qui correspond aujourd'hui à une partie de la Cisjordanie et du sud d'Israël. Son nom vient de la tribu de Juda dont elle constituait le territoire. Dans l'Antiquité, c'était une région plutôt reculée au relief escarpé.

Euphrate : une rivière d'Asie de 2 780 km de long. Il forme avec le Tigre dans sa partie basse la Mésopotamie :



Sion : Dans la Bible, Sion désigne à la fois des lieux géographiques tels que la forteresse des Jébusiens, la cité de David, le sanctuaire de l'Éternel, la montagne sainte de Dieu (Ps 74,2), la ville de Jérusalem (2R 19:31) et tout ce qui personnifie la présence et la bénédiction de Dieu.

• • • Giuseppe Verdi (1813-1901)



Giuseppe Verdi figure aujourd'hui parmi les piliers du répertoire lyrique à l'égal de Mozart ou de Wagner.

Né en 1813 à La Roncole, Verdi est issu d'une famille pauvre et, malgré ses dons, il connaît une première formation difficile. Refusé au Conservatoire de Milan comme pianiste, il s'oriente vers la composition. C'est Vincenzo Lavigna, auteur d'opéras et répétiteur à La Scala qui lui fait découvrir Mozart et Haydn. Il obtient très tôt une commande de La Scala où son premier opéra *Oberto*, créé en 1839, est accueilli avec succès ; il lui garantit alors de nouvelles commandes.

C'est par le triomphe de *Nabucco* créé à la Scala le 9 mars 1842 que débute une carrière longue de cinquante ans.

Du jour au lendemain, on voit apparaître des chapeaux, des cravates « à la Verdi » et les salons à la mode s'arrachent le jeune compositeur. Sa fougue nationaliste s'exprime à travers des chœurs patriotiques et les ovations chaleureuses qu'il reçoit seront une manière déguisée de narguer les autorités autrichiennes : « Viva **VERDI** » : « Viva Vittorio **Emmanuele Re D'Italia** » !

Les événements de 1848 mettent un terme à cette période et le compositeur amorce un tournant constitué de la célèbre trilogie : *Rigoletto*

(1851), *Il Trovatore* (1853), et *La Traviata* (1853).

À la suite de la première triomphale du *Trovatore* le 19 janvier 1853, François-Louis Crosnier, le directeur de l'Opéra de Paris, propose à Giuseppe Verdi de traduire et de revoir son opéra pour l'adapter aux attentes du public français. Après de nombreuses difficultés, deux ans de lutte acharnée et un procès perdu contre Toribio Calzado, l'impresario du Théâtre des Italiens, Verdi peut enfin donner son accord le 22 septembre 1856.

À cette époque, il rencontre la chanteuse Giuseppina Strepponi qu'il épousera en 1859 et qui vivra jusqu'à sa mort à ses côtés.

Après *Le Trouvère*, le succès du compositeur s'amplifie et une nouvelle étape se dessine. Désormais, ses opéras sont représentés en dehors de la péninsule italienne : Saint-Pétersbourg (*La Forza del destino* en 1862), Paris (*Don Carlos* en 1867), Le Caire (*Aïda* en 1871). Ses deux derniers ouvrages *Otello* (1887) et *Falstaff* (1893) transposent la richesse de l'univers de Shakespeare et ouvrent la voie à l'opéra du XXème siècle. Son *Requiem* écrit en 1872 pour la mort de Manzoni connaît un succès à travers toute l'Europe. Quand il meurt en 1901, toute l'Italie est en deuil. L'œuvre de Verdi est immense, pas moins de 28 opéras !

Du point de vue de l'écriture musicale, Verdi s'inscrit dans la tradition italienne héritée de Rossini et de l'*opera seria*, mais fait également évoluer le genre sous l'influence du grand opéra à la française et du drame wagnérien. L'esthétique de Verdi est toute concentrée sur la ligne mélodique, c'est elle qui détient l'exclusivité de l'expression et qui oriente la conduite dramatique.

••• L'opéra au XIXème siècle : panorama et synthèse

"La musique est universelle. Seuls les sots et les formalistes ont inventé les écoles et les systèmes ! (...) Il n'y a pas de musique italienne, allemande ou turque, mais il y a une MUSIQUE ! Ne m'agacez-pas avec de telles définitions."⁶
Giuseppe Verdi

1- Le trio italien : Rossini, Bellini, Donizetti

Ce sont les trois grands représentants de cet âge d'or du **bel canto** (fin XVIIIème-début XIXème). Ils portent le "beau chant" à des sommets vertigineux de virtuosité. La cohérence du livret importe peu, place au chant et au plaisir ! L'orchestre double les voix, qui s'expriment en de longues phrases musicales ornées de notes périlleuses.

Chacun de ces compositeurs affiche un respect de la grande tradition, mais tous ont cependant un style personnel :

- **Rossini** (1792-1868) développe un "chant joyeux" dont les mots clés sont légèreté, richesse mélodique, amusement et connivence avec le public. Il mène le genre burlesque à son apogée dans *Le Barbier de Séville* (1816), *L'Italienne à Alger* (1813) et *La Cenerentola* (1817).

- **Bellini** (1801-1835) se dirige vers un chant plus dramatique et très expressif. Son sens de la mélodie dramatique et son lyrisme influenceront Wagner, Chopin ou Massenet. Son chef d'œuvre *Norma* (1831) reste célèbre pour ses grands airs.

- **Donizetti** (1797-1848) s'illustre à la fois dans le genre burlesque avec *L'Élixir d'amour* (1832), très proche de l'esthétique rossinienne, mais aussi dans le drame lyrique avec *Lucia di Lammermoor* (1835).



Rossini, Bellini, Ricci, Mercadante & Donizetti

2- Paris, le grand opéra : Rossini, Meyerbeer, Halévy, Auber, Berlioz

Paris devient dans les années 1820 la capitale de l'opéra. Les compositeurs italiens cités ci-dessus s'y installent : Rossini, notamment avec *Guillaume Tell* (1829) en fixe les nouvelles règles. Traditionnellement, le "grand opéra" est un genre sérieux en cinq actes et entièrement chanté. Il se caractérise par un grand orchestre symphonique, des chœurs à grands effectifs, des airs virtuoses, des ballets et des décors somptueux visant à impressionner le public. Les sujets, souvent historiques, sont teintés d'un romantisme plus ou moins évident, selon les compositeurs.

⁶ Cité par Gottfried R. Marschall dans *l'Histoire de la musique*, éditions Bordas, 1982



Meyerbeer

Meyerbeer (1791-1864) est à la croisée de plusieurs écoles : allemande de par ses origines et italienne grâce à ses voyages transalpins. Il écrit des opéras monumentaux tels que *Robert le diable* (1830), *Les Huguenots* (1836) et *Le Prophète* (1836) dans lesquels on retrouve toutes ces influences.

Dans la même lignée, **Halévy** (1799-1862) compose *La Juive* (1835), son plus grand succès, et montre des affinités avec le romantisme de Victor Hugo.

Auber (1782-1871) obtient lui aussi tous les honneurs avec *La muette de Portici* (1828).

Quant à **Berlioz**, il s'inscrit dans ce courant, tout en en rejetant certains principes. Sa musique résolument romantique et française n'accepte aucune subordination au texte. Son œuvre, d'une grande modernité, est restée célèbre pour ses innovations majeures en matière de timbres, de couleurs orchestrales et de mélodies (*Benvenuto Cellini* 1838, *Les Troyens* 1858-1863).



3- Le premier opéra romantique : Beethoven, Spohr, Weber ?

Il n'est jamais aisé de donner la date de naissance d'un courant artistique. La musique est toujours en retard par rapport aux autres arts. La sensibilité romantique, qui naît en Allemagne vers 1770, ne se développera dans la musique qu'au début du XIXème siècle. En matière d'opéras, les trente premières années du XIXème siècle sont encore fortement marquées par le *Singspiel*, qui laisse la part belle au texte parlé. La transition vers le grand opéra romantique s'amorcera quelques années plus tard.

Le *Fidelio* (1804) de **Beethoven** (1770-1827) manifeste davantage un idéal révolutionnaire que romantique. L'écriture reste profondément classique, mais cet opéra (le seul que Beethoven compose) possède, en filigrane, les idées de délivrance et de rédemption qui deviendront récurrentes par la suite. **Spohr** (1784-1859) compose dix opéras dans lesquels il utilise déjà les chromatismes et altérations qui seront déterminants chez Wagner. Dans *Faust* (1813-1816), il présente une scène de la nuit et un sujet tout à fait romantique. La musique est encore influencée par l'opéra italien.

Weber (1786-1826) compose en 1821 *Der Freischütz* qui - malgré son lien encore fort avec le *Singspiel* - pourrait bien être considéré comme le premier opéra romantique avec la fameuse scène de la Gorge au loup dans laquelle le diable est invité.



Dessin de la Gorge aux loups (1822, Weimar)

4- L'opposition des deux génies : Verdi et Wagner

Tous deux ont fortement marqué l'opéra romantique, chacun avec ses fervents admirateurs et ses détracteurs. Leurs destins restent assez semblables. Ils sont nés en 1813, ont connu leur premier succès en 1842 avec *Nabucco* pour Verdi (1813-1901) et *Rienzi* pour Wagner (1813-1883). La gloire sera plus tardive chez le compositeur allemand qui traversera (comme Verdi) une période difficile.

Leur engagement politique est aussi notable, chez l'un comme chez l'autre. Musicalement, tous les deux travaillent à une forme de développement structurel : Wagner renonce aux airs séparés et Verdi écrit, quant à lui, des scènes de plus en plus longues, reliées entre elles par des transitions.

Wagner, qui a tant écrit sur l'opéra, ne dira pas un mot sur son rival ! Il le méprisait de son silence ; Verdi représentait pour lui le symbole de la décadence et du divertissement superficiel.

Verdi, quant à lui, ne manqua pas de souligner l'audace de Wagner, notamment dans son ouverture de *Tannhäuser*, mais critiqua sa lenteur et l'ennui qui découlait de l'écoute de ses œuvres !

On trouve chez **Verdi** les influences italiennes héritées du passé, associées à une vision tout à fait nouvelle de la musique. Avec *Nabucco* et *Aïda* (1871), il insuffle un élan patriotique qui rassemble le peuple en une nation grâce à ses chœurs mémorables.

Associer la tradition de l'opéra italien à l'esthétique romantique lui permet d'aborder tous les genres. La mort est toutefois très présente dans ses opéras, citons *Macbeth* (1847) et *Otello* (1887). Il critique également la bourgeoisie dans *La Traviata* (1853).

Parmi ses œuvres les plus populaires, on trouve aussi *Le Trouvère* (1853), *Rigoletto* (1851), et son dernier opéra, *Falstaff* (1893), qui renoue avec une forme d'opéra plus burlesque.

Il effectue ainsi la synthèse de l'opéra italien.

Chez **Wagner**, le langage musical et le sens dramatique sont au cœur de ses recherches compositionnelles. Il élargit la palette orchestrale en introduisant des instruments peu courants à l'époque. L'utilisation des *Leitmotive* se généralise et devient sa marque de fabrique, ils structurent ses œuvres et en assurent la cohérence. Du point de vue harmonique, il généralise l'emploi du chromatisme et met ainsi à l'épreuve le système tonal.

Les thèmes de la mort, de la malédiction, de la rédemption deviennent récurrents, ils apparaissent dans *Le Vaisseau fantôme* (1841), *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1848), *Tristan et Isolde* (1859), le *Ring des Nibelungen* (1876) et *Parsifal* (1882).



5- Drame lyrique, le romantisme des états d'âme et des sentiments : Gounod, Massenet, Delibes, Saint-Saëns, les véristes

Dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, l'opéra romantique exploite davantage la psychologie des personnages et l'expression des sentiments au détriment des grands chœurs, des ballets et du décorum. Peu à peu, on abandonne les sujets historiques pour des histoires plus réalistes et des scènes quotidiennes. *La Traviata* de Verdi marque un tournant et, en France notamment, une nouvelle esthétique se développe.



Gounod (1818-1893) ouvre la voie avec *Faust* en 1859 et révèle son talent dans *Roméo et Juliette* (1867) et *Mireille* (1864) à l'univers plus intime et déjà annonciateur d'un impressionnisme naissant.

Le style hétéroclite de **Massenet** (1842-1912) témoigne des nombreuses influences de Meyerbeer, de Verdi et de Wagner, avec l'utilisation de nombreux *Leitmotive* dans *Werther* (1892) notamment. Massenet travaille également à un approfondissement psychologique de ses personnages féminins, notamment dans *Manon* (1884) et *Thaïs* (1894).

Parmi les autres grands compositeurs figurent **Delibes** (1836-1891) avec *Lakmé* (1883) et Saint-Saëns (1835-1921) avec *Samson et Dalila* (1877).

Parmi les successeurs de Gounod, **Bizet** (1838-1875) s'inscrit dans un courant réaliste où priment l'observation du quotidien, le goût pour le fait divers et la peinture des émotions exacerbées, notamment dans son chef-d'œuvre *Carmen* (1875).



En Italie, ce sont **Mascagni** (1863-1945) avec *Cavalleria Rusticana* qui relate la vie de la vendetta sicilienne et **Leoncavallo** (1858-1919), dans *Paillasse* (1892) un drame de la jalousie.

Quant à **Puccini** (1858-1924), il porte l'art des émotions à des sommets et s'illustre par son génie de l'écriture orchestrale et mélodique. Nous citerons ces trois plus grandes œuvres : *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900) et *Madama Butterfly* (1904).

6- Vers les identités nationales : Smetana, Dvořák, Glinka, Borodine, Moussorgsky, Rimski-Korsakov, Tchaïkovski

L'histoire de l'opéra est étroitement liée au développement des nationalismes européens (en France, en Italie et en Allemagne). C'est également le cas dans d'autres pays, avec ce que l'on a appelé « les écoles nationales » qu'elles soient ibériques, scandinaves ou slaves, et qui prennent leur essor dans cette deuxième moitié de siècle.

Parmi les compositeurs les plus représentés : **Smetana** (1824-1884) est l'initiateur de la musique nationale tchèque. En plus de ses influences romantiques allemandes, il intègre à son langage des éléments du folklore populaire (danses, mélodies traditionnelles...). Son opéra le plus remarquable est *La Fiancée vendue* (1866). Son successeur **Dvořák** (1841-1904), à la fin du siècle, puisera également ses sujets dans les mêmes sources.

L'âme russe caractérisée par ses envolées lyriques, ses thèmes populaires emprunts de nostalgie et son sens dramatique se développe grâce à **Glinka** (1804-1857), chef de file de cette école avec *Ivan Soussanine* ou *La Vie pour le Tsar* (1836).

Parmi les autres compositeurs talentueux de cette génération figurent **Borodine** (1833-1887) avec le *Prince Igor* (1872) ; **Moussorgsky** (1839-1881) avec *Boris Godounov* (1872) dans lequel il développe un style récitatif et mélodique propre à la langue russe ; **Rimski-Korsakov** (1844-1908) avec ses vingt opéras et enfin **Tchaïkovski** (1840-1893) célèbre pour *Eugène Onéguine* (1875) et *La Dame de pique* (1890), tous deux inspirés de Pouchkine.



••• 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.

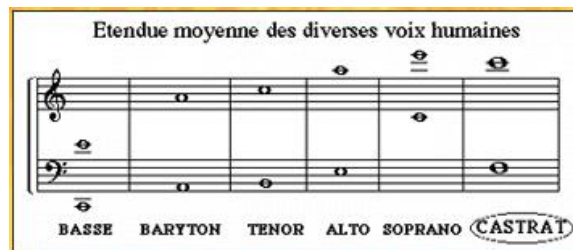
La classification des voix :

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

Femme : **Contralto** **alto** **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, 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 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-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 10 € et 5 €.

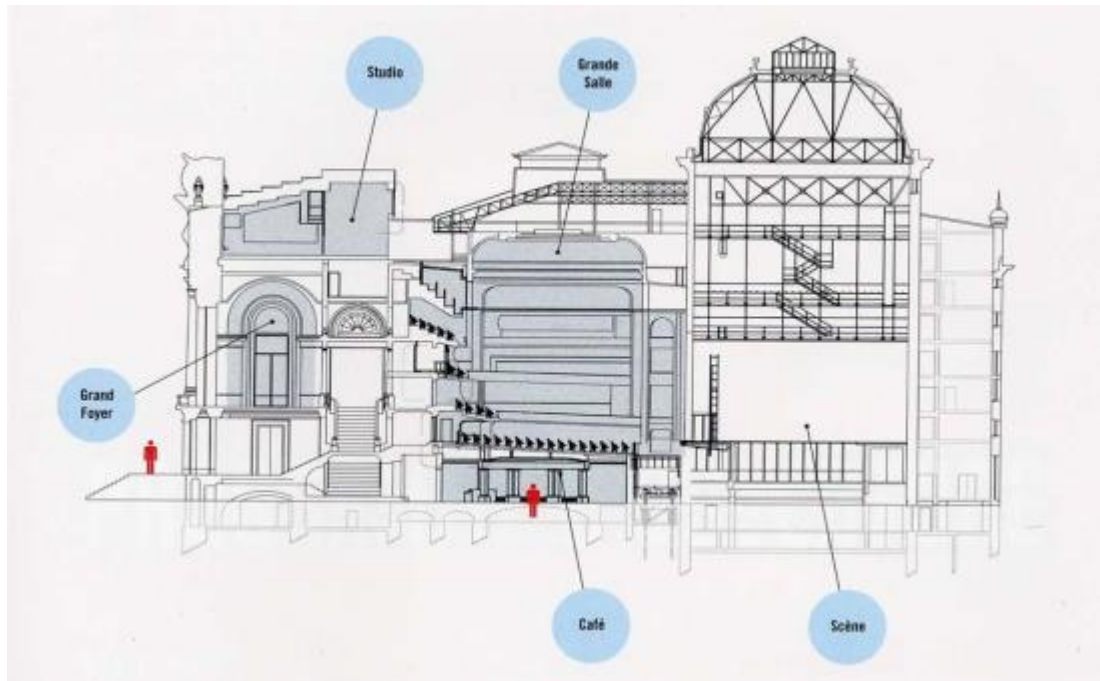
Les travaux de rénovation et la construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

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.