

OPERA DE LILLE SAISON 2009–2010

Dossier pédagogique

Opéra / Nouvelle production

DARDANUS

DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU

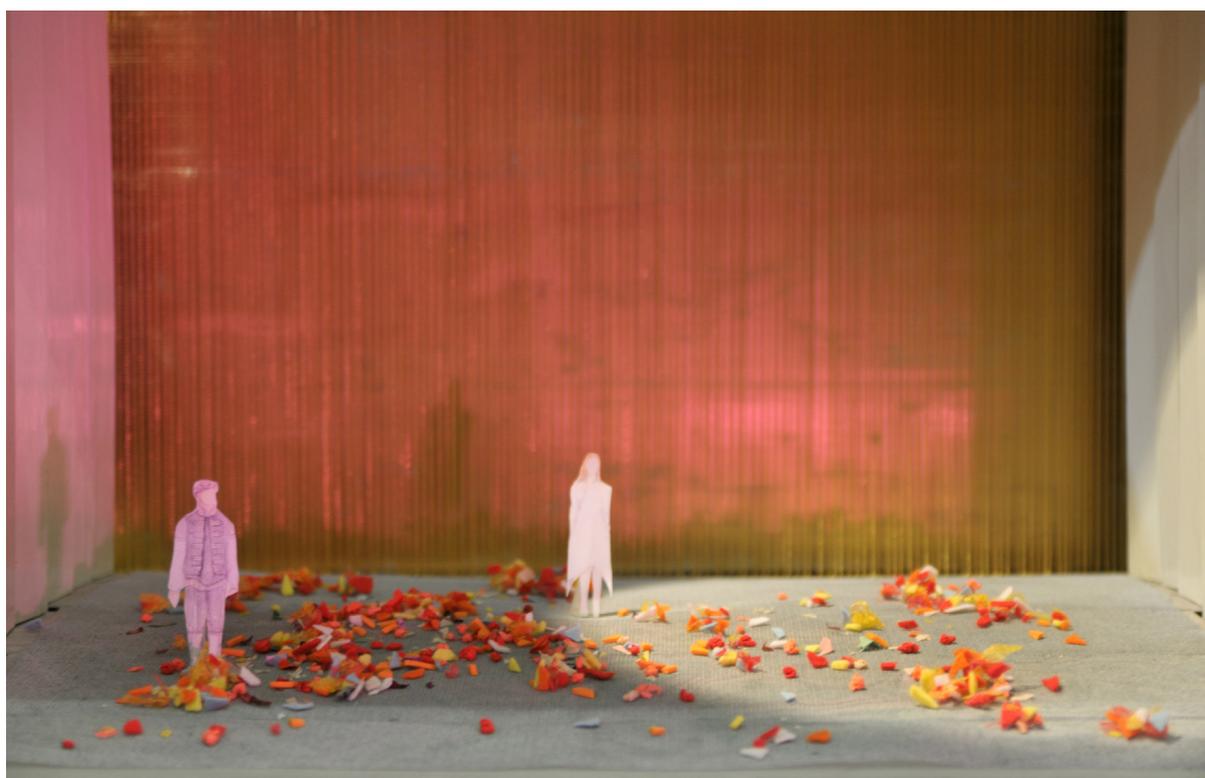
DIRECTION MUSICALE EMMANUELLE HAÏM

MISE EN SCÈNE CLAUDE BUCHVALD

CHORÉGRAPHIE DANIEL LARRIEU

CHŒUR ET ORCHESTRE DU CONCERT D'ASTRÉE

Du 16 au 24 octobre 2009



Contacts

Service des relations avec les publics publics@opera-lille.fr

Dossier réalisé avec la collaboration de Sébastien Bouvier, enseignant missionné à l'Opéra de Lille

Septembre 2009

Sommaire

Préparer votre venue à l'Opéra	3
<i>DARDANUS</i>	
Résumé	4
Synopsis	5
La musique baroque	6
La tragédie lyrique ou « tragédie en musique »	7
Les instruments baroques	10
La danse dans l'opéra baroque	12
Guide d'écoute	14
Vocabulaire	21
Références	22
 <i>DARDANUS À L'OPÉRA DE LILLE</i>	
Distribution	23
Notes d'intention de mise en scène	24
Repères biographiques	25
 <i>POUR ALLER PLUS LOIN</i>	
La Voix à l'opéra	27
Qui fait quoi à l'opéra ?	29
L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire	30
 <i>ANNEXES</i>	
Les instruments de l'orchestre	34
Annexe : frise chronologique sur Rameau et son époque	35

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
- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra (guide d'écoute)

Recommandations

Le spectacle débute à l'heure précise, 20h ou 16h le dimanche.

Il est donc impératif d'arriver au moins 30 minutes à l'avance, les portes sont fermées dès le début du spectacle. Une visite du bâtiment (ou repérage préalable) peut-être proposée aux groupes sur demande.

Il est demandé aux enseignants de veiller à ce que les élèves ne sortent pas de la salle en cours de spectacle et demeurent silencieux afin de ne pas gêner 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.

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.

Durée totale du spectacle : 3h (avec entracte).

Opéra chanté en français, surtitré en français.

Témoignages

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

Résumé

Dardanus est une tragédie lyrique en 5 actes composée par Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Le livret est de Charles Antoine Le Clerc de la Bruère et la création eut lieu à l'Académie Royale de Musique de Paris, le 19 novembre 1739.

L'auteur, Charles Antoine Le Clerc de la Bruère, a trouvé son sujet dans *l'Enéide* de Virgile, qui mentionne le mariage du fils de Jupiter avec la fille du roi de Phrygie. Le personnage d'Isménor provient du Tasse (Torquato Tasso, poète italien du XVI^e siècle), le reste a été créé par La Bruère.

Le spectacle, mal reçu du public à sa création, fut remonté à deux reprises par Rameau, en particulier en 1744 avec une réécriture complète des actes III, IV et V.

L'histoire

Iphise aime Dardanus, fils de Jupiter, ennemi juré de son père Teucer, roi de Phrygie, qui la destine à son allié, le prince Anténor. Les amants séparés vont se rencontrer grâce à un stratagème du magicien Isménor : consulté d'abord par Dardanus, il prête à celui-ci ses traits et son apparence physique, et le met en présence d'Iphise qui croit à son tour consulter le magicien. Dardanus se démasque, et les deux amants se découvrent l'un à l'autre leur amour. Par la suite Dardanus vaincu est retenu captif par Teucer ; on prépare les noces d'Anténor et d'Iphise, soudain interrompues par l'annonce de l'arrivée dans le pays d'un monstre redoutable. Anténor, court l'affronter, mais c'est Dardanus, délivré de ses fers par Vénus, qui défera le monstre, sauvant au passage son rival d'une mort certaine... Et se présentant à la cour en vainqueur, c'est à lui qu'il reviendra d'épouser Iphise, tandis qu'Anténor disparaît à jamais avec sa douleur (sans que personne ne s'en soucie...).

Les personnages et leur voix

Vénus	(soprano)
Iphise, fille de Teucer	(soprano)
Dardanus, fils d'Electre et de Jupiter	(ténor)
Anténor, roi d'un pays voisin	(baryton)
Teucer, roi de Phrygie	(baryton)
Isménor, un magicien	(basse)
Une phrygienne	(soprano)
L'Amour	(soprano)
Chœur des songes, guerriers, ministres, peuple...	(25 chanteurs)

L'orchestre, dirigé par Emmanuelle Haïm, est composé de 36 musiciens du Concert d'Astrée :

5 violons I, 5 violons II, 3 altos I, 3 altos II, 4 violoncelles, 2 contrebasses
2 piccolos, 4 flûtes traversières, 4 hautbois, 4 bassons,
percussions, clavecin.

Le continuo est constitué d'un clavecin, d'un violoncelle et d'une contrebasse

Synopsis

Prologue Le palais de l'Amour à Cythère

Dans le palais de Vénus, les chants et les danses des Plaisirs sont troublés par la venue des Jalousies. L'Amour ordonne aux Plaisirs d'enchaîner les perturbatrices puis de reprendre la danse. Mais les Plaisirs et l'Amour, pris de langueur, s'endorment. Vénus délivre les Jalousies pour les réveiller. L'Amour appelle les mortels à jouir de ses bienfaits, et ceux-ci lui rendent hommage. L'Amour va citer en exemple l'histoire d'un guerrier.

Acte I Un lieu rempli de mausolées

Iphise, fille du roi de Phrygie Teucer, chante son amour impossible pour Dardanus, fils de Jupiter et d'Electre, ennemi victorieux de son père. Teucer vient lui annoncer qu'elle doit épouser son allié, le prince Anténor. Ce dernier clame sa détermination à combattre pour la belle Iphise. Teucer décide de hâter leur union, et les convie à échanger des serments. Le peuple phrygien décide des divertissements en leur honneur. Anténor implore Bellone, le dieu de la Guerre, de leur donner la victoire. Restée seule, Iphise, désespérée, décide d'aller consulter Isménor, magicien, prêtre de Jupiter.

Acte II Un temple dans la solitude

Dardanus arrive le premier chez le magicien, à qui il confie son amour pour Iphise. Le magicien cède à sa demande et lui confie sa baguette magique grâce à laquelle il pourra emprunter ses propres traits pour recevoir les confidences d'Iphise. Il se fait connaître de celle qu'il aime sous son vrai visage. Iphise, déchirée entre l'amour et le devoir, s'enfuit.

Acte III Une galerie du palais de Teucer

Iphise pleure le sort de Dardanus, qui a été fait prisonnier et doit être immolé. Anténor vient réclamer que leur union ait lieu mais Iphise trouve le moment mal choisi. Anténor comprend à son attitude qu'elle est éprise de Dardanus. Pendant ce temps, les Phrygiens se réjouissent de cette capture, et préparent les noces. Teucer interrompt les festivités en annonçant qu'un monstre furieux, envoyé par Neptune pour punir les Phrygiens de retenir captif un fils de Jupiter, dévaste la côte. Anténor part alors combattre ce monstre.

Acte IV Sur le rivage ravagé par la fureur du monstre

Vénus intervient à la demande de Jupiter pour délivrer son fils. Elle envoie à Dardanus, endormi, les Songes qui font alterner dans son esprit la douceur du rêve amoureux et la prémonition des épreuves à venir. Dardanus part à l'assaut du monstre et de l'Amour. Il trouve Anténor et vole à son secours. Dans la pénombre, celui-ci ne reconnaît pas le vainqueur. Il lui donne son épée en gage de fidélité, et fait serment de consentir à laisser la Princesse libre de son choix.

Acte V Le Palais de Teucer

Teucer et Iphise viennent au devant d'Anténor, qu'ils prennent pour le vainqueur. A la surprise générale, Dardanus arrive à son tour. Il se fait reconnaître de celui qu'il a sauvé en lui rendant son épée. Anténor s'incline et s'enfuit, désespéré. Vénus descend des cieux pour faire reconnaître la souveraineté de son fils, l'Amour. Teucer consent à l'union de sa fille avec Dardanus. Les deux amants se jurent fidélité. Les Amours élèvent un palais charmant pour y célébrer les noces.

La musique baroque

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

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

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

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

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

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

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

La naissance de l'**opéra** coïncide avec cette mise en avant de la ligne mélodique et du texte. On parle de **bel canto baroque**. Les recherches furent alors nombreuses, aboutissant par exemple à la création du récitatif soumis aux lois du discours parlé. La mise en avant du texte correspond sans doute à une volonté d'exprimer l'univers des passions des personnages avec une intensité jusque-là inégalée. En Italie, 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 en proposant une variante très ornée et virtuose.

La tragédie lyrique ou « tragédie en musique »

La tragédie lyrique (ou tragédie en musique) est un genre musical spécifiquement français, créé par Jean-Baptiste Lully qui souhaitait se démarquer de l'opéra seria italien. Elle offre un mariage des arts – théâtre, chant, musique et danse – à l'image des tragédies antiques.

La « tragédie en musique » opère la synthèse des formes musicales de l'opéra italien, l'air de cour, du ballet de cour, de la comédie-ballet avec la tragédie théâtrale, dont le siècle a porté tant de grands auteurs. On y retrouve aussi une influence de la tragédie à machines ainsi que de la pastorale dont les bergers, sylvains et autres personnages bucoliques, peuplent les tragédies. C'est un art qui les réunit tous, où la musique, le texte, la danse, les machines et les décors occupent une place équivalente.

Tout comme la **tragédie classique**, qui connaît à l'époque un succès prodigieux, et dont les règles ont été établies par des génies comme Corneille, la tragédie lyrique comporte généralement :

- une ouverture « à la française » en 3 parties : première partie lente et majestueuse, deuxième partie sur un rythme ternaire, rapide, avec bien souvent des entrées en imitation, puis reprise de la première partie.
- un prologue, sorte de cantate allégorique faisant intervenir des personnages de la mythologie, destiné à capter l'attention du spectateur, mais surtout, lieu de la dédicace au Roi.
- cinq actes incluant airs solistes, récitatifs, chœurs, danses, et des passages instrumentaux (à la différence de l'opéra seria qui comporte généralement 3 actes)
- un air instrumental conclusif, chaconne ou passacaille ou plusieurs courtes danses, enchaînées l'une après l'autre.

La structure de la **tragédie en musique** doit servir les enjeux dramatiques de l'intrigue, mais chacun des 5 actes (comme la tragédie classique) comporte un temps où l'action suspendue laisse place à un **divertissement** (danse ou chœurs) reflétant les événements dramatiques qui viennent de se dérouler.

Toutefois, la **tragédie en musique** se permet de montrer aux spectateurs ce que la tragédie dramatique s'interdit :

- elle accorde une place prépondérante au merveilleux, qui constitue l'un des ressorts-clé du genre, et n'exclut pas certaines scènes de violence. On peut aussi y trouver un certain mélange des genres : quoiqu'on ne puisse proprement parler d'épisode burlesque, l'humour n'en est pas absent.
- Son but, ravir et enchanter le spectateur, lui permet de ne pas tenir compte de la règle des trois unités. L'action, qui prend place dans un lieu différent à chacun des actes, n'est pas limitée dans le temps. Les changements de décors, nombreux, et se font à la vue du public avec forte utilisation de machineries...
- elle ne recherche pas tant à édifier les âmes en faisant appel à la *catharsis*, mais avant tout à divertir, émerveiller, d'où l'importance de la musique et la danse.

La **musique vocale** de la tragédie en musique diffère profondément de celle de l'opéra italien :

- importance donnée aux chœurs, constitués par les personnages secondaires
- relative rareté des airs de solistes, avec moins de virtuosité et d'effets, le texte devant être compris par le spectateur
- récitatifs plus chantants.

En effet la prosodie de la langue française amène le récitatif à se distinguer du « recitativo secco » de l'opéra italien. La mélodie est plus marquée, donnant à la tragédie lyrique une certaine continuité dont on a dit qu'elle préfigure la mélodie continue de l'opéra wagnérien.

Les principaux interprètes se devaient à l'époque de savoir chanter et danser.

Les principales tragédies lyriques et leurs compositeurs

Ce genre musical a été pratiqué par de nombreux compositeurs français mais Lully, son créateur, et Rameau en sont les deux maîtres incontestés.

La plupart des tragédies lyriques furent créées sur la scène de l'Académie royale de musique de Paris mais aussi au Jeu de Paume ou au Palais royal de Versailles.

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

- *Cadmus et Hermione* (1673)
- *Alceste* (1674)
- *Thésée* (1675)
- *Atys* (1676)
- *Isis* (1677)
- *Psyché* (1678)
- *Bellérophon* (1679)
- *Proserpine* (1680)
- *Persée* (1682)
- *Phaëton* (1683)
- *Amadis* (1684)
- *Roland* (1685)
- *Armide* (1686)
- *Acis et Galatée* (1686)

Né dans un milieu modeste, mais très tôt au fait de la pratique musicale, Lully entre en 1646 au service de Mademoiselle de Montpensier, qu'il quitte à vingt ans pour la Musique du roi. S'affirmant d'abord comme baladin (*Ballet de la nuit*, 1653), il acquiert rapidement une double réputation de violoniste et de compositeur, est nommé surintendant et compositeur de la chambre (1661), crée la bande des Petits Violons (par opposition aux 24 Violons du roi), et devient sujet français. C'est le début d'une carrière fulgurante, où la faveur royale et une fortune soigneusement gérée lui permettent de consacrer son intelligence et son énergie toujours en éveil à l'œuvre de sa vie : l'élaboration de l'opéra français. Lully collabore avec Molière pour *Le Mariage forcé*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Les Amants magnifiques*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, *L'Amour médecin*, *Georges Dandin*, *La Princesse d'Elide*. En 1672, il se fait accorder par lettres patentes le privilège exclusif pour la fondation de l'"Académie royale de musique", privilège dont les détenteurs, Perrin et Cambert, étaient en faillite. Il signe un contrat avec Philippe Quinault : ce dernier devra fournir le texte d'un opéra par an. Enfin, dès la mort de Molière, il se fait attribuer la salle du Palais-Royal. *Cadmus et Hermione*, *Alceste*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Bellérophon* (avec Thomas Corneille et Fontenelle), *Proserpine*, *le Triomphe de l'Amour* (apparition des premières ballerines), *Persée* (à la machinerie remarquable), *Phaëton*, *Amadis*, *Roland*, *Armide*, *Acis et Galatée* (avec Campistron) jalonnent la période qui s'étend de 1673 à 1687. Lully meurt en pleine activité des suites d'un coup de canne malencontreux qu'il se donna sur le pied, en frappant la mesure.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

- *Hippolyte et Aricie* (1733)
- *Castor et Pollux* (1737)
- *Dardanus* (1739)
- *Zoroastre* (1749)
- *Les Boréades* (1752)

Organiste, claveciniste, Rameau fut aussi un grand théoricien de la musique. Né en 1683 à Dijon, il reçoit ses premières leçons de musique de son père, organiste de la cathédrale. Organiste à Avignon à 19 ans, puis à la cathédrale de Clermont, il se rend à Paris et y publie son Premier livre de clavecin à 23 ans. Il retourne à Dijon pour succéder à son père, puis à Lyon, Clermont et Paris. À 40 ans, il publie son *Traité d'harmonie*. Ce n'est qu'à l'âge de 50 ans, qu'il compose sa première tragédie lyrique, *Hippolyte et Aricie*, qui fut assez mal reçue par le public déconcerté. Ceci ne l'empêchera pas de composer en moins de 5 ans, quatre grands opéras. Rameau, s'il conserve les éléments introduits par Lully, renouvelle complètement le style musical : il est ainsi,

paradoxalement, critiqué à la fois par ceux de ses contemporains qui considèrent la tragédie lyrique comme un genre dépassé, et par ceux qui lui reprochent la trop grande modernité de son langage musical. La confrontation de la tragédie lyrique avec l'opéra-bouffe sera le départ de la « querelle des Bouffons » dont il sera un des principaux protagonistes

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

- *Médée* (1693)

Compositeur presque complètement oublié jusqu'à sa redécouverte dans les années 50 (son *Te Deum*, est utilisé pour l'Eurovision et le Tournoi des six nations), Marc-Antoine Charpentier est actuellement le compositeur baroque français le plus présent en disque et en concert.

Sa musique tire sa substance d'un mélange des styles français et italien (études musicales à Rome), auxquels elle emprunte de nombreux éléments. Il a composé des œuvres sacrées telles que des oratorios, des messes, des psaumes, des magnificats. Il a également composé plusieurs opéras, des sonates, préludes pour orchestre, des noëls instrumentaux.

En 1672, après sa brouille avec Lully, Molière proposa à Charpentier de remplacer le compositeur du Roi pour la musique de ses comédies-ballets au Théâtre-Français. C'est ainsi que Charpentier composa la musique des entractes de *Circé* et d'*Andromède*, ainsi que des scènes chantées dans le *Mariage forcé*, puis *Le Malade imaginaire*.

André Campra (1660-1744)

- *Tancrède* (1702)
- *Idoménée* (1712)

Compositeur de musique sacrée, Campra commence en 1697 à se tourner vers le théâtre. Avec L'Europe galante, il s'affirme comme le vrai créateur de l'opéra-ballet. Il travaille à l'Académie royale de musique et à la chapelle royale de Versailles après la mort de Louis XIV. À partir de 1720, il retourne au religieux en y consacrant l'essentiel de son œuvre.

Marin Marais (1656-1728)

- *Alcide* (1693)
- *Ariane et Bacchus* (1696)
- *Alcyone* (1706)
- *Sémélé* (1709)

Après la mort de Jean-Baptiste Lully, qui donne aux compositeurs une plus grande liberté pour faire jouer leurs œuvres, Marais écrit *Alcide*, en collaboration avec Louis Lully (fils aîné de Jean-Baptiste) qui sera représenté en 1693 avec un grand succès. Il connaît alors une grande carrière à la cour de Louis XIV jusqu'à la mort de celui-ci.

Henry Desmarest (1661-1741)

- *Didon* (1693)

La musique de Desmarest est essentiellement une musique de scène, notamment dans les genres mis au point par Lully : tragédies lyriques (*Didon*, *Circé*, *Théagène et Caricléa*, *Iphigénie en Tauride*, *Renaud ou la suite d'Armide*), opéras-ballets (*Les Amours de Momus*, *Les Fêtes galantes*), pastorales héroïques (*Diane et Endymion*), divertissements, cantates, etc.

Les instruments baroques

L'ère baroque fut également une période de révolution pour tous les **instruments de musique** : certains d'entre eux firent leur apparition, d'autres se modifièrent au point d'en être totalement renouvelés. Sur le plan de l'écriture musicale, un langage spécifique, dédié à chaque instrument, fait son apparition. Dans un souci d'expression, les compositeurs recherchent une couleur particulière et indiquent précisément le nom de l'instrument sur la partition.

Quelques instruments sont spécifiquement liés à cette époque baroque où ils atteignirent leur apogée avant d'être, pour certains, totalement abandonnés pour être redécouverts au XX^{ème} siècle.



Le **clavecin** est l'instrument de musique baroque par excellence.

Il fait partie de la famille des instruments à sautereaux avec l'épinette, le virginal... Cet instrument à cordes pincées et à clavier était l'instrument du continuo mais également un instrument soliste.

Il comporte un ou deux claviers, exceptionnellement trois. Les cordes du clavecin sont fines et en métal. Elles sont mises en vibration par le moyen de petites pièces, appelées sautereaux. Chaque sautereau est armé d'un bec ou plectre qui « pince » la corde à la manière d'un joueur de luth lorsque le claveciniste enfonce la touche correspondante. Le son émis est amplifié par la table d'harmonie et le résonateur de l'instrument. Contrairement à une croyance commune, le clavecin n'est pas l'ancêtre du piano. En effet leurs mécanismes et principes de construction sont très différents, le piano étant un instrument à cordes frappées. Le grand clavecin mesure environ deux

mètres cinquante de long sur un mètre de large. Son étendue couvre environ cinq octaves (le piano moderne en comporte plus de sept). Le clavecin est généralement accordé au **diapason** dit baroque avec un « la » à 415 Hz (le diapason ou « la » moderne est fixé à 440 Hz). L'écart entre ces deux diapasons correspond approximativement à un demi-ton.

Le clavecin fut considéré au milieu du XIX^{ème} siècle comme un instrument du passé. Sa remise à l'honneur au tout début du XX^{ème} siècle s'inscrit dans le mouvement général de redécouverte de la musique ancienne. Mais d'un point de vue musical, la musique de piano s'inscrit dans la lignée de celle du clavecin : Haydn, Mozart et bien d'autres ont composé pour le clavecin avant de passer insensiblement au piano-forte.

Le violon est un instrument de musique à cordes frottées. Il possède quatre cordes accordées à la quinte, que l'on frotte avec un archet (sauf pour le pizzicato). La famille du violon inclut également l'alto, le violoncelle et la contrebasse ; le violon est le plus petit et le plus aigu de ces instruments.

Le **violon baroque**, a été créé au XVI^{ème} siècle par Amati. Il diffère du violon contemporain par une âme plus épaisse (la caisse de résonance), la barre d'harmonie est généralement plus courte, le renversement du manche en angle droit induit moins de tension, les cordes en boyau produisent moins de pression sur la table que les cordes modernes en métal (qui sont seulement apparues vers la moitié du XX^{ème} siècle), la touche courte a un poids différent et apporte un équilibre général différent. On notera l'absence de mentonnière, inutile du fait que le violon se dépose sur l'épaule ou le haut de la poitrine, sans avoir besoin d'y être maintenu par une pression du menton. C'est



l'instrument le plus aigu des cordes, il joue la partie du *dessus*. L'un des plus célèbres facteurs de violon est l'italien Antonio Giacomo Stradivari, souvent appelé Stradivarius (1644-1737).

L'**alto baroque** est très semblable au violon, mais il est plus grand, plus large et plus grave. Son timbre est différent de celui du violon. Il est plus chaud et rond dans les graves, très pénétrant et corsé à l'aigu. Il joue les parties intermédiaires.

Le **violoncelle baroque** a un registre plus grave : ses cordes sont accordées un octave au-dessous de l'alto. Il se joue assis et tenu entre les jambes ; il repose maintenant sur une pique escamotable d'invention récente, mais à l'époque baroque, il est joué posé entre les jambes, sur les mollets. Il est peu employé au XVII^e siècle car certains compositeurs lui préfèrent la viole de Gambe.

La **contrebasse** est le plus volumineux et le plus grave des instruments à cordes frottées. Elle est remarquable par la netteté de son timbre et sa sonorité puissante, par sa forme plus recourbée et ses quatre cordes (mi, la ré, sol). Elle possède généralement quatre cordes accordées en quarts (*mi, la, ré et sol*, du grave vers l'aigu). On peut trouver parfois une cinquième corde de *do* (école française), Apparue un peu plus tard que les autres instruments du quatuor à cordes, la contrebasse a conservé de ses origines la particularité d'être accordée en quarts, comme toute la famille des violes de gambes dont elle est issue.

Le **hautbois baroque** a vu le jour parmi les musiciens de la Cour à Paris et à Versailles à partir des années 1650 et s'est développé considérablement vers 1675. C'est un instrument à anche double contrôlée par les lèvres, de perce conique, comportant 8 trous d'accord de petite taille plus deux trous au pavillon (dits "évents") ; il est divisé en trois parties avec un pavillon légèrement évasé. Il est construit surtout en buis mais aussi en ébène et même en ivoire pour les instruments les plus précieux. Le son qui en sort est extrêmement pur et droit, sans ce vibrato caractéristique au hautbois moderne. Il ne faut pas oublier qu'à l'époque baroque, le vibrato est considéré comme un ornement et non comme faisant partie automatiquement du son.

Le **basson baroque** appartient à la famille des bois, c'est un instrument à anche double qui apparaît à la fin du XVI^e siècle en Italie sous le nom Fagotto. Basse de la famille du hautbois, il est formé d'un long tuyau en bois d'environ trois mètres replié sur lui-même, que l'instrumentiste tient sur le côté droit, pavillon orienté vers le haut. Au cours du XVIII^e siècle, le rôle de soliste du basson devient important et la facture du basson évolue. Le basson, tant dans la musique française qu'italienne, soutient les cordes graves et le clavecin dans les basses continues. Le basson peut être brillant mais doit conserver un certain aspect de dignité ou de calme : la personnalité de son timbre et sa tessiture en décident ainsi. Utilisé en soliste, il apporte souvent cette impression de surprise. La netteté de ses attaques, sa sonorité ronde et granuleuse, dans un registre qui peut être très large, en sont les principales raisons. Le basson baroque possède 8 trous et 5 clés pour une tessiture de près de 3 octaves.

> Cf. *fiche instruments en fin de dossier*

La danse dans l'opéra baroque

Bien qu'aujourd'hui l'opéra soit principalement assimilé à l'art du chant, il ne faut pas oublier qu'à ses débuts en Italie, aux environs de 1600, il incluait la danse. Si à la fin du XVII^{ème} siècle, les opéras italiens avaient relégué la danse au rang de divertissement pour l'entracte, en France en revanche, la danse restait partie intégrante de l'opéra lui-même et était considérée comme aussi importante que le chant. C'est notamment sous le règne de Louis XIV qu'une place tout particulière a été accordée à la danse.

La danse baroque, ancêtre de la danse classique, va être le terme utilisé pour désigner la danse du 15^{ème} au 17^{ème}, appelée à l'époque « belle danse, danse de cour ou encore ballet de cour ».

Danser à la Cour

Dès le XVI^{ème} siècle, le ballet va peu à peu prendre forme, soutenu par la cour et les monarques. Le ballet de cour commence à apparaître mais il lui manque une intrigue dramatique sans laquelle il reste un simple divertissement. Il naît véritablement à la cour de France à la fin du XVI^{ème} siècle et va rapidement s'imposer comme l'un des divertissements favoris et ce jusqu'au XVII^{ème} siècle.

Le ballet de cour conjugue poésie, musique, chant, chorégraphie et scénographie. Les parties vocales sont distinctes de la partition instrumentale exclusivement écrite pour la danse : il existe une nette séparation entre lyrique et chorégraphie.

Dansé par les membres de la famille royale, le ballet de cour se compose d'une **ouverture** qui expose le sujet représenté, de plusieurs **entrées** (de dix à trente entrées d'un ou plusieurs quadrilles de danseurs) pour finir par le **grand ballet** (c'est la dernière entrée, tous les danseurs ayant dansé y sont réunis). Les danseurs forment des carrés, des ronds, des formes géométriques inspirées du mouvement des sphères célestes. Peu à peu, la technique va s'affermir, les danseurs vont gagner en virtuosité et la danse va se professionnaliser et cela grâce à Louis XIV.

Le Roi Soleil et la danse

Louis XIV (1638-1715) va jouer un rôle fondamental pour la danse. Sensibilisé dès son plus jeune âge à la peinture, l'architecture et la musique, Louis XIV fut surtout un excellent danseur. La danse étant une composante essentielle de l'éducation d'un gentilhomme, le Roi s'entraînait quotidiennement. Il présentait en outre de réelles dispositions et paraît pour la première fois sur scène à l'âge de 13 ans. Grand protecteur de la danse, le Roi contribua à son développement et à son évolution technique et artistique, en créant notamment l'Académie de Musique en 1671 qui deviendra plus tard l'**Académie Royale de Musique et de Danse**.

C'est surtout sous son règne qu'apparaît la volonté de figer le mouvement dans ses règles. C'est le maître à danser **Charles-Louis Beauchamps** (1636-1719) qui fut chargé de classer les pas, de codifier la danse sur les principes qui régissent tous les arts suivant les notions d'ordre, de mesure, de clarté. Beauchamps invente une technique de danse reposant sur « l'en dehors » et les « cinq positions ».

La danse fut surtout pour le Roi une façon d'affirmer son autorité sur les grands royaumes. Au moyen de l'allégorie, on célèbre les exploits du monarque. Lully, qui avait toutes faveurs du Roi, cherchait toujours à le mettre en valeur. Louis XIV a ainsi incarné des dieux de l'Antiquité, des héros chevaleresques et bien sûr le Soleil dans son ballet de prédilection « le Ballet de la Nuit » créé en 1653, ballet qui marqua les esprits de l'époque et qui permit à Lully de faire son entrée à la Cour.

La danse a donc véritablement marqué la vie de Louis XIV, qui en 1685, âgé de 74 ans, dansait encore. Le ballet de cour va être si apprécié qu'il va être introduit partout, à commencer par les opéras.

La comédie-ballet, la tragédie en musique et l'acte de ballet

En 1661, Louis XIV est invité au château de Vaux-Le-Vicomte pour assister à la création des *Fâcheux* de Molière. Connaissant la passion du Roi pour la danse, Molière imagine d'ajouter des divertissements dansés. Cette première comédie ballet est une réussite. Le texte de Molière, la musique de Lully et la danse de Beauchamps se mêlent à merveille. Ainsi, la **comédie-ballet**, genre dramatique, musical et chorégraphique, devient rapidement le divertissement favori du Roi.

Les comédies-ballets traitent souvent de sujets contemporains et montrent des personnages ordinaires de la vie quotidienne. Le mariage en est souvent le thème central.

Une dizaine de comédies-ballets vont être créées par le trio Molière – Lully – Beauchamps parmi lesquelles *Le Bourgeois gentilhomme* qui est sans doute la réussite du genre. En effet, le ballet s'y trouve lié à l'action grâce au maître de ballet qui donne la leçon de menuet, règle les pas des serviteurs...

Molière meurt en 1673 mais le genre qu'il avait inventé ne lui survivra pas.

Lully et Quinault vont alors créer un genre nouveau, la **tragédie en musique**, qui va accorder une place particulièrement grande à la danse. La danse fait partie intégrante de la tragédie en musique, à l'égal du chant. Elle se déploie dans les divertissements qui figurent dans chacun des 5 actes.

Si l'on veut comprendre le rôle que jouait la danse dans la tragédie en musique, il faut savoir que les danseurs étaient considérés comme faisant partie des chœurs, au même titre que les chanteurs. Le texte chanté et la danse se renforçaient mutuellement pour exprimer les mêmes idées. Il était d'usage de faire alterner les danses et les chants.

Ainsi Lully composait habituellement des danses étroitement apparentées aux pièces vocales (soli, duos ou chœurs) par leur tonalité, leur mesure et leur structure mélodique. Le compositeur était en harmonie avec les principes des théoriciens de la danse du XVII^{ème} siècle selon lesquels les mouvements des danseurs devaient être adaptés aux personnages qu'ils représentaient, et que donc les danses des paysans devaient se distinguer de celles des dieux ou des marins.

La danse faisait appel à un vocabulaire précis et dense dont la plupart des termes sont encore d'usage aujourd'hui – pas de bourrée, pirouettes, entrechats... Les danses d'ensemble étaient organisées selon des schémas tracés sur le sol (schémas comparables aux dessins des jardins à la française comme celui de Versailles) tandis que les soli faisaient appel à des pas difficiles et que les duos se concentraient sur la relation entre les deux danseurs. On retrouve de nombreuses danses déjà présentes dans le ballet de cour ou la comédie-ballet : chaconne, passacaille, menuet, gavotte.

Dans tous les cas, la musique et la danse s'unissaient pour une étroite collaboration.

L'acte de ballet est un genre lyrique pratiqué en France au 18^{ème}. Cette pièce courte (un acte, d'où son nom) de pur divertissement combine musique et danse dans le cadre d'une intrigue amoureuse sans prétention et souvent tirée de la mythologie.

L'acte de ballet et l'entrée d'opéra-ballet ont exactement les mêmes caractéristiques : il s'agit d'une forme unique, le terme d'acte de ballet s'appliquant lorsqu'il est exécuté de manière indépendante. Leurs rôles sont d'ailleurs parfaitement interchangeables. On pouvait par exemple constituer un opéra-ballet en regroupant des actes de ballets divers – et même de divers compositeurs reliés par un thème commun, ou extraire une entrée particulièrement appréciée, qui devenait alors « acte de ballet ». Le plus célèbre compositeur d'actes de ballet est sans conteste Jean-Philippe Rameau, et le chef d'œuvre du genre : *Pygmalion* composé et représenté en 1748.

Dardanus est une œuvre dans laquelle la danse tient une place particulièrement importante (1 heure de danse au total). Dans cette nouvelle production de *Dardanus* à l'Opéra de Lille, la chorégraphie a été confiée à Daniel Larrieu qui proposera un travail contemporain largement inspiré de la danse baroque.

Guide d'écoute

Pour ce guide d'écoute, la version choisie est :

La version choisie pour ce guide d'écoute est celle des Musiciens du Louvre, placés sous la direction de Marc Minkowski, 1998.

© Ouverture

CD 1 page 1

DARDANUS.
PROLOGUE.

*Le Théâtre représente les Jardins de l'Amour à Cythère,
On y voit ce Dieu sur un Throne de fleurs,
Vénus est à ses côtés,
Les Graces et les Plaisirs l'environnent,
La Jalousie est dans le fond du Théâtre avec sa suite.*

Ouverture



L'Ouverture de *Dardanus* est composée de deux parties différentes :

- la première se déroule dans un tempo lent, avec une mesure battue à 2 temps très larges, et possède un rythme pointé et un caractère majestueux. Cette partie est reprise.

- La deuxième, plus longue, possède un tempo vif, une mesure à 3 temps. On peut entendre de nombreuses imitations entre les voix qui entrent successivement (écriture en style fugato).

Toutefois, au-delà de ce plan issu de la tradition lullyste, on distingue un souci du détail à travers les nombreux ornements – appelés « agréments » par Rameau – et les contrastes de nuances, qui sont associés à des modifications de l'orchestration (on oppose par exemple l'ensemble des instruments aux cordes seules dans une nuance piano).

Avec les élèves :

- Ecoutez l'Ouverture dans son intégralité. Combien de parties possède-t-elle ?
- Attardez-vous ensuite sur les détails de l'écriture (nuances contrastées, tempos, rôle des instruments, ornements en fin de phrase).
- Effectuez une recherche à propos de la musique baroque française et de la basse continue.

Le Théâtre représente des Monuments funèbres.

Cet air débute par un prélude instrumental à trois temps dans un tempo lent. Les rythmes pointés et la tonalité mineure participent du caractère tourmenté du monologue d'Iphise qui s'efforce de bannir toute pensée amoureuse pour Dardanus, l'ennemi de son père. Cette introduction instrumentale, est suivie de l'air de la soprano. L'écriture musicale souligne certains mots par des valeurs longues (amour, âme, régner, etc.) mais aussi par des notes aiguës (« vainqueur », par exemple). Une deuxième partie de l'air débute sur le troisième vers : la tonalité change et le chant semble plus proche du débit de la parole ; puis c'est le retour du texte initial qui se transforme alors en une sorte de refrain.

Dans la transition instrumentale, le caractère change à nouveau. Il est marqué par les rythmes pointés et une nuance forte. On remarquera le tempo plus lent et surtout la ligne de basse descendante (chromatisme descendant) qui viendra souligner la phrase : « Du fond de ces Tombeaux, que votre voix plaintive ».

En conclusion de cet extrait, l'écriture est en récitatif avec un accompagnement réduit à la basse continue (violoncelle et clavecin) pour souligner la défaite probable de Dardanus.

IPHISE :

Cesse, cruel Amour, de régner sur mon âme,
Ou choisis d'autres traits pour te rendre
vainqueur.

Où m'entraîne une aveugle ardeur?
Un ennemi fatal est l'objet de ma flamme;
Dardanus a soumis mon cœur.
Cesse, cruel Amour, de régner sur mon âme,
Ou choisis d'autres traits pour te rendre
vainqueur.

Mânes infortunés, que sur la sombre rive
Précipita son bras victorieux,
Rappelez dans mon cœur la raison fugitive.
Du fond de ces Tombeaux, que votre voix
plaintive
S'élève, et condamne mes feux...

Hélas ! Votre Ennemi remporte la victoire :
Vous irritez ma flamme, et n'offrez à mes yeux
Que le spectacle de sa gloire.

Avec les élèves :

- Après avoir écouté une première fois cet air, définissez son caractère.
- Repérez les rimes du texte, la métrique.
- De quelles manières Rameau souligne-t-il le sens du texte par la musique ?

Sur les tombes des Phrygiens morts au combat, Teucer et Anténor font le serment solennel de tuer Dardanus et invoquent l'aide des dieux.

Il est question ici de vengeance et d'alliance. La partie de la voix de basse de Teucer est écrite dans une nuance forte, et repose sur une déclamation syllabique. Le tempo est lent et les cordes seules en homorythmie suivent un rythme pointé. C'est une impression de force qui est donnée par les accords de l'orchestre massif.

TEUCER :

Par des nœuds solennels
Rendons notre union plus sainte et plus certaine.
Pour recevoir nos serments mutuels,
Que ces tombeaux servent d'autels:
Ils sont plus sacrés pour ma haine,
Que les temples des Immortels.

Avec les élèves :

- Caractériser la voix entendue (registre, puissance, timbre). Effectuez une recherche à propos des différentes voix à l'opéra.
- Comparez l'accompagnement orchestral de l'air d'Iphise avec celui de Teucer. Que pouvez-vous remarquer ? Cette écriture convient-elle au rôle de chacun ?

© Acte II / Scène ? - Ritournelle : « Tout l'avenir est présent à mes yeux »

CD 1 page 29

Dans un temple isolé, le magicien Isménor décrit ses pouvoirs et se penche sur l'avenir. L'introduction instrumentale amorce une progression inéluctable qui repose sur un ostinato en croches à la basse continue et une série de notes rapides aux violons. La vivacité des cordes souligne l'imposante voix de basse du magicien qui n'en paraît que plus déterminé.

Réduction pour clavier du début :



ISMENOR :

Tout l'Avenir est présent à mes yeux.
Une suprême intelligence
Me soumet les Enfers, et la Terre, et les Cieux.
L'Univers étonné se tait en ma présence.
Mon Art m'égale aux Dieux.
Cet Art mystérieux
Est un rayon de leur toute-puissance.

Avec les élèves :

- Imaginez l'entrée d'Isménor sur scène. Quels pourraient être les décors, les lumières, son costume ?
- Comparez le rôle d'Isménor avec le magicien Colas, personnage de *Bastien et Bastienne* (1768) de Mozart.

© Acte III / Prélude

CD 2 page 1

Le théâtre représente une Galerie du Palais de Teucer.

Iphise se lamente : Dardanus est prisonnier des Phrygiens.

Le prélude fait entendre un orchestre dont les parties extrêmes semblent dialoguer entre elle (violons et basse continue) sur un motif de trois notes le plus souvent ascendant. Les motifs conjoints qui s'attardent sur les notes les plus aiguës peuvent ainsi évoquer la douleur amoureuse d'Iphise. C'est cependant le texte qui conduit la musique ici, en attestent les changements de mesure, les silences dramatiques (avant « C'était peu que l'Amour d'un trait inévitable »), les transitions marquées par un rythme pointé (après « déplorable »), les répétitions (soulignées dans le texte ci-dessous).

IPHISE :

Ô jour affreux ! Le Ciel met le comble à mes maux;
Dardanus est captif ! Dieux, sa perte est certaine.

La vengeance et la haine

Vont seules ordonner du sort de ce Héros.

Que mon destin est déplorable !

C'était peu que l'Amour d'un trait inévitable,

M'eût pour mon Ennemi contrainte à m'enflammer;

Je me trouve à la fois malheureuse et coupable;

Et le sort cruel qui m'accable,

Joint l'horreur de le perdre, au remords de l'aimer.

Avec les élèves :

- Quels sont les sentiments ressentis par Iphise ?
- De quelles manières la musique souligne-t-elle le sens du texte ?
- Comparez cet air avec l'aria de Didon « Ah, Belinda, I am prest with torment » dans le *Didon et Enée* de Purcell.

© Acte IV / Prélude et Air

CD 2 page 9

Le Théâtre représente la prison de Dardanus.

Du fond de sa prison, livré au désespoir, Dardanus ne peut se consoler à l'idée que tout ce pour quoi il a combattu, notamment sa bien-aimée, va échoir à son rival.

Cette scène ne fait pas partie de la version de 1739 ; elle est empruntée à la version de 1744. Cet air est sans doute l'un des plus beaux écrit par Rameau, la tonalité mineure, l'instrumentation confiée aux bassons, aux violons et à la basse continue, lui confère une couleur particulièrement expressive. Dans le détail, l'écriture musicale propose un dialogue permanent entre la voix et les instruments par la reprise de motifs mélodiques, et souligne l'émotion de Dardanus par de nombreuses dissonances (retards, intervalle harmonique dissonant des violons dès leur première mesure). À l'évocation d'Iphise, le début de la deuxième partie, se déroule sans la sonorité des bassons et dans un caractère moins tourmenté : la partie vocale est plus conjointe et l'accompagnement harmonique moins dissonant. Les derniers vers de la deuxième strophe sont chantés avec plus de vivacité et d'accents : Dardanus pense alors à son rival Antéonor.

DARDANUS :

A. Lieux funestes, où tout respire

La honte et la douleur ;

Du désespoir sombre et cruel empire,

L'horreur que votre aspect inspire

Est le moindre des maux qui déchirent mon cœur.

B. L'objet de tant d'amour, la beauté qui m'engage,

Le sceptre que je perds, ce prix de mes travaux,

Tout va de mon rival devenir le partage ;

Tandis que, dans les fers, je n'ai que mon courage

Qui suffit à peine à mes maux.

A. Lieux funestes, où tout respire

La honte et la douleur ;

Du désespoir sombre et cruel empire,

L'horreur que votre aspect inspire

Est le moindre des maux qui déchirent mon cœur.

Avec les élèves :

- Repérez les instruments de l'orchestre de *Dardanus* et distinguez les instruments entendus dans cet extrait.
- Quelle est la situation du personnage de Dardanus dans ce début de l'acte IV ?
- Quelle est la forme de cet air ? Est-ce que l'interprétation du chanteur est identique dans sa reprise de la partie A ?

Le théâtre représente le rivage de la Mer dévasté par le Monstre. Vénus descend dans un char où Dardanus est endormi.

Cet air à trois temps, de caractère léger, intervient après un récitatif dans lequel Vénus annonce qu'elle est venue délivrer Dardanus. Elle enjoint les Songes à venir lui rendre visite. Les chants et les danses de ceux-ci l'exhortent à aller tuer le monstre. Le chant de Vénus est précédé d'une introduction instrumentale mettant en relief les timbres des violons et des flûtes. Les rythmes pointés soulignent le caractère léger de l'ensemble. On remarquera une large vocalise sur le mot « chaîne » en conclusion de cet air.

VENUS :
 Venez, Songes flatteurs, venez calmer sa peine;
 Enchantez un Héros, dont les Dieux sont l'appui;
Montrez-lui les desseins que ces Dieux ont sur lui,
 Quand ils me font briser sa chaîne.

Avec les élèves :

- Quel est le rôle du personnage de Vénus dans cet extrait ?
- Effectuez une recherche à propos de ce personnage mythologique puis imaginez un décor pour cette scène.

Trois Songes bercent le sommeil du héros dans un air d'une très grande retenue qui alterne les voix des trois songes (soprano, ténor et basse) et du chœur mixte. L'accompagnement est réalisé par la basse continue, les cordes, les bassons et les flûtes. On remarquera l'effet de balancement produit par les lignes vocales et la basse continue sur les « Dormez » :

La forme suit un plan simple avec la répétition d'un refrain reprenant la phrase musicale ci-dessus.

ANTENOR :

Quel bruit ! quelle tempête horrible !
Les flots s'élèvent jusqu'aux Cieux;
Du Tonnerre vengeur j'entends la voix terrible;
La nuit, d'un voile épais, environne ces lieux !
Sortez de vos grottes profondes,
Sortez, Monstre cruel; que votre aspect affreux,
Augmente encore l'horreur qui règne sur les ondes.
Rien ne peut effrayer un Amant malheureux.
Je vois ce Monstre formidable.
Allons...

Antenor va combattre le Monstre qui est sorti de la Mer, en vomissant des flammes, qui forcent ce guerrier à reculer dans la Coulisse, où il chante le dernier vers. Dardanus qui était allé chercher le Monstre le long du Rivage, arrive au même instant.

SCENE V. DARDANUS, ANTENOR**DARDANUS**

Mon Rival va périr; volons à son secours.
Est-il de plus noble vengeance ?

Avec les élèves :

- Comparez cet air avec celui de *La Tempête* dans l'*Alcyone* de Marin Marais, Acte IV, scène 4.

© Acte V / Air pour les Plaisirs (Gai), Chœur des Amours :

CD 2 page 32

Après l'intervention de Vénus, le chœur des Amours s'exécute, élève un palais et célèbre les noces d'Iphise et de Dardanus.

L'introduction instrumentale dans la tonalité majeure et à trois temps possède un caractère enjoué. Ce prélude est en deux parties, la deuxième mettant en valeur le timbre de la flûte dans un large contrechant.

La mélodie du chœur mixte s'appuie sur cette partie instrumentale, et possède une écriture tout d'abord homophonique. Certains mots sont soulignés par des valeurs longues et des répétitions (sur « voix » par exemple), et quelques imitations agrémentent la mélodie (« Tout Cythère à ta voix »).

CHŒUR DES AMOURS :

Nous quittons, des Plaisirs, la demeure chérie ;
Tout Cythère, à ta voix, s'est ici transporté.
Les Amours trouvent leur Patrie
Dans tous les lieux où l'on voit la Beauté.

Avec les élèves :

- Quel est le rôle du chœur dans un opéra ? (rôle de contraste, de commentaire de l'action, amplification des sentiments exprimés par l'un des personnages, chœur qui représente le peuple, etc...). Ecoutez différents exemples de chœurs célèbres.

Vocabulaire

Accord : superposition de plus de deux sons disposés selon des règles déterminées. On peut les apprécier qualitativement selon leur degré de consonance (stabilité) ou de dissonance (instabilité). Les notes do, mi et sol jouées en même temps constituent un accord.

Basse continue : partie de basse instrumentale confiée à un instrument polyphonique (orgue, clavecin, luth, guitare) renforcé par un autre instrument (viola de gambe, violoncelle, basson), dans les oeuvres allant de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVIII^e siècle.

Chaconne : genre musical pratiqué aux XVII^e et XVIII^e siècles. D'origine hispanique, la chaconne est une danse populaire et la pièce musicale chantée qui l'accompagne. Elle devient en Europe une danse de caractère noble puis est abordée par les instruments. Elle est également souvent utilisée, en France, comme morceau final des pièces lyriques importantes : tragédies lyriques, opéras-ballets.

Chœur : ensemble de chanteurs. Un chœur à quatre voix signifie qu'il y a quatre types de voix différentes. Cependant chacune des parties vocales peut recourir à plusieurs chanteurs.

Chromatisme : mouvement mélodique qui s'effectue par demi-tons (do-do#-ré par exemple). Il peut être employé pour symboliser la douleur, le tourment.

Clavecin : instrument à cordes pincées et à clavier très répandu du XVI^e au XVIII^e siècle.

Doubleure : procédé d'écriture musicale qui consiste à confier une même mélodie à plusieurs instruments et/ou voix différentes.

Fugato : indique qu'un passage d'un morceau de musique est traité dans le style de la fugue, mais sans posséder toute la rigueur de celle-ci.

Homophonie : Ce terme indique que les différentes voix d'une pièce musicale chantée, articulent les mêmes syllabes en même temps.

Homorythmie : se dit de deux ou plusieurs lignes mélodiques adoptant le même rythme au même moment.

Imitation : reprise d'un fragment mélodique ou d'une mélodie exposé par une voix, dans une ou plusieurs autres voix.

Menuet : danse traditionnelle de la musique baroque, à trois temps et à mouvement modéré, gracieuse et noble. C'était une des danses préférées de Louis XIV et de sa cour.

Ornementation : c'est l'art de disposer des notes ornementales autour d'une mélodie afin de l'embellir, de la varier.

Piano : nuance qui signifie jouer doucement.

Polyphonie : musique écrite à plusieurs parties ayant chacune une certaine autonomie.

Récitatif : le récitatif lulliste demeure la partie la plus importante de la tragédie lyrique. Plus mélodique que le *recitativo* italien, il se distingue malaisément de l'air proprement dit.

Rigaudon : danse traditionnelle française à deux temps, plutôt vive.

Ritournelle : passage instrumental qui sert d'introduction et sépare les strophes d'un air dont il emprunte l'idée mélodique.

Références

CD :

Dardanus, direction de Marc Minkowski, Les Musiciens du Louvre, Chœur des Musiciens du Louvre, Deutsche Grammophon, 1998

Sites internet :

Le livret intégral de *Dardanus* : <http://jp.rameau.free.fr/dardanus.htm>

> <http://sitelully.free.fr/>

> <http://jp.rameau.free.fr/>

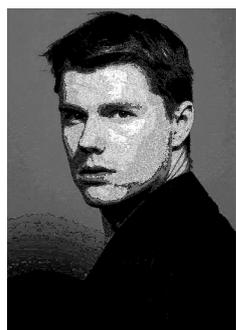
> <http://www.charpentier.culture.fr>

Dardanus à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Emmanuelle Haïm**
Mise en scène **Claude Buchvald**
Décors **Alexandre de Dardel**
Chorégraphie **Daniel Larrieu**
Costumes **Corine Petitpierre**
Lumières **Joël Hourbeigt**
Assistante à la mise en scène **Sophie Petit**



Avec



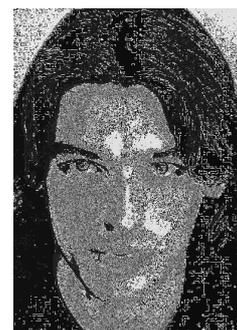
Anders J. Dahlin
Dardanus



Ingrid Perruche
Iphise



Trevor Scheunemann
Anténor



François Lis
Teucer



Andrew Foster-Williams
Isménor



Sonya Yoncheva
Vénus, Une Bergère



Marie-Bénédicte Souquet
Amour

—
Danseurs **Christine Jouve, Agnès Coutard, Adrien Dantou, Jérôme Andrieu, Judith Perron, Jonas Chereau, Anne Laurent, Olivier Deronzier**

—
Choeur et orchestre du **Concert d'Astrée**, ensemble en résidence à l'Opéra de Lille



Mise en scène : note d'intention

Ici l'Amour règne en monarque absolu... tantôt par la douceur, tantôt par la violence il s'empare des corps et des esprits sans crier gare... Vénus s'alerte au moindre de ses soupirs. Grâces et Plaisirs le servent et la Jalousie est là pour attiser les sens... Et tant pis pour celui qu'il dédaigne... serait-il le plus abominable des monstres ? Ou l'universel bienfaiteur ? C'est par les songes et leur cohorte d'apparitions, qu'il secourt l'amoureux désespéré : il rassure, berce, renforce le désir et la détermination d'anéantir tout obstacle. Il met le temps en suspens. Il joue à inventer des épreuves, insuffle la force de les affronter et accorde à l' élu la faveur de les franchir. Les dieux le vénèrent et le secondent, les mortels s'y abandonnent, le magicien le sert... Fin stratège, il se plaît à réunir les amants que tout sépare, et sait transformer la discorde en paix la plus sereine.

Iphise aime Dardanus, fils de Jupiter, ennemi juré de son père Teucer, roi de Phrygie, qui la destine à son allié, le prince Anténor. Les amants séparés vont se rencontrer grâce à un stratagème du magicien Isménor : consulté d'abord par Dardanus, il prête à celui-ci ses traits et son apparence physique, et le met en présence d'Iphise qui croit à son tour consulter le magicien. Dardanus se démasque, et les deux amants se découvrent l'un à l'autre leur amour. Par la suite Dardanus vaincu est retenu captif par Teucer ; on prépare les noces d'Anténor et d'Iphise, soudain interrompues par l'annonce de l'arrivée dans le pays d'un monstre redoutable. Anténor, court l'affronter, mais c'est Dardanus, délivré de ses fers par Vénus, qui défera le monstre, sauvant au passage son rival d'une mort certaine... Et se présentant à la cour en vainqueur, c'est à lui qu'il reviendra d'épouser Iphise, tandis qu'Anténor disparaît à jamais avec sa douleur, (sans que personne ne s'en soucie...).

Rien de vraisemblable dans cet opéra, mais une suite d'allégories où l'imaginaire sert l'amour dans tous ses états, et nous transporte en des territoires que la passion exalte ou dévaste, selon... Nous avons choisi la version de 1739, la première, précisément parce que ces aspects s'y trouvent portés à l'incandescence. L'Allégorie s'y affirme dégagée de toute préoccupation réaliste, visant au pur symbole. La musique de Rameau, sublime, exaspère les sens, nous trouble et nous émeut. Féeries, pastorale, tragédie, cohabitent. La danse tisse le lien entre les dieux et les mortels, et procède aux métamorphoses. Ainsi les danseurs, transformistes virtuoses, s'immiscent dans les affaires des uns et des autres, et l'un d'eux, que nous avons emprunté à Shakespeare (et nommé Puck), pousse ses incursions jusque dans la tête des spectateurs.

Les cinq actes ouvrent chacun un monde en soi : en quelques instants, nous allons du Palais de l'Amour à Cythère, en Phrygie, où grondent la guerre et la mort ... C'est dans une grotte que nous pénétrons chez le magicien Isménor : *une solitude* ... et c'est sur un rivage dévasté par le dragon vengeur que Vénus transporte notre héros endormi ... c'est dans son sommeil que tout apparaît : un envoûtement de l'esprit et des sens, une splendeur distillée dans le moindre souffle de la voix. Puis le théâtre où tout s'est déroulé devient en son entier le Palais de l'Amour, mais ouvert sur le monde des mortels... Transfusion et transfiguration ont opéré. Teucer, roi guerrier par excellence, s'abandonne soudain aux charmes de Vénus et cède sa fille à celui qui un instant auparavant était son pire ennemi !

Aucune unité de temps et de lieu, mais un espace mental où tout devient possible. Avec Alexandre de Dardel le décor a été conçu comme une boîte modulable, transformable à vue, se cloisonnant et se décloisonnant à volonté dans toutes ses dimensions : une coupole béante sur le ciel d'où descendent foudre et déesse...une trappe sur le sol d'où surgissent les Ministres d'Isménor et leurs forces obscures... l'eau, l'air, le feu participant aux bouleversements scéniques... Une scénographie, donc, procédant au déploiement des forces contradictoires qui s'entrechoquent dans le récit, souvent au sein d'un même Acte.

Dans le même sens, avec Corinne Petitpierre, nous avons voulu des costumes relevant d'une fantaisie onirique, où se devine ça et là des traces de l'époque baroque revisitant elle-même les formes antiques, mais en nous libérant de toute contrainte historique.

Dans cet univers fantasmagorique, ce ne sont pas seulement les dieux qui tirent les ficelles, mais nous-mêmes comme par un effet de magie qui agissons sur l'histoire, simplement en nous y abandonnant. Si nous sommes, à notre façon, fidèles à l'esprit du baroque, c'est en substituant à la surcharge décorative, l'ensorcellement de l'espace par les voix, le mouvement des corps, la lumière. Le conte nous atteint au cœur parce que le chant s'est immiscé en nous de façon très réelle et nous a transporté où sans lui il est difficile d'aller : à la source de l'amour.

Claude Buchvald, mise en scène - Juin 2009

Repères biographiques

Emmanuelle Haïm direction musicale
et **Le Concert d'Astrée**, ensemble en résidence à l'Opéra de Lille

Ensemble instrumental et vocal dédié à la musique baroque et dirigé par Emmanuelle Haïm, Le Concert d'Astrée est aujourd'hui un des fleurons de ce répertoire en Europe et dans le monde. Fondé en 2000 par Emmanuelle Haïm, qui réunit autour d'elle des instrumentistes accomplis partageant un tempérament et une vision stylistique à la fois expressive et naturelle, Le Concert d'Astrée connaît un rapide succès. En 2003, il reçoit la Victoire de la Musique récompensant le meilleur ensemble de l'année. En résidence à l'Opéra de Lille depuis 2004, Le Concert d'Astrée y donne les représentations scéniques de *Tamerlano* de Haendel (2004) puis de *L'Orfeo* de Monteverdi à l'automne 2005, ainsi que plusieurs concerts (*Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* de Haendel, *Stabat Mater* de Pergolèse, *Messe en ut mineur* de Mozart...). En 2005, Le Concert d'Astrée s'agrandit d'un chœur à l'occasion d'une production scénique des *Boréades* de Rameau. Le Concert d'Astrée se produit activement dans toute la France – à l'Opéra national du Rhin, au Théâtre de Caen, à l'Opéra de Bordeaux, au Théâtre du Châtelet, au Théâtre des Champs-Élysées – tout comme à l'étranger dans les hauts lieux de la musique classique – au Concertgebouw d'Amsterdam, au Barbican Centre de Londres, au Lincoln Center de New York, au Konzerthaus de Vienne, au Festival de Postdam, au Festival de Salzbourg... Chaque année, le Concert d'Astrée s'illustre dans de nombreuses productions lyriques : *La Passion selon Saint-Jean* de Bach au Théâtre du Châtelet (mise en scène de Robert Wilson) en mars et avril 2007, *Jules César* de Haendel à Lille en mai 2007 (mise en scène de David McVicar), *Thésée* de Lully (mise en scène de Jean-Louis Martinoty) au Théâtre des Champs-Élysées puis à l'Opéra de Lille, en février et mars 2008. À l'automne 2008, suivent les *Noces de Figaro* de Mozart dans une mise en scène de Jean-François Sivadier à l'Opéra de Lille, puis, avec les solistes du Concert d'Astrée, *(After) The Fairy Queen* de Purcell (mise en scène de Wouter van Looy), et en mars 2009, *Hippolyte et Aricie* de Rameau au Capitole de Toulouse (mise en scène Ivan Alexandre). Dans les projets à venir, citons, le *Messie* de Haendel. Le Concert d'Astrée s'assure une importante diffusion internationale par le biais des tournées avec *Theodora* de Haendel à l'automne 2006, et en décembre 2007, à l'occasion de la parution du disque *Dixit Dominus* de Haendel et du *Magnificat* de Bach, une série de concerts à Caen, Paris, Londres, Rome et Madrid. En novembre 2008, lors d'une importante tournée en Allemagne et au Benelux, Le Concert d'Astrée se produit dans la salle de la Philharmonie de Berlin, lieu où Emmanuelle Haïm dirige pour la première fois l'Orchestre Philharmonique de Berlin en mars de la même année. Pour son label Virgin Classics, Le Concert d'Astrée enregistre les *Duos arcadiens*, *Aci, Galatea e Polifemo*, *Il Delirio amoroso* et *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* de Haendel, *Dido and Aeneas* de Purcell, *L'Orfeo*, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi, *Carestini / The Story of a Castrato* avec Philippe Jaroussky, le *Dixit Dominus* de Haendel et le *Magnificat* de Bach ainsi que la *Messe en ut mineur* de Mozart, sous la direction de Louis Langrée. Sont parus à l'automne 2008 un disque de *Cantates* de Bach avec Natalie Dessay et un disque de *Lamenti* de Monteverdi, Cesti, Landi, etc., Victoire de la Musique 2009. Abondamment récompensés, ces enregistrements sont l'occasion de rencontres intenses avec les plus grands chanteurs actuels. *La Résurrection* de Haendel, enregistré en live à l'Opéra de Lille, est paru il y a quelques jours.

Mécénat Musical Société Générale, mécène principal du Concert d'Astrée. En résidence à l'Opéra de Lille, le Concert d'Astrée bénéficie de l'aide au conventionnement du Ministère de la culture et de la communication - DRAC Nord-Pas de Calais.
www.leconcertdastree.fr

Claude Buchvald mise en scène

Le travail de création de Claude Buchvald, metteur en scène et comédienne est étroitement lié aux investigations qu'elle mène dans ses ateliers de recherche au sein du Département Théâtre de l'Université Paris VIII. Elle explore le champ de l'écriture théâtrale et poétique depuis les premières épopées jusqu'aux textes contemporains, avec le souci constant de l'art de l'oralité et de l'espace. À la suite de plusieurs spectacles créés au sein de l'Université, elle met en scène *Léonce et Léna* de Büchner avec Claude Merlin, puis pendant une longue période se consacre à l'œuvre de Valère Novarina, dont elle met en scène *Vous qui habitez le temps* (LMP, et au Théâtre de la Tempête, 1994-1995) ; *Le Repas* (Festival d'Automne à Paris, 1996) ; *L'Avant-dernier des hommes* avec Claude Merlin (créé en 1997 au Théâtre d'Evreux) ; puis

L'Opérette imaginaire, Festival d'Automne 1998 (création au Quartz, Scène Nationale de Brest). Ensuite elle met en scène *Tête d'Or* de Paul Claudel (Festival d'Automne 2001), qui sera également créée au Quartz de Brest. En 2003, elle met en scène *Ubu roi* d'Alfred Jarry au Conservatoire Supérieur d'Art Dramatique. En 2003-2004 elle fait en collaboration avec Claude Merlin, une adaptation pour le théâtre à partir des cinq livres de François Rabelais, et met en scène à la MC 93 de Bobigny : *Morderegripippiota-burofreluchamburelurecoquelurintimpanemen*. En 2005, elle adapte et met en scène d'après une traduction de Claude Merlin de l'Odyssée d'Homère : *L'Odyssée... la nuit*, (Théâtre de Caen, IMEC-Abbaye d'Ardenne, puis en Estonie, et au Théâtre de la Tempête, Cartoucherie de Vincennes). En 2007-2008, elle met en scène *Falstaf*, texte de Valère Novarina, d'après *Henri IV* de Shakespeare au Théâtre National de Chaillot. Tous ces spectacles tournent en France, et à l'étranger. Avec Laurence Equilbey à la direction d'orchestre, elle met en scène trois opéras : *La Cenerentola* de Rossini (Aix-en-Provence, 2000) et *Les Amours de Bastien et Bastienne* de Mozart créé au Théâtre des Arts de Rouen en 2002. Puis en 2006, elle adapte et met en scène pour ne former qu'un spectacle : *Der Schauspieldirektor* de Mozart et *Prima la musica, poi le parole* de Salieri au CNSM de Paris en coproduction avec la Cité de la Musique. En 2007, elle reprend le *Der Schauspieldirektor* dans une nouvelle production, et *The Musicshop* de Richard Wargo avec Les Jeunes Voix du Rhin sous la direction musicale de Vincent Monteil. En 2009, elle crée deux spectacles en portugais à Rio à l'occasion de l'année de la France au Brésil : *Vous qui habitez le temps* et *Lumières du corps* de Valère Novarina. Elle enseigne aussi au CNR au sein du Jeune Chœur de Paris, dirigé par Laurence Equilbey.

Daniel Larrieu chorégraphe

Considéré comme une figure marquante de la danse contemporaine française, Daniel Larrieu traverse l'aventure de la danse des années 80 avec ses expérimentations, ses audaces, ses lieux atypiques. De 1990 à 1992, il est créateur associé au Centre d'Art et de Culture de Marne-la-Vallée, et à La Ferme du Buisson. Il est aussi l'invité des grandes institutions chorégraphiques nationales et internationales : Opéra de Paris, Conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et de Lyon, Ballet de Francfort, Festival d'Avignon, Festival d'Automne. En 1994, il est nommé directeur du Centre chorégraphique national de Tours. En décembre 1994, il reçoit du Ministre de la Culture le Grand Prix national de la Danse. Il crée des pièces d'envergure pour les grandes scènes nationales et internationales (*On était si tranquille* - 1998, *Feutre* - 1999, *Cenizas* - 2001). Daniel Larrieu quitte le Centre chorégraphique national de Tours fin 2002 pour rejoindre sa compagnie Astrakan à Paris. En novembre 2003, il crée *N'oublie pas ce que tu devines*, pièce pour six interprètes. Il obtient en 2004, le prix de la chorégraphie attribué par la SACD, et réalise cette même année un projet pour les jardins, *Marche, danses de verdure* ainsi qu'un solo dans le cadre du Vif du sujet au Festival de Montpellier, pour Julie Dossavi, *A chaque vent le papillon se déplace sur le saule*. En juin 2006, il remonte *Waterproof* (pièce aquatique de 1986) au CNDC d'Angers, et crée une nouvelle pièce pour huit danseurs, *Nevermind*, à la MC2 de Grenoble, repris au Théâtre de la Ville (Paris). A l'automne 2008, il travaille une chorégraphie pour la pièce *Equus* de Peter Shaeffer mis en scène par Didier Long au Théâtre Marigny. Il reçoit le Bonnie Bird Award 2008 à Londres en octobre 2008 pour *Come help me make a forest* sur une musique originale d'Antoine Hérniotte (création pour Transitions Dance Company). Daniel Larrieu est également de juin 2006 à juin 2009 administrateur délégué à la Danse à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques. Il termine en 2008 une formation en psychogénéalogie. Il vit et travaille à Paris, il est Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Pour aller plus loin

La voix à l'Opéra

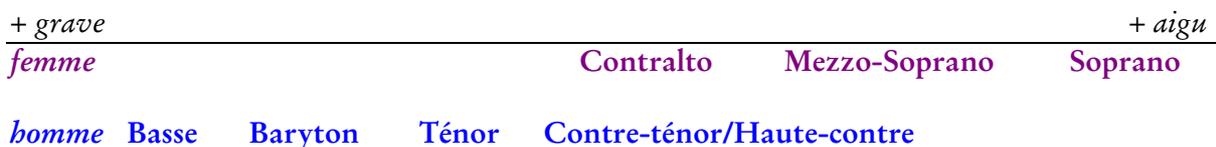
Chaque voix est unique, la classification vocale est donc artificielle.

On a cependant éprouvé le besoin de définir les voix en prenant compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance, le type de répertoire abordé (le baryton 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 :



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



A l'époque baroque, la dénomination des voix est différente :

de la plus grave à la plus aiguë on trouvera généralement les voix de :

Basse Basse-taille Taille Haute-contre Bas-dessus Dessus

On peut établir les correspondances suivantes :

Baroque :	Moderne :	Clefs utilisées :
Dessus	Soprano	Sol 2
Bas-dessus	Mezzo-soprano	Ut 1
Haute-contre	Haute-contre	Ut 3
Taille	Ténor	Ut 4
Basse-Taille	Baryton	Fa 3
Basse	Basse	Fa 4

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, comprenant les registres de soprano, contralto, ténor, basse. On citera les noms de Farinelli (né en 1705), Caffarelli (1710), 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)

Qui fait quoi à l'Opéra ?

Associez le métier à la description de son travail et, en vous référant à l'équipe artistique de cette production, mettez des noms en dessous de chaque métier.

- | | | |
|-----------------------------|---|---|
| Le compositeur | ○ | ● Il/Elle écrit l'histoire, les textes qui seront chantés dans l'opéra. |
| Le costumier | ○ | ● Il/Elle est responsable de ce qui se passe sur scène. Il/Elle conçoit, avec son équipe, la scénographie et dirige le jeu des chanteurs (les mouvements...). |
| Le musicien | ○ | ● Il/Elle interprète un personnage de l'opéra. |
| Le chanteur | ○ | ● Il/Elle invente la musique d'après un thème ou une histoire (le livret) et écrit la partition. |
| Le librettiste | ○ | ● Il/Elle crée les décors du spectacle. |
| Le metteur en scène | ○ | ● Il/Elle dessine et conçoit les costumes. |
| Le scénographe (décorateur) | ○ | ● Il/Elle joue d'un instrument, interprète la musique du compositeur. Il/Elle fait partie de l'orchestre. |

L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire

HISTORIQUE

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

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

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

LA FAÇADE



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

Louis-Marie Cordonnier fournit l'intégralité des plans et dessins nécessaires à l'ornementation de la façade. Il accorda la réalisation (et non la conception) du motif du fronton, illustrant la Glorification des Arts, à un artiste de la région lilloise : Hippolyte-Jules Lefebvre. Se détachant de la rigueur générale du bâtiment, le groupe sculpté s'articule autour d'Apollon, le Dieu des Oracles, des Arts et de la Lumière. Neufs muses l'accompagnent, réunissant ainsi autour de l'allégorie du vent Zéphir, la poésie, la musique, la comédie, la tragédie et d'autres arts lyriques ou scientifiques.

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

LE HALL D'HONNEUR

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

LES GRANDS ESCALIERS

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

LE GRAND FOYER

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

L'espace est éclairé par cinq grandes baies dont trois jumelées du côté de la place. Le décor du plafond et les deux tableaux ovales représentant La Musique et La Danse sont l'œuvre du peintre Georges Picard. En parallèle, les quatre grands groupes sculptés ont été réalisés par Georges-Armand Vézé, et forment un ensemble cohérent avec le programme d'ornementation, qui développe le thème des arts. Chaque mercredi à 18H, des concerts d'une heure sont organisés dans le Foyer. Récitals, musique de chambre, musique du monde... au tarif de 8 et 5 €.

LA GRANDE SALLE



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

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

Le décor est particulièrement abondant. Les écoinçons comportent plusieurs groupes sculptés : La Danse, la Musique, la Tragédie et la Comédie.

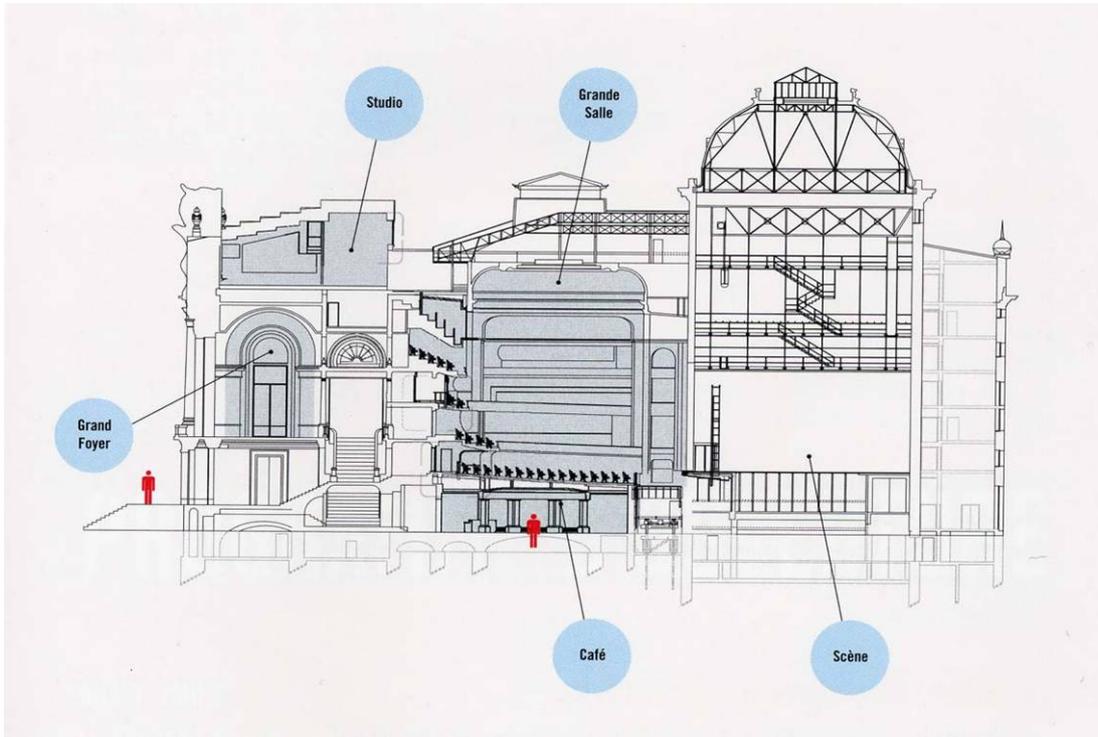
De part et d'autre des loges d'avant-scène, quatre cariatides portent les galeries supérieures. Elles représentent les quatre saisons. Un groupe sculpté, au thème similaire de celui de la façade, est dédié à la Glorification des Arts, et affiche sa devise en latin : « Ad alta per artes ». Huit médaillons peints alternent avec des figures mythologiques (éphèbes sculptés). C'est Edgar Boutry qui réalisa l'ensemble de ce décor sculpté tandis que Georges Dilly et Victor Lhomme furent chargés conjointement de la réalisation des huit médaillons de la coupole. Ces peintures marouflées (toile de lin appliquée aux plâtres) ne présentent qu'un camaïeu de brun avec quelques rehauts de bleu.

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

En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux ; une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors nécessaire, tant au niveau de la scène que de la salle et de l'architecture alvéolaire qui l'entoure. Les acteurs du chantier définissent alors trois objectifs majeurs pour les travaux de modernisation et de mise en conformité de l'Opéra de Lille. Le premier est d'aboutir, en respectant évidemment l'édifice, à une mise aux normes satisfaisante et répondant aux réglementations existantes, en particulier dans le domaine de la sécurité des personnes. Le deuxième vise à améliorer les conditions d'accueil des productions lyriques, chorégraphiques et des concerts dans le cadre d'un théâtre à l'italienne tout en préservant l'œuvre de Louis-Marie Cordonnier dont la configuration, les contraintes et l'histoire induisent une organisation spatiale classique. Il s'agit enfin de valoriser l'Opéra de Lille comme lieu de production et d'accueil de grands spectacles lyriques et chorégraphiques en métropole lilloise, en France et en Europe.

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

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 = là où se passe le spectacle

Le grand foyer = là où les spectateurs se retrouvent après le spectacle et à l'entracte

Les coulisses = là où les artistes se préparent (se maquillent, mettent leurs costumes, se concentrent)

Les studios de répétition = là où les artistes répètent, travaillent, s'échauffent avant le spectacle

La régie = là où les techniciens règlent la lumière, le son... diffusés sur la scène

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

- Les fauteuils des spectateurs sont répartis sur le parterre (ou Orchestre) et 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 Poulailier » (parce que c'est l'endroit où se trouvait à l'époque le « peuple » qui était perché et caquetait comme des poules)
- Les loges (celles du Parterre étant appelé aussi baignoires)
- La loge retardataire (située en fond de Parterre)
- La régie (située en 2e galerie)

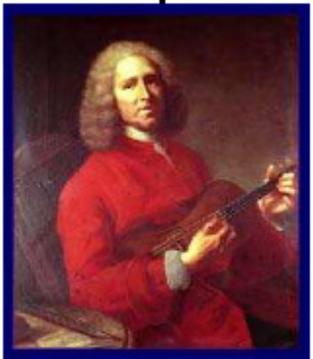
Côté scène (De l'autre côté, les artistes) :

- La fosse d'orchestre (là où sont placés les 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 (là où les artistes jouent, chantent et dansent)
(le lointain - l'avant-scène ou face / Jardin - Cour)
- Les coulisses
- le rideau de fer et le rideau de scène séparent la scène et la salle. Le rideau de fer sert de coupe feu.

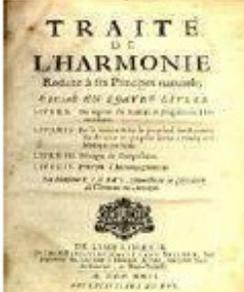
Dardanus de Rameau, les instruments de l'orchestre : violon, alto, violoncelle, contrebasse, piccolo, flûte traversière, hautbois, basson.
Basse continue : clavecin, violoncelle, contrebasse.



Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764)

	1683	1687	1697	1701	1702	1706	1707	1708	1713	1714	1715
Biographie	Naissance à Dijon.		Elève du Collège des Godrans (jésuites).	Voyage en Italie (jusqu'à Milan).	Janvier : Organiste à la Cathédrale d'Avignon. Mai : Maître de Chapelle à la Cathédrale de Clermont.	Premières cantates, écrites entre 1702 et 1706. Paris : organiste des Jésuites de la rue St-Jacques et des Pères de la Merci.	Duo paysan dans "Les airs sérieux et à boire", édités chez Ballard.	Mars : organiste à Notre-Dame.	Organiste aux Jacobins à Lyon.	Séjour à Dijon pour le décès de son père.	
											
Histoire des Arts	<i>Phaéton</i> , tragédie de Lully. <i>Descente d'Orphée aux enfers</i> de M.-A. Charpentier.	Lully meurt de la gangrène à la suite d'une blessure au pied due à son "bâton de direction".	Mort de Corneille. Naissance de Watteau. <i>Amadis</i> , tragédie lyrique de Lully. Perrault, <i>Contes de ma mère l'Oye</i> .	Marais : <i>1er livre de viole</i> . Mort de François Ier.	<i>Tancreda</i> , tragédie lyrique de Campra.	Mort de J. Pachelbel.	Mort de Buxtehude. Bach, cantate " <i>Aus der Tiefe</i> ".	Haendel, <i>Il trionfo del Tempo</i> . Cantates françaises de Campra.	Mort de Corelli. François Couperin, <i>Premier livre de pièces de clavecin</i> .	Parution des <i>12 concerti grossi de Corelli</i> . Fénelon, <i>Lettre à l'Académie</i> .	<i>3 leçons de Ténèbres</i> de Fr. Couperin.
											
Faits historiques	Mort de Colbert. Mort de Marie-Thérèse. Déclaration de guerre de l'Espagne à la France. Louis XIV s'installe définitivement à Versailles.			Frédéric Ier, roi de Prusse. 1701-1713 : Guerre de Succession en Espagne.	1702-1705 : Révolte des "Camisards". Angleterre, mort de Guillaume III.	Madrid perdue et reprise par Philippe V.	Mort de Vauban. Union de l'Ecosse et de l'Angleterre. Conquête du Royaume de Naples par les Coalisés.	fin de la révolte des Rakoczi. Pierre le Grand crée des gouvernements.	Bulle Unigenitus condamnant le jansénisme.	Mort de la Reine Anne Stuart. George Ier Roi d'Angleterre.	Mort de Louis XIV. Avènement de Louis XV et Régence du duc d'Orléans.

Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764)

	1716	1718	1720	1722	1723	1724	1725	1726	1727	1731	1732
Biographie	<p>Motet : <i>Dens noster refugium.</i></p>	<p>Canon : <i>Avec du vin.</i> Cantates : <i>Aquilon et Oribie, Thétis, L'Impatience.</i></p> 	<p>Motet : <i>Quam Dilecta.</i> Cantate : <i>Orphée, Les Amants trahis.</i></p>	<p>Organiste à la cathédrale de Clermont. Motet : <i>Laboravi.</i> <i>Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels.</i></p>	<p>Rameau s'installe à Paris, il a 40 ans.</p>	<p>2e livre de <i>Pièces pour clavecin</i> qui contient la préface : <i>Méthode de la mécanique des doigts.</i> Pièce pour clavecin : <i>Les Sauvages.</i></p> 	<p>Rameau épouse Marie-Louise Mangot. Traité : <i>Nouveau système de musique théorique.</i></p>	<p>Naissance de son premier enfant. Cantate : <i>Le Berger fidèle.</i> Nouvelles suites de <i>Pièces pour clavecin</i> (1727-1730).</p>	<p>Rameau devient chef d'orchestre chez La Pouplinière. Collaboration avec Voltaire pour l'opéra <i>Samson.</i></p> 	<p>Obtient l'orgue de La Bretonnerie. <i>Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement.</i></p>	
Histoire des Arts	<p>Fr. Couperin : <i>l'Art de toucher le clavecin.</i></p> 	<p>Defoe : <i>Robinson Crusoë.</i> Watteau : <i>Gilles.</i></p>	<p>Haendel, suites de pièces pour le clavecin.</p>	<p>J.-S. Bach : <i>Le clavier bien tempéré.</i></p>	<p>J.-S. Bach, <i>Passion selon St Jean.</i> Voltaire, <i>La Henriade.</i></p>	<p>Haendel, <i>Tamerlano, Giulio Cesare.</i></p>	<p>Mort d'A. Scarlatti.</p>	<p>Vivaldi, <i>Les quatre saisons.</i> Swift : <i>Les voyages de Gulliver.</i> Premières fresques de Tiepolo.</p>	<p>Mouret : <i>Les Amours des Dieux.</i></p>	<p>Marivaux, <i>vie de Marianne.</i> Prévost, <i>Manon Lescaut.</i> Métastase, <i>Sant Elena.</i></p>	<p>Naissance de J. Haydn. J.-S Bach, <i>Cantate du café.</i> Voltaire, <i>Zaïre.</i> Naissance de Beaumarchais et de Fragonard.</p>
Faits historiques			<p>Philippe V renonce à la couronne de France.</p>	<p>Dubois, 1er ministre.</p>	<p>Mort du Régent et de Dubois.</p>		<p>Louis XV épouse Maria Leczinska.</p>	<p>Fleury, 1er ministre.</p>	<p>Angleterre, avènement de George II.</p>	<p>2e et 3e traité de Vienne.</p>	

Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764)

	1733	1734	1735	1736	1737	1738	1739	1741	1744	1745	1747	1748
Biographie	<p><i>Hippolyte et Aricie</i>, tragédie lyrique sur un livret de Pellegrin.</p> 	<p><i>Les Courses de Tempé</i>.</p>	<p><i>Les Indes Galantes</i>, opéra ballet. La censure interdit <i>Samson</i></p>	<p>Rameau ouvre une école de musique.</p>	<p><i>Castor et Pollux</i>, tragédie lyrique sur un livret de Bernard. <i>La Génération harmonique</i>.</p>	<p>Rameau quitte l'ordre de la Bretonnerie.</p>	<p>Opéra-ballet : <i>Les Fêtes d'Hébé</i>. 19 novembre, <i>Dardanus</i>, tragédie lyrique.</p> 	<p><i>Pièces de clavecin en concerts</i>.</p>	<p><i>Les Jardins de l'Hymen ou la Rose</i>.</p>	<p><i>La Princesse de Navarre</i> : comédie-ballet sur un livret de Voltaire. <i>Platée</i>, Comédie lyrique. <i>Les Fêtes de Polymnie</i>, opéra-ballet. <i>Le Temple de la Gloire</i>, opéra-ballet. Pension et titre de compositeur du roi.</p>	<p><i>La Dauphine</i>, pièce pour Clavecin. <i>Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour</i>, opéra-ballet.</p>	<p><i>Zaïs</i>, <i>Pygmalion</i>, <i>Les Surprises de l'Amour</i>.</p>
Histoire des Arts	<p>J.-S Bach, <i>Messe en si mineur</i>. Pergolèse, <i>La Serva Padrona</i>, opera buffa. Voltaire, <i>Lettres philosophiques</i>.</p>	<p>J.-S Bach, <i>Oratorio de Noël</i>.</p>	<p>Haendel, <i>Alcina</i>.</p>	<p>Mort de Pergolèse. Hogarth, <i>Les 4 heures de la journée</i>.</p>	<p>Construction du théâtre San Carlo à Naples. Mort de Stradivarius.</p>	<p>Haendel, <i>Six premiers concertos pour orgue</i>.</p>	<p>L. CL Daquin, organiste de la Chapelle Royale. Charles de Brosses, <i>Lettres familières écrites d'Italie</i>.</p> 	<p>Mort de Vivaldi. Haendel, <i>Le Messie</i>.</p>	<p>Hogarth, <i>Le Mariage à la mode</i>. Mort de Campra.</p>	<p>Stamitz, violon solo et directeur de la musique de l'Electeur palatin à Mannheim.</p>	<p>J.-S Bach, <i>L'Offrande musicale</i>.</p>	<p>Découverte des ruines de Pompéi.</p>
Faits historiques	<p>Guerre de Succession de la Pologne.</p>	<p>L'Empereur d'Autriche déclare la guerre à la France.</p>	<p>Préliminaires secrets franco-autrichiens.</p>	<p>Guerre austro-turque.</p>		<p>Fin de la Guerre de succession en Pologne.</p>	<p>Guerre anglo-espagnole.</p>	<p>La France s'engage dans la guerre allemande. Début du règne de Charles de Lorraine, efflorescence nouvelle de la musique à la Cour de Bruxelles.</p>	<p>Louis XV déclare la guerre à l'Angleterre et l'Autriche.</p>	<p>Menace jacobiste sur l'Angleterre.</p>	<p>Ferdinand VI succède à Philippe V.</p>	<p>Traité d'Aix-la-Chapelle.</p>

Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764)

	1749	1750	1751	1752	1753	1754	1755	1757	1760	1762	1763	1764
Biographie	Naïs, pastorale héroïque sur un livret de Cahuzac. <i>Zoroastre</i> , tragédie lyrique.	<i>Démonstration du principe de l'harmonie</i> .	<i>La Guirlande</i> , acte de ballet. <i>Acanthe et Céphise</i> , pastorale héroïque.	Membre honoraire de la Société Littéraire de Dijon.	Rupture avec L. R. de La Pouplinière. <i>Daphnis et Eglé</i> , pastorale héroïque. <i>Les Sybarites</i> , ballet.	<i>Anacréon</i> , acte de ballet. <i>La Naissance d'Osiris</i> , acte de ballet.	<i>Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie</i> .	<i>Anacréon</i> , acte ajouté.	<i>Les Paladins</i> , comédie lyrique. <i>Code de musique pratique</i> . Lettre à M. d'Alembert.	Lettre aux philosophes.		<i>Abaris ou les Boréades</i> , tragédie lyrique. Annobli par le Roi. Rameau décède le 12 septembre. Eloge de Chabanon en décembre.
Histoire des Arts	J.-S. Bach, <i>L'Art de la fugue</i> . Buffon, <i>Histoire naturelle de l'Homme</i> . Naissance de Goethe.	Mort de T. Albinoni. Mort de J.-S. Bach. J. Rousseau, <i>Discours sur les Lettres et les Arts</i> .	Haendel, <i>Jephté</i> . Deux premiers volumes de l' <i>Encyclopédie</i> .	J.-J. Rousseau, <i>Le Devin du Village</i> . Comte de Caylus, <i>Recueil d'Antiquités</i> .	3e volume de l' <i>Encyclopédie</i> . Gabriel commence l'Opéra de Versailles.	Condillac, <i>Traité sur les sensations</i> .	Haydn, <i>premier quatuor à cordes</i> . Tiepolo achève le plafond de la <i>Pieta</i> de Venise. Greuze, <i>Le père de famille</i> .	Mort de Scarlatti. Diderot, Le fils naturel.	Naissance de Chérubini.	Gluck, <i>Orphée et Eurydice</i> . Fusion de l'Opéra comique et de la Comédie Italienne à Paris.	Fin 1763, arrivée de Mozart à Paris.	Mort de Leclair, Locatelli. Voltaire, <i>Dictionnaire Philosophique</i> .
Faits historiques		Emeutes à Paris.			Grandes Remontrances. Exil et rappel du Parlement en France.		Rupture diplomatique franco-anglaise.		Mort de George II.	Guerre anglo-espagnole. Paix de la Russie avec la Prusse.	Fin de la guerre de 7 ans.	Mort de Mme de Pompadour, protectrice des philosophes. S. Poniatowski élu roi de Pologne.

