

OPÉRA DE LILLE

RODELINDA

4-14 OCTOBRE 18

DE GEORG FRIEDRICH HAENDEL
DIRECTION MUSICALE EMMANUELLE HAIM
MISE EN SCÈNE JEAN BELLORINI
LE CONCERT D'ASTREE

Je 4 octobre à 19h30

Sa 6 octobre à 18h

Ma 9 octobre à 19h30

Je 11 octobre à 19h30

Di 14 octobre à 16h

18.19
dossier pédagogique

Contact

Service des relations avec les publics
Claire Cantuel / Marion Dugon
Agathe Givry / 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 à l'Opéra de Lille.
Juillet 2018.

Merci à Nicolas Flodrops, bibliothécaire du
Concert d'Astrée.

p. 3
Préparer votre venue

p. 4
Résumé

p. 6
Synopsis

P. 8
Qui est qui ? Schéma des personnages

p. 9
Les personnages

p. 17
Le guide d'écoute

p. 24
Georg Friedrich Haendel

p. 25
La musique baroque : fiche de synthèse

p. 27
Rodelinda à l'Opéra de Lille

p. 28
Note d'intention

p. 29
Les costumes

p. 30
Les décors

p. 31
Repères biographiques : chef d'orchestre et metteur en scène

p. 32
En classe : autour de *Rodelinda*

p. 33
Éléments bibliographiques

p. 34
La voix à l'opéra

p. 35
L'Opéra de Lille

p. 38
L'Opéra : 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 et 6)
- écouter quelques extraits de l'opéra (à partir de la p. 9 : fiche Personnages puis guide d'écoute)

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.

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 : 3h10 entracte compris

• • • Résumé

Rodelinda est un opéra en trois actes composé par Georg Friedrich Haendel (1685-1759) et créé en 1725, sur un livret de Nicola Francesco Haym.

La version présentée cette saison à l'Opéra de Lille est une production de l'Opéra de Lille, en coproduction avec le Théâtre de Caen.

Rodelinda est ici mis en scène par Jean Bellorini. Le Concert d'Astrée joue sous la direction de la chef d'orchestre Emmanuelle Haïm.

Introduction

Heureux sûrement mais rares peut-être sont ceux qui connaissent *Rodelinda*, l'une des plus émouvantes héroïnes de Haendel, sœur d'*Alcina* ou d'*Ariodante*, au cœur d'un opéra que sa puissance dramatique et son raffinement musical placent parmi les œuvres majeures du maître. On ne l'avait pas vue en France depuis 2002 et on la retrouve aujourd'hui, magnifiée par les énergies réunies du metteur en scène Jean Bellorini et d'Emmanuelle Haïm – qui, après le succès du *Trionfo del Tempo e del Disinganno*, retrouve ici un de ses compositeurs de prédilection.

S'emparant du *Pertharite* de Corneille, le livret de l'opéra fait apparaître au centre des jeux de l'amour et du pouvoir l'enfant que le texte d'origine gardait caché – et c'est au travers de son regard innocent et rêveur que Jean Bellorini expose l'action. Un drame qui voit se succéder des trahisons, une résurrection, des retrouvailles, un dernier baiser, un malentendu fatal... et qui mettra la noble Rodelinda face à des choix évidemment cornéliens. Des dédales d'un palais aux ombres des galeries jusqu'à un lieu délicieux et caché, le metteur en scène suit l'inspiration qui avait fait le succès de sa *Cenerentola* : il déploie un monde fantastique de machinations et de machines, alliant modernité et poésie dans une tradition revivifiée du baroque.

Les personnages et leurs voix

Rodelinda	interprétée par	Jeanine De Bique , soprano
Bertarido	interprété par	Tim Mead , contre-ténor
Grimoaldo	interprété par	Benjamin Hulett , ténor
Eduige	interprétée par	Avery Amereau , mezzo-soprano
Unulfo	interprété par	Jakub Józef Orliński , contre-ténor
Garibaldo	interprété par	Andrea Mastroni , basse

Les instruments de l'orchestre

Concert d'Astrée : 1 flûte traversière, 2 flûtes à bec (alto), 2 hautbois, 1 basson, 2 cors, 1 archiluth, 2 clavecins, cordes (7 violons I, 5 violons II, 4 altos, 3 violoncelles, 2 contrebasses **donc continuo** : 1 violoncelle, 1 contrebasse, 1 archiluth, 2 clavecins).

La basse continue

Ce terme vient de l'italien *basso continuo* et fait référence aux instruments polyphoniques (le clavecin, le luth) et mélodiques (le violoncelle, la viole de gambe) qui soutiennent de manière continue le chant dans la musique baroque.

Sur la partition, ils jouent la ligne de « basse » contrairement aux violons et flûtes qui jouent le « dessus ». Par extension, le « *continuo* » désigne l'ensemble des instruments qui accompagnent les récitatifs d'un opéra.

Et dans *Rodelinda* ?

Pour *Rodelinda*, 5 instruments de l'orchestre du Concert d'Astrée tiendront ce rôle : 2 clavecins (dont un joué par Emmanuelle Haïm), 1 luth, 1 violoncelle, 1 contrebasse.

Emmanuelle Haïm aime animer le discours musical et notamment les récitatifs, cela contribue au rythme dramatique du spectacle.

Pour cela, elle organise le continuo en 2 groupes qui dialoguent comme les personnages sur scène.

Par exemple, *Rodelinda* pourra être accompagnée par un clavecin, un luth et une contrebasse tandis que Bertarido sera accompagné par l'autre clavecin et le violoncelle.

Ces combinaisons d'orchestration sont variables selon le caractère (*affetto* en italien) de la scène : un personnage jaloux, colérique ou aux intentions maléfiques est soutenu par les 2 clavecins, le violoncelle et la contrebasse. À contrario, le luth seul illustre parfaitement l'affliction ou la désolation d'un personnage.



• • • Synopsis

En bref !

La reine Rodelinda, dont l'époux Bertarido passe pour mort, est contrainte d'accepter la main de l'usurpateur Grimoaldo qui menace, si elle refuse, de tuer son fils. Le traître Garibaldo, qui inspire au tyran ses mauvais desseins tout en espérant lui-même monter sur le trône, convoite Eduige, sœur de Bertarido et fiancée délaissée de Grimoaldo. Bertarido se croit un moment trahi par Rodelinda, mais lorsque la fidélité de celle-ci lui apparaît, il est emprisonné et menacé de mort par Grimoaldo. Bertarido s'évade, Grimoaldo est saisi par le remords, Garibaldo est tué. Bertarido retrouve son épouse et son trône.

Synopsis détaillé :

Acte I

Rodelinda pleure la mort de son mari Bertarido quand survient Grimoaldo, qui est monté sur le trône de Milan laissé vacant : ce dernier, amoureux de la veuve, lui propose de l'épouser, mais Rodelinda l'éconduit vigoureusement (« *L'empio rigor del fato* »). Grimoaldo se confie alors à son conseiller Garibaldo : ses plans sont mis à mal par la haine de Rodelinda et par l'amour de la sœur du défunt Bertarido, Eduige, qui est par ailleurs Reine de Pavie. Garibaldo lui conseille de vaincre l'une et l'autre par une extrême rigueur. Justement Eduige paraît. Grimoaldo essuie les reproches d'infidélité de la jeune femme, mais réplique en lui rappelant qu'elle l'a repoussé avant qu'il ne devienne roi (« *lo gia t'amai, ritrosa* »). Aussitôt le roi Grimoaldo parti, Eduige reproche à Garibaldo de ne pas être intervenu, lui qui affirme pourtant l'aimer : le conseiller promet de l'aider à obtenir vengeance, en échange de sa main (« *Lo faro, diro spietato* »). Mais aussitôt seul, Garibaldo reconnaît feindre l'amour dans le seul but d'accéder au trône (« *Di Cupido impiego i vanni* »).

Dans un bois de cyprès, Bertarido se tient près de sa propre tombe, l'esprit tourné vers sa femme Rodelinda qui le croit mort (« *Dove sei, amato bene* »). Il retrouve alors son ami Unulfo, qui lui renouvelle son allégeance. Paraissent justement Rodelinda et son fils Flavio qui viennent se recueillir sur la tombe de Bertarido (« *Ombre, piante, urne funeste* »). Garibaldo les rejoint alors et menace Rodelinda de s'en prendre à son fils si elle n'accepte pas la main de Grimoaldo : contrainte, Rodelinda accepte d'épouser le Roi mais promet au conseiller de se venger une fois installée sur le trône (« *Morrai sì, l'empia tua testa* »). Garibaldo vient aussitôt rapporter à son roi les propos de Rodelinda : Grimoaldo exulte et promet de le protéger contre la vengeance de sa future femme (« *Se per te giungo a godere* »). De son côté, Unulfo tente de calmer la fureur de Bertarido qui a entendu Rodelinda accepter le mariage (« *Sono i colpi della sorte* »). Mais ce dernier n'en éructe pas moins contre l'infidélité de sa femme (« *Confusa si miri l'infida consorte* »).

Acte II

Garibaldo cherche en vain à convaincre Eduige de l'épouser afin de monter sur le trône. Celle-ci va trouver Rodelinda, la menaçant de faire chuter Grimoaldo, qu'elle aime, si le mariage devait avoir lieu, ce qui aurait pour effet de faire perdre à Rodelinda sa couronne (« *De' miei scherni per far vendette* »).

Rodelinda annonce à Grimoaldo qu'elle accepte de devenir sa femme, à condition qu'il perde sa gloire en tuant sous ses yeux Flavio, le fils qu'elle a eu de Bertarido, et qui se trouve donc être le roi légitime (« *Spietati, io vi giurai* »). Grimoaldo se trouve pris d'un dilemme entre l'amour et l'honneur (« *Prigioniera ho l'alma in pena* »). Mais Garibaldo lui conseille d'assumer son rôle d'usurpateur en tuant l'enfant (« *Così*

d'usurpatore il nome adempie »). De son côté, Unulfo court faire part à Bertarido de la fidélité de sa femme (« *Fra tempeste funeste a quest'alma* »).

À l'écart, Bertarido se lamente sur son sort (« *Con rauco mormorio* »). Il est alors découvert par Eduige qui le reconnaît aussitôt. Unulfo paraît à son tour et rassure son maître sur la fidélité de Rodelinda : Bertarido exulte (« *Scacciata dal suo nido* »). Unulfo s'élançe vers Rodelinda pour lui révéler que son mari n'est pas mort. En attendant de le revoir, elle reprend espoir (« *Ritorna oh caro e dolce moi tesoro* »). En effet, les époux se retrouvent, mais sont surpris par Grimoaldo, qui condamne Bertarido à mort (« *Tuo drudo è mio rivale* »). Les deux époux se disent adieu dans une dernière étreinte éplorée (« *Io t'abbraccio* »).

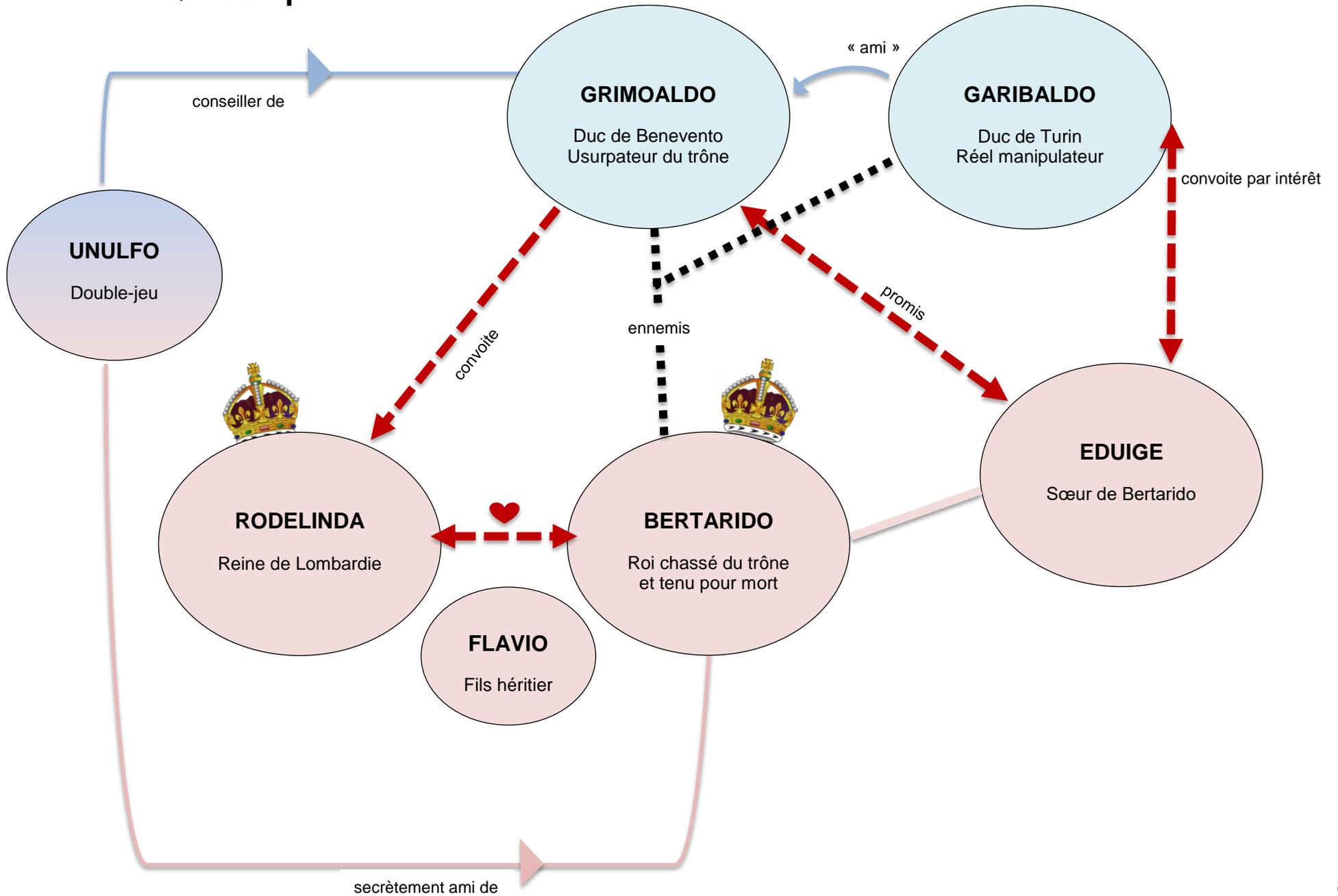
Acte III

Unulfo et Eduige résolvent de sauver Bertarido de la mort. La sœur donne à Unulfo une clé permettant d'accéder discrètement à la geôle. Unulfo s'élançe à la rescousse de son maître (« *Un zeffiro spiro* »). Eduige le suit, bien décidée à racheter ses fautes passées (« *Quanto piu fiera* »). Bien que poussé par son conseiller Garibaldo à tuer Bertarido, Grimoaldo est pris d'un doute : en tuant Bertarido, il perd Rodelinda à jamais. Mais il la perd également en le laissant en vie (« *Tra sospetti, affetti, e timori* »).

Dans son cachot, Bertarido devise sur son triste sort (« *Chi di voi fu piu infedele* ») lorsqu'une épée lui est transmise par une main amie. Lorsqu'il pense voir venir son geôlier, il le frappe de ce fer, mais découvre trop tard qu'il a blessé son fidèle Unulfo. Les deux hommes parviennent toutefois à s'enfuir. Peu après, Eduige paraît avec Rodelinda : ne trouvant que l'épée et du sang, elles le croient tué. Rodelinda n'espère plus alors pour elle-même que la mort (« *Se'l mio duol non è si forte* »). Pourtant, enfin libre, Bertarido constate la faible gravité de la blessure d'Unulfo et promet de prendre sa revanche sur son rival (« *Se fiera belba ha cinto* »).

Justement, ce dernier erre seul, pris de remords (« *Pastorello d'un povero armento* »). Alors qu'il s'endort, Garibaldo s'apprête à le tuer afin de monter sur le trône mais Bertarido surgit et frappe mortellement le traître Garibaldo, épargnant son maître Grimoaldo (« *Vivi tirano* »). Dès lors, Grimoaldo pardonne à Unulfo et Eduige, qu'il accepte d'épouser, pour avoir délivré son prisonnier, et abdique du trône en faveur de Bertarido : l'ensemble des protagonistes célèbrent cette fin heureuse (« *Mio caro bene !* »).

... Qui est qui ?



••• Les personnages

Étudier la musique dans un opéra... pourquoi ?

Il nous semble intéressant – important – que vos élèves aient déjà entendu quelques airs de *Rodelinda* avant de venir assister à une représentation.

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 aideront les élèves à profiter au mieux de leur expérience de spectateur.

Cette fiche sur les personnages ainsi que le guide d'écoute sont donc là pour vous accompagner, vous donner des pistes d'écoutes et de commentaires pour étudier certains passages de cet opéra avec vos élèves.

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

Haendel : *Rodelinda*, Simone Kermes, Marijana Mijanovic, Steve Davislim, Sonia Prina, Marie-Nicole Lemieux et Vito Priante, orchestre Il Complesso Barocco, dirigé par Alan Curtis, Archiv Produktion, 2005.

« Il suffit de savoir qu'autour de *Rodelinda*, épouse fidèle et femme salvatrice (une *Andromaque* doublée d'une *Fidelio* avant la lettre), convergent les enjeux d'amour, de pouvoir ou de mort, sous les traits d'une galerie de personnages. Époux banni présumé défunt à la reconquête de son royaume (*Bertarido*), tyran usurpateur briguant la couche nuptiale (*Grimoaldo*), l'un flanqué d'*Unulfo*, l'autre de *Garibaldo* – amis intègres et conseillers plus ou moins vertueux ; *Eduige* (la femme antidote), sœur aimante de l'ancien roi, amante du nouveau roi vainqueur, aux deux, fidèle et félonne à la fois. »

Le Monde – 31 janvier 2002

Rodelinda - Reine de Lombardie et épouse de Bertarido : Soprano

Rôle-titre de l'opéra, sans doute par l'humanité qu'elle représente. Insensible à la question de la succession du trône laissé vacant par son mari, elle est plus investie dans son rôle de mère et d'épouse (prétendue veuve) que celui de reine, qu'elle abandonnerait volontiers à sa belle-sœur.

Contrainte d'épouser Grimoaldo, l'usurpateur, elle impose une condition extrême : qu'il tue aussi son fils, se refusant d'être à la fois femme d'un tyran et mère d'un futur roi illégitime. Elle incarne ainsi les valeurs de fidélité et d'abnégation qui sont au cœur du livret. Sans hésitation, elle propose sa vie en échange de celle de Bertarido, lorsqu'il est découvert et menacé.

On retrouve dans le personnage de Rodelinda, un peu de l'*Andromaque* de Racine : restant fidèle au souvenir de son mari Hector tué pendant la guerre de Troie, et protégeant son fils Astyanax, mais aussi de la future Leonora, héroïne de *Fidelio* de Beethoven, risquant sa vie pour sauver son époux Florestan emprisonné.

En 1725, sur la scène du King's Theatre de Londres, Haendel confie à sa chanteuse principale Francesca Cuzzoni, le rôle de Rodelinda.

Nous savons que le compositeur avait à sa disposition les meilleures voix de l'époque et en profitait pour leur proposer des vocalises étourdissantes, ornements inventives et trilles à foison. Sept grands airs lui sont consacrés ainsi qu'un duo et le final !



Les sentiments tournent autour du deuil et de la douleur, de la colère et de la vengeance. Il faut attendre la fin de l'acte III pour l'entendre exprimer la joie de retrouver son époux.

Avec les élèves :

Écoutons l'un de ses airs les plus poignants : *Ombre piante, urne funeste*, Acte 1, scène 7, CD1 n°15.

>>Extrait vidéo (ctrl +clic)
Chanté par Anna Caterina Antonacci



Dans cet extrait, Rodelinda, tenant la main de son fils Flavio, se recueille sur la tombe de son mari Bertarido. Celui-ci, caché, écoute sa complainte.

Sur un tempo très lent, dans la tonalité lugubre, sombre et plaintive de si mineur, les phrases descendantes se succèdent, entrecoupées de silences qui laissent deviner les sanglots. La flûte traversière répond à Rodelinda tel un écho lointain. Le violon soliste lui succède ajoutant encore de l'émotion à cet air désespéré.

L'aria da capo est découpée en trois parties, ABA'. La partie B laisse entendre un espoir fragile, mais le retour de A, enrichi d'ornementations, réaffirme le caractère général.

SCENA VII.
RODELINDA, che tiene per mano FLAVIO, e detti in disparte.

Largo.

RODELINDA

*Ombre, piante urne funeste
Voi sareste
Le delizie del mio sen,*

*Se trovassi in voi raccolto,
Con il volto
Anche il cener del mio ben.*

Ombre, piante etc...

RODELINDA

*Ombres, plantes, tombes funèbres !
Vous feriez
Les délices de mon âme*

*Si je trouvais en vous rassemblées,
Avec son visage,
Les cendres de mon aimé.*

Ombres, plantes, tombes funèbres ! etc...

Bertarido, époux de Rodelinda, chassé du trône : Contre-ténor

Il est l'exact pendant du personnage féminin principal et incarne les mêmes valeurs de sacrifice et de loyauté. Délaissant le pouvoir pour que son épouse et son fils n'en deviennent pas les victimes, il se fait passer pour mort afin de mieux les protéger. Voici donc un roi dénué d'ambition, qui n'aspire qu'à retrouver sa famille.

« *Le trône n'est pas, ma sœur, l'objet de mon désir ni de mon chagrin, j'ai feint la mort dans le seul dessein de soutirer au tyran mes biens les plus chers, mon épouse et mon fils, afin de les conduire loin de mes malheurs, dans un douloureux exil.*¹ »

Au début de l'acte I, Bertarido exprime sa douleur de demeurer caché et d'observer Rodelinda en silence, réprimant son désir de se révéler à elle. À la fin, il cède à la jalousie et au doute en souhaitant éprouver la fidélité de son épouse.

Dans l'acte II, il est découvert par sa sœur Eduige, et lui confie ses tourments. Unlfo le rassure sur la sincérité de Rodelinda. Les retrouvailles sont de courte durée car Grimoaldo surprend le couple et emprisonne Bertarido. Toute l'action se concentre alors sur ce personnage dans l'acte III : est-il condamné à mort ? Va-t-on réussir à le faire évader ? La fin proclame l'héroïsme du personnage. En sauvant Grimoaldo de l'épée du traître Garibaldo, il n'attend rien en récompense :

« *Vis, tyran, je t'ai épargné ; tue-moi, ingrat, épanche ta fureur ! Je t'ai sauvé uniquement pour te montrer que j'ai le cœur plus grand que mon destin.*² »

Quasi égal du personnage de Rodelinda, il a six grands airs, auxquels s'ajoutent le duo et le final. Les sentiments naviguent entre souffrance, confusion et colère contre le destin cruel qui s'acharne sur lui. Dans la scène 5 de l'acte II (au milieu de l'opéra), un doux moment pastoral, *Con rauco mormorio*, crée une pause dans l'expression de la douleur et permet de relancer l'action. Les deux derniers airs laissent retentir l'expression de la reconquête et de la victoire. Une fois libéré de ses chaînes, il ne montre plus aucune pitié³.

Haendel avait confié ce rôle à la star de l'époque : le castrat alto Senesino. Là aussi, nous assistons à une succession d'airs virtuoses composés avec la volonté d'exprimer des sentiments exacerbés.



Avec les élèves :

Écoutons, pour présenter le personnage de Bertarido, l'air le plus célèbre de cet opéra *Dove sei*, Acte I, scène 6, CD1 n°13

[>>Extrait vidéo](#) (ctrl + clic)
Chanté par Andreas Scholl



BERTARIDO

*Dove sei, amato bene?
Vieni l'alma a consolar.*

*Son oppresso da tormenti
Ed i crudi miei lamenti
Sol con te posso bear.*

Dove sei, amato bene?...

BERTARIDO

Où es-tu, ma bien-aimée ?
Viens consoler mon âme !

Je suis accablé de tourments
Et ne peux apaiser mes cruelles souffrances
Qu'auprès de toi.

Où es-tu, ma bien-aimée?...

¹ Acte II, scène 5

² Acte III, scène 8 : aria *Vivi, tiranno*, Bertarido. CD2 n°15

³ Acte III, scène 5, aria *Se fiera belva ha cinto*, Bertarido. CD2 n°11

Dans cet extrait, l'aria da capo en 3 parties (ABA') se développe dans un tempo très lent (largo), en mi majeur où s'exprime la douleur par de longues phrases descendantes chantées et accompagnées du clavecin et des cordes. Le troisième temps éludé de la mesure à 3/8 sur *Vieni*, permet de faire ressentir les soupirs et le besoin de consolation.



La partie B, plus agitée rythmiquement, passe par de nombreuses modulations illustrant les tourments. Ensuite le retour de A, enrichi de nombreuses ornements et silences évocateurs conduit à une reprise d'émotions plus fortes encore.

Grimoaldo, usurpateur du trône de Milan, amoureux de Rodelinda : Ténor

Voici le personnage le plus nuancé et versatile de cet opéra ! Contrairement au couple Rodelinda-Bertarido, campé sur des valeurs de fidélité et loyauté l'un envers l'autre, Grimoaldo accède au trône sans légitimité, puisque la couronne revient à Flavio, le fils du roi.

Écoutant les conseils de Garibaldo, il menace Rodelinda, l'oblige à l'épouser et emprisonne Bertarido avant de vouloir l'exécuter. Mais face à la détermination et la fidélité à toute épreuve de Rodelinda, le tyran hésite à passer à l'action. L'acte III montre particulièrement ses errements. Seul, il est confronté à sa conscience. Il est amoureux de Rodelinda : en tuant son mari, il perd toute chance de se voir aimé en retour. Finalement délivré de ses doutes lorsque Bertarido le sauve du coup fatal porté par le traître Garibaldo, il renonce au trône et accepte la main d'Eduige.

En 1725, c'est le célèbre ténor Francesco Borosini qui s'empare du rôle et complète ainsi le duo de stars ! Haendel confiait certes les rôles de héros aux castrats mais selon la tradition de Hambourg, ville de sa jeunesse, les ténors n'étaient pas en reste.

Les cinq grands airs de Grimoaldo reflètent le chemin parcouru de la tyrannie à la magnanimité.

Avec les élèves :

Écoutons l'air ***Tra sospetti, affetti e timori*** acte III, scène 2, CD3 n°6

[>>Extrait vidéo](#) (ctrl + clic) à 1'17

Kurt Streit



Dans cet extrait, Garibaldo lui conseille de tuer Bertarido : "*la rivalité pour le trône exige sa mort*". Mais en agissant de la sorte, Grimoaldo renonce à toute possibilité de se faire aimer de Rodelinda.

GRIMOALDO

Tra sospetti, affetti et timori
Sento il seno ripieno d'affanni.

Or mi rendo, or m'accendo in furori
Or mi pento, or pavento d'inganni.

Tra sospetti, affetti et timori...

GRIMOALDO

Balloté entre soupçons, passions et peurs,
Je sens mon cœur plein de tourments.

Je me rends, je brûle de fureur,
Je me repends, je redoute les tromperies.

Balloté entre soupçons, passions et peurs...

L'air est remarquable par la ligne mélodique aux violons : aussi tortueuse que l'esprit de Grimoaldo ! Pour cela, Haendel utilise de nombreux chromatismes et élargit les intervalles de manière à produire une tension palpable.

(Violini.)

GRIMOALDO.

(Bassi.)

Chromatismes

Intervalles de plus en plus larges

Les violons entrent en dialogue avec la voix, se juxtaposant à elle parfois (dans la partie B⁴). Ce contrechant peut-être perçu comme la conscience de Grimoaldo ; il cherche une réponse à ses questions. Le tempo rapide, la tonalité de La mineur, la marche harmonique en croches dans une mesure à 3/8, ainsi que les longues vocalises sur le mot "tourment" rendent cet air redoutable d'efficacité dans l'expression de l'agitation du personnage.

Eduige, sœur de Bertarido : contralto

Un petit retour dans le passé (avant le début de l'opéra) est nécessaire pour comprendre ce personnage. À sa mort, le père d'Eduige, Roi de Lombardie, a partagé son royaume en deux pour chacun de ses fils : Milan pour Bertarido et Pavie pour son frère Gundeberto, mais cet héritage provoque une guerre de succession. Gundeberto s'associe alors avec Grimoaldo à qui il promet la main de sa sœur Eduige. Celui-ci meurt de façon suspecte, sans doute trahi, et Bertarido trouve refuge auprès du Roi de Hongrie qui l'aide à se faire passer pour mort. Grimoaldo s'empare alors des deux trônes, mais délaisse Eduige parce qu'il est tombé amoureux de Rodelinda.

Eduige a donc été trahie par Grimoaldo qui la rejette dans l'acte I et s'associe à Garibaldi pour assouvir sa vengeance. Mais lorsqu'elle reconnaît son frère Bertarido, elle est elle-même placée en position de traître et cherche à se faire pardonner, notamment en fomentant son évasion. La fin de l'opéra en "happy end" lui permet d'assouvir son besoin de pouvoir : elle retrouve le trône de Pavie en épousant Grimoaldo et elle est pardonnée par son frère.

Le rôle est présent au début de chaque acte, dans de nombreux récitatifs avec chacun des personnages, mais aussi dans trois beaux airs (un par acte) qui mettent en valeur sa voix d'alto. Elle y exprime sa colère et son désir de vengeance, mais aussi l'espoir d'un retour au calme, dans l'acte III.

Avec les élèves :

Écoutons son premier air : **Io farò dirò**, acte I, scène 4, CD1 n°9

>> [Extrait vidéo](#) (ctrl + clic) à '56

Vidéo : Louise Winter



Garibaldi, dans le récitatif précédant cet air lui promet de l'épouser en échange de l'accès au trône. Il la pousse dans ses retranchements : sera-t-elle capable de renoncer à l'amour qu'elle porte à Grimoaldo qui l'a trahie ?

La réponse est "spietato", elle sera impitoyable !

⁴ L'aria da capo est composée de trois parties ABA'

EDUIGE
Lo farò dirò : spietato,
Porta altrove un cor si ingrato
Si spergiuro e traditor.

Ed a te rivolta poi,
ti dirò sugli occhi suoi :
Tu sei'l core del mio

Lo farò dirò : spietato ...

EDUIGE
Je le ferai et lui dirai : impitoyable
Porte ailleurs ce cœur si ingrat
Parjure et traître

Puis, me tournant vers toi,
Je te dirai devant lui
Tu es le cœur de mon cœur.

Je le ferai et lui dirai : impitoyable ...

Comme dans l'air de Grimoaldo : "*Tra sospetti, affetti e timori*"⁵, les violons entament un dialogue avec Eduige et les longues vocalises sur le mot *spietato* montrent la fureur et la détermination du personnage. La deuxième partie expose son plan de vengeance : elle lui annoncera son amour pour Garibaldo. La mélodie se fait plus amoureuse, mais le caractère inquiétant demeure, notamment grâce aux modulations.

Unulfo, ami de Bertarido, conseiller de Grimoaldo : Contre-ténor

Les six personnages de cet opéra sont divisés en deux catégories : les loyaux et les traîtres. Unulfo, comme Bertarido et Rodelinda fait partie de ceux dont la fidélité se révèle à toute épreuve. Ami resté loyal au roi Bertarido, il l'aide à rester caché, à lui rapporter les faits et gestes de son épouse et par là-même, le rassurer. Il est également le conseiller de Grimoaldo, ce qui favorise la prise de renseignements sur Rodelinda, Eduige et Garibaldo et lui permettra de faire évader Bertarido de son cachot. Dans l'obscurité de sa prison, Bertarido blesse malencontreusement son ami Unulfo qui lui répond : "*Ton salut importe plus que ma blessure et ta vie.*" Le dévouement est alors total.

Personnage très présent dans les récitatifs avec l'ensemble des personnages, il chante trois airs (un par acte comme Eduige) célébrant chacun l'abnégation et le plaisir de servir son maître. La tessiture de contre-ténor⁶ crée le lien - d'amitié ? - avec Bertarido.

Avec les élèves :

Écoutons l'air du troisième acte : *Un zeffiro spirò*, scène 1, CD3 n°2

Vidéo : [>>Extrait vidéo](#) (ctrl + clic)
Christophe Dumaux



Brise, âme, calme, cœur et paix : comment mettre ces mots en musique ? Cela peut être un jeu avec les élèves. Ils devineront sans doute les flûtes pour évoquer le vent léger.

Flauti.

Violini.

Haendel ajoute le basson sautillant ainsi que des rythmes pointés, la tonalité sereine de fa majeur et une mesure à 3 temps. C'est le mot "calme" qui sera vocalisé révélant ainsi l'état d'esprit d'Unulfo. La mort ne l'inquiète pas : *Mon âme hardie le soustraira à la mort, et ma vie ne sera que trop bien mise en jeu pour sauver celle de mon roi.*

On retrouve cette atmosphère pastorale à plusieurs reprises dans l'opéra.⁷

⁵ Voir les personnages : Grimoaldo

⁶ Dans l'enregistrement de référence, le rôle est chanté par une contralto travestie.

⁷ Voir le guide d'écoute

UNULFO

*Un zeffirò spirò
Che serenò quest'alma
E calma vi portò*

*Se salvo il mio signore
Altro non brama il core
E pace allora avrò*

Un zeffirò spirò...

UNULFO

Une brise a soufflé
Qui a apaisé mon âme
Et lui a apporté le calme

Si je sauve mon seigneur,
Mon cœur ne réclamera rien d'autre
Et j'aurai alors la paix.

Une brise a soufflé...

Garibaldo, conseiller de Grimoaldo : Basse

Grimoaldo et Eduige sont assoiffés de pouvoir et prêts à tout pour la couronne, mais ils n'ont pas la conscience tranquille et doutent. Ce sont ces hésitations et ces questionnements qui les font finalement reculer par rapport à leurs ambitions initiales. En revanche, Garibaldo est le vrai "méchant" du livret ! Jamais il ne cède à la faiblesse. Il conseille à Grimoaldo de tuer Flavio, et d'assumer ainsi son image de tyran ; d'obliger Rodelinda à l'épouser ; puis d'exécuter Bertarido afin que personne ne puisse entraver son pouvoir. Enfin, dans l'acte III, il vole l'épée de Grimoaldo assoupi, et ne manque son geste fatal que parce qu'il est lui-même tué par Bertarido.

Dès l'acte I, on comprend qu'il mène un double jeu auprès de Grimoaldo, cherchant à le renverser. Tous les personnages le comprennent vite également. Rodelinda d'abord, qui demande sa mort ; Eduige ensuite, qui reste méfiante mais préfère s'associer à lui pour accéder au pouvoir et mieux se venger de Grimoaldo, et enfin Unulfo : « *Oui, traître, je vois clair dans ton jeu. De même que tu fus rebelle à ton vrai roi, tu cherches à trahir aussi le tyran.* »

Ce personnage est très présent tout au long de cet opéra, notamment dans neuf récitatifs et seulement deux airs (acte I et acte II).

Avec les élèves :

Écoutons celui de l'acte I : *Di Cupido impiego i vanni*, scène 5, CD1 n°11.

>> **Extrait vidéo** (ctrl + clic)
Norberto Marcos



Dans le récitatif qui précède, Eduige lui propose une union pour renverser Grimoaldo. Il lui répond très honnêtement (ou cruellement !) : « *Eduige, vous vous trompez ; c'est de votre couronne que je suis l'amant, et en vous épousant, je cherche seulement un moyen d'accéder au trône.* »

L'air poursuit sur la même idée et sa tessiture de basse l'isole des autres voix aiguës.

GARIBALDO

*Di Cupido impiego i vanni
Per salire al regal soglio,
Mentre ei solo alletta il cor*

*Copro amor d'ascosti inganni.
Perché a me sarebbe scoglio
Ogni affetto adulator*

Di Cupido impiego i vanni...

GARIBALDO

De Cupidon j'emprunte les ruses
Pour monter sur le trône royal
Lui ne fait que séduire les cœurs.

Je couvre l'amour de tromperies
Parce que tout sentiment affectueux
Me serait un écueil.

De Cupidon j'emprunte les ruses...

Le caractère de la musique est aussi péremptoire que le personnage ! On remarque de nombreux unissons aux cordes auxquels s'ajoute la voix. La tonalité de si bémol majeur est très fluctuante et passe par tous les tons voisins, illustrant ainsi la versatilité du personnage (ami, conseiller, traître, amant). L'ajout du basson est intéressant dans les lignes de contrechant. Contrairement aux airs *da capo* traditionnels, la différence n'est pas très marquée entre la partie A et la partie B. Cela engendre une unité qui illustre, ici, la ténacité du personnage.

Di Cu - pi - do im - pie - go i van - ni per sa li - re al re - gal

Flavio, fils de Bertarido et Rodelinda - rôle muet

Dans la mise en scène de Jean Bellorini, ce personnage prend une nouvelle dimension et acquiert une importance dramatiquement parlant, puisque l'opéra est vu à travers ses yeux d'enfant.
→ voir note d'intention du metteur en scène page 28.

Avec les élèves :

La présence d'un enfant sur une scène d'opéra sera sans doute la source de questionnements de la part des élèves !

Cela peut permettre d'entamer une discussion sur les contraintes que cela entraîne du point de vue technique et administratif à l'Opéra : sur ce cas particulier de l'emploi de mineurs en soirée, mais aussi sur la chance que cela représente pour les enfants qui vivent une expérience incroyable en coulisses et sur le plateau !

Haendel a également raconté l'histoire de Flavio adulte dans son opéra : *Flavio re di Longobardi*, écrit deux ans avant *Rodelinda* en 1723.

••• Le guide d'écoute

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

Ce guide d'écoute s'organise en quatre parties :

1/ Ouverture

CD1 n°1 et 2

L'ouverture est un moment important dans un opéra. Elle nous convie au spectacle qui suit. Parfois, le rideau est fermé et l'importance est donnée à l'orchestre ; parfois, l'ouverture est mise en scène et nous laisse découvrir les décors et les premiers personnages. Haendel fait suivre cette ouverture d'un menuet, ce qui est l'une des particularités de cette œuvre.

2/ Qu'est ce qu'un récitatif ? Qu'est ce qu'une Aria da capo ?

Dans *Rodelinda*, ils alternent inlassablement.

Voici un exemple détaillé qui permettra de mieux comprendre l'écriture opératique d'Haendel :

Fatto inferno è il mio petto (récitatif) et *Pastorello d'un povero armento*, air de Grimoaldo, acte III scène 6 - CD3 n°12-13

3/ Io t'abbraccio, Rodelinda, Bertarido, acte II, scène 7, CD2 n°19

Voici le seul duo de l'opéra. À peine retrouvés, les époux sont séparés. Nous sommes à cet endroit au cœur de l'émotion.

4/ Dopo la notte oscura, tutti final de l'acte III, CD3 n°20

Pas de chœur dans cet opéra, cet air final est l'unique ensemble vocal. Il nous semble important que les élèves l'aient déjà entendu.



I/ Ouverture, Menuet, CD1 n°1 et 2

L'œuvre débute par une ouverture orchestrale somme toute traditionnelle : en deux parties aux *tempi* et caractères contrastés, chacune avec reprise. (Forme AABB).

>>Extrait vidéo (ctrl + clic)



La partie A, dominée par les cordes, propose une atmosphère noble et solennelle avec ses rythmes pointés caractéristiques de la musique baroque française, (depuis Lully) et les trois doubles croches incisives.

La tonalité évolue de do majeur à ré mineur pour finir sur celle de sol majeur.

Les trilles sont, elles aussi, un ornement typique de l'esthétique baroque. Tous ces éléments réunis concourent à créer un moment de préparation au spectacle.

Musical score for the first part of the Overture. The score is written for Violino I. II., Oboe I. II., Violino III., Viola, and Bassi. It features a 3/4 time signature and includes trills and double eighth notes. The key signature changes from C major to D minor and back to G major. The score is divided into two systems, with the second system starting with a first ending bracket.

La partie B apporte du contraste notamment grâce à la vivacité de ses rythmes en doubles croches, son tempo *presto* et son écriture *fugatto*⁸. Les hautbois et bassons participent également à cette énergie.

Musical score for the second part of the Overture, marked *Presto*. The score is written for Oboe I., Oboe II., Violino I., Violino II., Viola, Bassons, e Violoncelli, and Contrabassi. It features a 3/4 time signature and includes a repeat sign. The key signature is D minor.

⁸ Les instruments entrent les uns après les autres en reprenant la même incise, ce qui crée une impression de fuite et de mouvement.

Le menuet qui suit l'ouverture est beaucoup moins habituel dans les opéras de Haendel.

>>Extrait vidéo (ctrl + clic)



Traditionnellement, à l'introduction orchestrale succède le premier récitatif, comme c'est le cas dans *Rinaldo*, *Tamertino*, *Flavio*, *Giulio Cesare* etc...

Le menuet est une danse aristocratique française⁹ modérée et majestueuse à trois temps.

Divisé en deux parties répétées, la première est en mode majeur lumineux et la seconde en mode mineur plus sombre. Dans la plupart des œuvres orchestrales, le menuet est une danse qui ne se danse pas, mais s'écoute à l'instar de *Rodelinda* qui ne comporte pas de ballet ni de musique à danser.

Avec les élèves :

- Écouter ce passage orchestral qui est un repère important dans un opéra.
- Identifier les différentes parties qui la composent ainsi que les éléments caractéristiques de la musique baroque.
- En prolongement, on peut faire écouter une ouverture à la française d'un opéra de Lully par exemple celle d'*Atys* : >>[Lien d'écoute](#) (ctrl + clic)



II/ Récitatif accompagné : *Fatto inferno è il mio petto* ; Air : *Pastorello d'un povero armento*, Grimoaldo, Acte III, scène 6, CD3 n°12 et 13

>>[Lien d'écoute](#) (ctrl + clic)



Rodelinda est un opéra dans lequel se succèdent récitatifs et airs.

Hormis les airs et les récitatifs, on ne dénombre qu'un duo et l'ensemble final ; aucun chœur donc, ce qui pourrait sembler frustrant aujourd'hui.

1- Le récitatif est une forme musicale qui apparaît au XVII^e siècle. Il se développe particulièrement dans l'opéra à partir de *L'Orfeo* de Monteverdi (1607). En effet, l'une des difficultés inhérentes au théâtre musical est l'inéquation entre émotion et action. À l'opéra, l'action s'arrête pour laisser s'exprimer les sentiments dans les airs, mais elle évolue dans des parties "presque parlées" qui se fondent sur les inflexions de la voix.

Le *recitativo* est la plupart du temps *secco*. Peu d'instruments (clavecin, viole de gambe ou violoncelle, archiluth) accompagnent le débit rapide de la parole. Les personnages peuvent ainsi dialoguer et permettre à l'action d'avancer.

Le *recitativo* peut aussi être *accompagnato*, comme c'est le cas dans cet extrait¹⁰. Cette fois, c'est l'orchestre qui accompagne, engendrant d'avantage d'émotions et surtout commentant les phrases du soliste ou mettant en valeur certains mots.

⁹ C'était la danse préférée de Louis XIV et Lully lui en a composé de très célèbres.

¹⁰ Dans cet opéra, la plupart des récitatifs sont *secco*, mais il y a 5 récitatifs accompagnés.

GRIMOALDO

*Fatto inferno è il mio petto ;
Di più flagelli amate ho dentro al core
tre furie : gelosia, sdegno et amore
E da più gole io sento
quasi mastin crudele
il rimorso latrar per mio tormento,
chiamandomi infedele,
spergiuro, usurpator, empio e tiranno.*

*Ma pur voi lusingate
le stanche mie pupille
ad un breve riposo, aure tranquille.
Sì, dormi, Grimoaldo, e se ritrovi
pace tra i fonri e l'erbe
delle regie superbele malsicure soglie in abbandono
lascia,
ché preziosoè dell'alma il riposo al par del trono..*

GRIMOALDO

Ma poitrine est devenue l'enfer ;
Armées de pire fléaux, trois furies
Se disputent mon cœur : jalousie, haire et amour
Et j'entends l'abîme
aboyer, tel un matin cruel,
l'inferral remords,
qui me traite d'infidèle,
de parjure, d'usurpateur, d'impie et de tyran.

Mais vous donnez
à mes yeux fatigués
un bref répit, ô lieux tranquilles.
Oui, Grimoaldo, dors et si tu retrouves
la paix parmi les fontaines et la verdure,
renonce à gravir les marches peu sûres
des trônes superbes ;
aussi précieux que le trône
est le repos de l'âme.

À ce moment du livret, Grimoaldo est envahi d'émotions contraires et de remords qui résonnent en lui douloureusement. La musique tragique en mi mineur et à l'unisson évoque une véritable tempête qui répond aux tourments du personnage.

The image shows a musical score for an aria. It includes staves for Violino I, Violino II, Viola, GRIMOALDO (vocal line), and Bassi. A blue arrow points down to the start of the vocal line, and another blue arrow points up to the end of the vocal line. The music is in a minor key and features a dramatic, stormy atmosphere.

À l'opposé, la deuxième partie (*Ma pur voi lusingate*) laisse entrevoir une solution paisible : et s'il abandonnait le trône pour le repos de son âme ? Dans un tempo *larghetto*, la mélodie ondule sur deux notes. Sur ce balancement, on perçoit l'assouvissement de Grimoaldo.

2- L'Aria da capo est une forme ABA' très répandue dans l'opéra baroque. Deux parties s'opposent par leurs modes, rythmes, caractères et orchestrations ; puis le retour de la première partie est généralement orné et laisse place à la virtuosité. Ces codes sont importants à connaître avant d'aller à l'Opéra. On comprend mieux pourquoi les surtitres disparaissent par exemple lors de la reprise ; on pourra alors se concentrer uniquement sur les performances vocales et émotionnelles des chanteurs. Puisque la voix est au cœur de l'opéra *Rodelinda*, tous les airs sont de forme *da capo*.

Dans cet extrait, l'air s'enchaîne au récitatif et poursuit dans cette atmosphère d'endormissement. Ici, c'est un sentiment d'abandon et de refuge auprès de la nature qui s'exprime dans une musique pastorale : le berger est plus heureux que le monarque.

ARIA :

*Pastorello d'un povero armento
pur dorme contento
sotto l'ombra d'un faggio o d'alioro.*

*Io, d'un regno monarca fastoso
non trovo riposo
sotto l'ombra di povero e d'oro.*

Pastorello d'un povero armento...

AIR :

Le pastoureau d'un pauvre troupeau
dort heureux
à l'ombre d'un hêtre ou d'un laurier.

Monarque d'un fameux royaume,
je ne trouve pas le repos
à l'ombre de la pourpre et de l'or.

Le pastoureau d'un pauvre troupeau...

Pour illustrer cette douceur, le tempo est lent et la mesure à 12/8, au balancement ternaire, permet l'utilisation du rythme de sicilienne caractéristique d'une ambiance champêtre. La tonalité de mi mineur apporte quant à elle une teinte mélancolique. Les cordes répondent au ténor à la manière d'un écho lointain. Cet air est peu propice à la virtuosité ; nous sommes dans une émotion retenue et une certaine résignation. Le retour de A' laisse pourtant la place à de nombreuses ornements dans la voix.



Avec les élèves :

- Il est important de bien expliquer l'alternance de récitatifs et d'airs qui est le fondement de l'écriture de cet opéra. Cette trame régulière permet de s'attarder sur le drame et la psychologie des personnages.
- Tous les airs sont de forme *da capo* (avec reprise). Cet air en est un bon exemple. Lors de l'écoute, faire deviner les sentiments exprimés.
- La structure de l'opéra : ouverture/menue ; successions de récitatifs et d'*arias da capo*, 1 duo et l'ensemble final, doit être connue des élèves.

III/ Le duo Rodelinda / Bertarido : *Io t'abbraccio*, Acte II, scène 7 (final de l'acte II), CD2 n°19

>> [Extrait vidéo](#) (ctrl + clic)
Philippe Jaroussky et Nuria Rial



À peine retrouvés, les époux sont de nouveau séparés. Grimoaldo a surpris le couple et enferme Bertarido. Ils s'embrassent une dernière fois. Ce deuxième "deuil" semble encore plus terrible que le premier.

RODELINDA e BERTARIDO
*Io t'abbraccio, e più che morte
aspro et forte è pel cor mio
questo addio
che il tuo sen dal mio divide*

RODELINDA et BERTARIDO
Je t'embrasse, et plus terrible
que la mort est pour mon cœur
cet adieu
qui me sépare de toi.

BERTARIDO
Ah, mia vita !

BERTARIDO
Ah, ma vie !

RODELINDA
Ah, mio tesoro !

RODELINDA
Ah, mon trésor !

RODELINDA e BERTARIDO
*Se non moro è più tiranno
quell'affanno
che dà morte e non uccide*

RODELINDA et BERTARIDO
Si je ne meurs pas, plus tyranniques
seront les tourments
qui font mourir sans tuer.

Io t'abbraccio, e più che morte...

Je t'embrasse, et plus terrible...

Voici l'un des passages les plus émouvants de l'opéra. Haendel a particulièrement soigné l'écriture de ce duo à la manière d'un madrigal : entrées successives des voix qui se rejoignent sur une polyphonie délicate à la tierce, dialogue avec les violons, retards¹¹ qui créent des dissonances expressives et douloureuses, notamment sur la répétition de la phrase "*che il tuo sen dal mio divide*".

¹¹ Le retard est un prolongement d'une note d'un accord sur l'accord suivant, créant ainsi une dissonance passagère qui crée une tension.



De forme *aria da capo*, la deuxième partie est plus mouvementée, torturée et la reprise très ornée ajoute encore à l'émotion.

Avec les élèves :

- Faire deviner de quel extrait il s'agit : reconnaîtront-ils les tessitures de voix ?
- Quel sentiment est ici exprimé ?

IV/ Ensemble vocal final : *Dopo la notte oscura*, Acte III, scène finale, CD3 n°20



>>Lien d'écoute (ctrl + clic)

Il s'agit de l'unique ensemble vocal de l'opéra ! Il célèbre la fin heureuse (*lieto fine*) après les tourments et les nombreuses épreuves.

TUTTI

*Dopo la notte oscura
più lucido, più chiaro,
più amabile, più caro
ne spunta il sol quaggiù.*

*Tal dopo ria sventura
figlio d'un bel soffrire,
più stabile il gioire
nasce dalla viertù*

Dopo la notte oscura...

TUTTI

Après la nuit obscure
plus lumineux, plus clair,
plus aimable, plus cher
se lève ici-bas le soleil !

Après une si douloureuse épreuve,
un bonheur plus sûr,
fils d'une belle patience,
naît du courage.

Après la nuit obscure...

Sont réunis en 4 voix (voir l'extrait de partition) : Rodelinda (Cuzzoni), Bertarido et Eduige (Senesino et Dotti), Unulfo (Pacini) et Grimoaldo (Borosini). Garibaldo avec sa tessiture de basse étant absent (puisque tué par Bertarido), ce *tutti* est composé uniquement de voix aiguës.

Les personnages sont accompagnés par les cordes au complet, la basse continue, les hautbois ainsi que les deux cors qui font leur entrée... dans le final !

Voix et instruments sont sur un pied d'égalité car l'ensemble est composé en écriture verticale (en harmonie et non en contrepoint). L'heure n'est plus à la virtuosité mais à la communion.

Le tempo est rapide et le caractère enjoué, sur une tonalité de fa majeur. Une particularité est à souligner : l'accent sur le troisième temps prolongé sur le quatrième (les blanches) ; cela produit un effet dansant.

Les tourments et tensions ont disparus !

Ce final est divisé en deux parties : A (fa majeur) divisée elle-même en deux phrases répétées, et B en mineur et modulante, mais sans changement de rythme ou d'écriture. Le retour à la partie A s'apparente encore une fois à la forme *aria da capo*.

CORO.

Corno I.

Corno II.

Violino I.
Oboe I.

Violino II.
Oboe II.

Viola.

CUZZONI.

SENESINO,
e DOTTI.

PACINI.

BOROSINI.

Tutti Bassi.

po la not.te o . scu . ra più lu . ci - do , più chia.ro , più a . ma . bi . le , più ca . ro ne spun.ta il sol qua . giù . Do .

po la not.te o . scu . ra più lu . ci - do , più chia.ro , più a . ma . bi . le , più ca . ro ne spun.ta il sol qua . giù . Do .

po la not.te o . scu . ra più lu . ci - do , più chia.ro , più a . ma . bi . le , più ca . ro ne spun.ta il sol qua . giù . Do .

po la not.te o . scu . ra più lu . ci - do , più chia.ro , più a . ma . bi . le , più ca . ro ne spun.ta il sol qua . giù . Do .

Avec les élèves :

- Repérer l'écriture homophonique (verticale - harmonique) et l'égalité entre les voix et les instruments.
- Engager une discussion sur cette fin heureuse. Était-elle logique et attendue?

••• 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*, *Agrippina*, *Aci & 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*, *Jephtha*, *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^e siècle au milieu du XVIII^e 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^e siècle pour n'être redécouvertes qu'au milieu du XX^e siècle¹².

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

¹² *Rodelinda* est le premier opéra de G.F. Haendel à avoir été redécouvert et rejoué en 1920.

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



••• *Rodelinda* à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Emmanuelle Haïm**

Mise en scène **Jean Bellorini**

Collaborateur à la mise en scène **Mathieu Coblenz**

Décors **Jean Bellorini, Véronique Chazal**

Costumes **Macha Makeïeff**

Lumières **Luc Muscillo**

Assistants à la direction musicale, chefs de chant **Benoît Hartoin, Elisabeth Geiger**



Jeanine De Bique
Rodelinda



Tim Mead
Bertarido



Avery Amereau
Eduige



Benjamin Hulett
Grimoaldo



Andrea Mastroni
Garibaldo



Jakub Josef Orlinski
Unolfo

—

Le Concert d'Astrée

• • • Note d'intention sur la mise en scène

Il s'agit d'abord de se mettre au service de l'œuvre et tout particulièrement de la musique de Haendel. De cette musique qui est un enchantement de chaque instant, qui bouleverse et fait vibrer une émotion qui vient de loin, comme au commencement de soi-même.

Je me pose toujours cette question simple avant d'aborder un opéra : pourquoi les personnages vont-ils au-delà de la parole ? Quelle force, quel élan, quel empêchement aussi poussent-ils ces êtres à chanter ? Dans *Rodelinda*, une autre interrogation s'est formée : alors que tous autour de lui sont traversés et transformés par le chant, pourquoi l'enfant reste-t-il silencieux ?

Rodelinda, à l'instar des grandes œuvres baroques, est un voyage au cœur des passions humaines. On y croise tous les sentiments – haine, désir et déception, trahison et désespoir. Mais ce qui convoque ce maelström de sentiments, c'est d'abord la douleur face au deuil.

Car Rodelinda est reine et veuve, seule avec son jeune fils, convoitée par le meurtrier de son époux. Époux qui, contre toute attente, n'est pas mort et revient chercher son amour et son enfant. Entre rivalité de pouvoir et rivalité d'amour, les personnages se cherchent, hésitent à assouvir leurs désirs ou à conserver leur honneur. Une âme noire intrigant pour son accession au sommet de l'État, précipitera les événements, semant la violence et la trahison dans les esprits troublés.

Victor Hugo disait : « L'épreuve suprême, l'épreuve unique, c'est la perte de l'être aimé. »

Rodelinda affronte cette perte à la manière d'une Andromaque combattante qui refuse d'être esclave dans la maison des meurtriers de son époux.

Elle est une figure de la résistance à la domination masculine qui résonne avec une actualité toute particulière.

Et si pour exprimer cette souffrance indicible qu'est la perte de son époux, Rodelinda chante, Flavio, son jeune enfant, lui, ne dit rien, jamais.

Il observe, dans une attente suspendue, comme si c'était sa vie qui se jouait ici et maintenant.

Comme s'il était le petit Astyanax, scrutant du haut des murailles de Troie l'issue du combat entre son père Hector et Achille, qui va déterminer si lui doit vivre ou mourir.

Sur le plateau, glissent sur deux plans successifs des pièces de palais, des verrières, des miroirs, des espaces plus sombres et impressionnistes, de grandes grilles ou un cachot. À la manière de travellings de cinéma, les personnages voyagent, immobiles.

Nous sommes dans l'univers mental de Flavio posant son regard sur le monde sans concession des adultes, avec toute la fantaisie et la violence d'un rêve ou d'un cauchemar d'enfant.

Thomas Bernhard disait : « l'enfance est le trou noir où l'on a été précipité par ses parents et d'où l'on doit sortir sans aucune aide. »

Nous avons choisi d'interroger l'œuvre en partant du regard de l'enfant qui malgré l'horreur de la situation joue au milieu du drame. À moins qu'il ne l'invente et se joue du drame lui-même. Sommes-nous dans un temps suspendu quelques secondes avant le drame de sa propre mort ? Ou dans l'observation de la résilience d'un être face au drame du deuil ?

Sans chercher à réduire l'œuvre en y apportant des réponses, nous suspendons les interrogations, dans ce lieu de la rencontre des imaginaires, qui est sans doute quelque part entre la scène et la salle, au-dessus de la fosse d'orchestre, pour laisser à chaque spectateur l'espace de l'invention et de la re-création du spectacle.

Mathieu Coblenz & Jean Bellorini

••• Les costumes

L'équipe de l'Opéra de Lille travaille depuis le mois de mai pour cette création de rentrée, notamment sur la réalisation des costumes. Jean Bellorini les a souhaités modernes, notamment du point de vue des coloris choisis, mais dans une esthétique qui évoque aussi l'époque baroque. Beau métissage stylistique !



Photos des ateliers costumes, prises en juin 2018 à l'Opéra de Lille.

••• Les décors

Jean Bellorini a imaginé le principe de sa mise en scène avec l'idée de mouvement, de continuum. Les éléments de décor arrivent et repartent en latéral, à l'image du train sur ses rails, créant un mouvement quasi perpétuel, qui ne s'arrête que pour les airs, suspendant ainsi l'action, le temps du chant, comme une parenthèse pour le spectateur. Ce dispositif de traveling infini évoque aussi l'idée d'une grande machine à jouer (petit train, maison de poupées...) dont le chef d'orchestre pourrait en être l'enfant.



Photos de la maquette du décor.

• • • Repères biographiques

Emmanuelle Haïm



Après des études de piano et de clavecin, Emmanuelle Haïm choisit la direction d'orchestre. Elle fonde en 2000 Le Concert d'Astrée, qu'elle installe dès 2004 en résidence à l'Opéra de Lille. Ses interprétations et son énergie lui valent d'être surnommée par la presse anglaise « The Ms Dynamite of French Baroque ».

Elle se produit avec son ensemble sur les scènes les plus prestigieuses en France et à l'étranger (Opéra de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Lincoln Center de New York, Concertgebouw d'Amsterdam, Liceu de Barcelone...). Elle est aussi très régulièrement invitée à diriger des orchestres de premier plan, comme l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Symphonique de Birmingham, le Scottish Chamber Orchestra, le Hessischer Rundfunk Orchestra de Francfort, le

Los Angeles Philharmonic... Elle a été la première femme à diriger au Chicago Lyric Opera en 2007.

Ses enregistrements pour le label Erato / Warner Classics avec Le Concert d'Astrée sont abondamment récompensés : Victoires de la Musique Classique, Echo Deutscher Musikpreis, nominations aux Grammy Awards...

Fidèle représentante du baroque et du savoir-faire musical français, Emmanuelle Haïm est Chevalier de la Légion d'honneur, Officier de l'Ordre national du Mérite, Officier des Arts et des Lettres et Honorary Member de la Royal Academy of Music.

Nordiste de cœur, elle est aussi l'Ambassadrice du Nord à travers le monde.

Jean Bellorini



Né en juin 1981, Jean Bellorini se forme au lycée Saint-Michel-de-Picpus puis, après son baccalauréat, à l'école Claude-Mathieu entre 1999 et 2002. Il y enseigne depuis 2005, ainsi qu'au département supérieur pour jeunes chanteurs du Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris.

Directeur artistique de la compagnie *Air de lune*, qu'il a fondée en 2001 avec Marie Ballet, il est de 2011 à 2013 artiste invité du Théâtre national de Toulouse, et sa compagnie est accueillie en résidence de 2011 à 2013 au Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis. Il est nommé directeur du Théâtre Gérard-Philippe de Saint-

Denis en novembre 2013. Ses mises en scène ont été récompensées de plusieurs prix. Nous citerons, pour le théâtre : *Piaf, l'ombre de la rue* au Théâtre du Renard (2002), *Un violon sur le toit*, comédie musicale de Joseph Stein et Jerry Bock en collaboration avec Marie Ballet (2002), *La Mouette* d'Anton Tchekhov en collaboration avec Marie Ballet, Festival Premiers Pas (Théâtre du Soleil en 2003), *Yerma* de Federico Garcia Lorca en collaboration avec Marie Ballet, au Théâtre du Soleil en 2004, *Oncle Vanja* d'Anton Tchekhov, à Chantilly en 2006, *L'Opérette*, un acte de *L'Opérette imaginaire* de Valère Novarina en collaboration avec Marie Ballet, au Théâtre de la Cité internationale en 2008, *Tempête sous un crâne* d'après *Les Misérables* de Victor Hugo, au Théâtre du soleil en 2009, *Paroles gelées*, d'après un épisode du *Quart Livre* de Rabelais au Théâtre Gérard-Philippe en 2012, *Liliom* de Ferenc Molnár au Printemps des Comédiens (Montpellier - 2013), *La Bonne Âme du Se-Tchouan* de Bertolt Brecht au Théâtre national de Toulouse en 2013. Jean Bellorini a également travaillé pour l'Opéra, il a mis en scène en 2009 *Barbe Bleue* de Jacques Offenbach à l'Opéra de Fribourg (Suisse) et *Cenerentola*.

• • • En classe : autour de *Rodelinda*

Voici trois pistes pédagogiques que vous pouvez aborder avec vos élèves, en fonction de votre discipline et de vos objectifs, pour poursuivre le travail autour de *Rodelinda*.

Musique et littérature : de Corneille à Haendel

Le livret de *Rodelinda* est tiré de ***Pertharite***, une tragédie de Pierre Corneille écrite en 1651. Cette pièce s'inspire de l'histoire du roi lombard Perthari que Corneille aurait lue dans *l'Historia Langobardorum* de Paul Diacre traduite par Antoine du Verdier, ainsi que les *Historiae Insubricae sive Barbaricae ab Origine Gentis Ad Othonem Magnum* d'Erycius Puteanus.

L'action se situe au VII^e siècle de notre ère en Lombardie : poussé par l'affreux Garibald, l'usurpateur Grimoald s'empare du trône lombard pensant que le roi Pertharite a été tué au combat. Afin d'asseoir sa légitimité, il courtise la « veuve » de Pertharite, Rodelinde. Celle-ci restera fidèle par-delà les plus cruelles épreuves.

→ Il peut être intéressant avec les élèves de comparer un extrait de l'opéra et une scène de cette tragédie et d'aborder ainsi la question de la genèse d'un opéra. Pourquoi un compositeur choisit-il telle ou telle histoire pour écrire un opéra ? Dans *Pertharite*, tous les sentiments sont présents : l'amour, la haine, la convoitise, la jalousie, la peine, la joie... de quoi inspirer un compositeur et lui permettre d'écrire des airs variés, dramatiques et émouvants !

L'esthétique baroque ou l'histoire d'une redécouverte

Rodelinda est l'un des premiers opéras baroques à avoir été redécouvert. Il existe donc des versions très anciennes, dont les partis-pris, en termes d'interprétation, sont très différents de ce qui se fait actuellement ! Vous pouvez ainsi sensibiliser les élèves à la question des instruments d'époque et à la question du style et de l'évolution dans la manière de chanter.

→ Il peut être intéressant dans cette optique de comparer deux versions : l'une ancienne et l'autre beaucoup plus récente, par exemple, l'air « Dove Sei » chanté par Marilyn Horne :

>>[Lien d'écoute ancienne version](#) (ctrl + clic)

puis chanté par Philippe Jaroussky :

>>[Lien d'écoute version récente](#) (ctrl + clic) : à partir de 2'20 (récit accompagné avant)

Approfondissement thématique : la musique de la brise

Nombreuses sont les pièces baroques qui illustrent des éléments naturels. L'un des exemples les plus fréquents de cette *musica representativa* est l'illustration du vent. Pourquoi ? Parce que l'esthétique baroque est l'art du mouvement par excellence. Tout vibre, fluctue et tournoie. Or le vent est l'élément qui fait bouger les végétaux et tournoyer les drapés, il est donc essentiel et c'est la raison pour laquelle il est un thème privilégié.

→ Dans *Rodelinda*, l'air « Un Zeffiro spirò » illustre parfaitement cet élément [voir Fiche Personnages page 14].

L'étude de ce passage peut être complétée par l'écoute de l'air « Zeffiretti, che sussurrate » de Vivaldi, chanté ici par Cécilia Bartoli qui met en avant les échos de la nature et la brise qui chuchote :

>>[Lien d'écoute](#) (ctrl + clic)

Sur ces questions esthétiques, le livre de Philippe Beaussant, *Vous avez dit baroque ?* (Actes Sud, Collection Babel, 1994) peut être complémentaire. Il comporte notamment de très belles pages sur l'esthétique du mouvement.

• • • Éléments bibliographiques

Livres

John Warrack et Harold Rosenthal, *Guide de l'Opéra*, Paris, Fayard, 1995.

Julie Ann Sadie, *Guide de la musique baroque*, Paris, Fayard, 1995.

Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 1987.

Jonathan Keates, *Georg Friedrich Haendel*, Paris, Fayard, 1995.

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

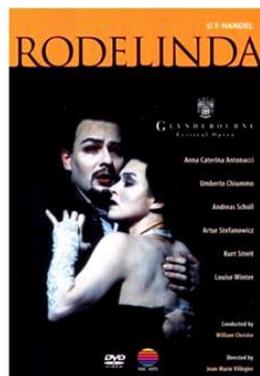
Comte de Harewood et Gustav Kobbé (dir.), « Haendel » in *Tout l'opéra de Monteverdi à nos jours*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991.

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

Philippe Beaussant, *Vous avez dit baroque ?* Collection Babel, Actes Sud, Arles, 1994.

CD et DVD

Rodelinda, captation du Festival de Glyndebourne, dirigé par William Christie, mis en scène par Jean-Marie Villégier, avec notamment Anna Caterina Antonacci et Andreas Scholl, 1998.



[Pour aller plus loin :](#)

Discographie du Concert d'Astrée : <https://www.leconcertdastree.fr/discographie/>

••• 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 liées 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 nouveaux ses portes au public en décembre 2003 à l'occasion de Lille 2004 Capitale européenne de la culture.

La façade



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

Louis-Marie Cordonnier fournit l'intégralité des plans et dessins nécessaires à l'ornementation de la façade. Il accorda la réalisation (et non la conception) du motif du

fronton, illustrant la Glorification des Arts, à un artiste de la région lilloise : Hippolyte-Jules Lefebvre. Se détachant de la rigueur générale du bâtiment, le groupe sculpté s'articule autour d'Apollon, le Dieu des Oracles, des Arts et de la Lumière. Neufs muses l'accompagnent, réunissant ainsi autour de l'allégorie du vent Zéphir, la poésie, la musique, la comédie, la tragédie et d'autres arts lyriques ou scientifiques.

Les deux reliefs allégoriques de l'étage noble (dessins de Cordonnier là encore), se répondent. À gauche, du sculpteur Alphonse-Amédée Cordonnier, une jeune femme tenant une lyre, représente La Musique. Des bambins jouent du tambourin et de la guitare. À droite, le sculpteur Hector Lemaire, a symbolisé La Tragédie. Les putti représentent des masques de théâtre et l'allégorie féminine, dramatique et animée, brandit une épée, environnée de serpents et d'éclairs.

Le Hall d'honneur

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

Les Grands Escaliers

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

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.

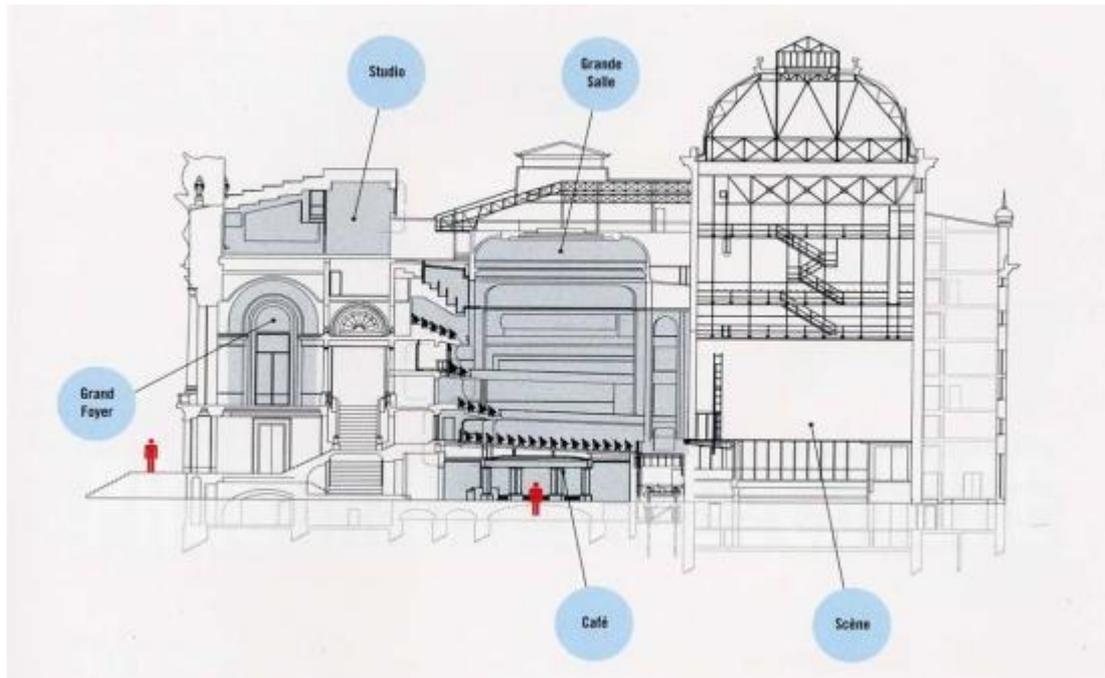
Les acteurs du chantier définissent alors trois objectifs majeurs pour les travaux de modernisation et de mise en conformité de l'Opéra de Lille. Le premier est d'aboutir, en respectant évidemment l'édifice, à une mise aux normes satisfaisante et répondant aux réglementations existantes, en particulier 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 :

[>>Visite virtuelle de l'Opéra](#) (ctrl + clic)

••• 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.