

OPERA DE LILLE
SAISON 2013-2014

SAISON 10!

LUCIA DI LAMMERMOOR
GAETANO DONIZETTI

Je 3, Sa 5, Ma 8, Je 10, Me 16, Ve 18, Lu 21 octobre à 20h
& Di 13 octobre 2013 à 16h

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Sommaire

Préparer votre venue.....	3
Résumé	4
Synopsis.....	5
Gaetano Donizetti (1797-1848).....	6
<i>Lucia</i> , quintessence du romantisme italien	7
L’opéra seria.....	9
Le bel canto	10
Guide d’écoute	11
Vocabulaire.....	29
La voix à l’Opéra	31
Pistes pédagogiques / Histoire des arts.....	32
Activités autour de <i>Lucia di Lammermoor</i>	33
Références.....	37
<i>Lucia di Lammermoor</i> à l’Opéra de Lille	38
Note d’intention du metteur en scène	39
Décors et costumes	40
Repères biographiques	41
L’Opéra de Lille : un lieu, une histoire.....	42
Annexes	46

Contacts

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

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

Dossier réalisé avec la collaboration de Nicolas Buytaert, enseignant missionné à l’Opéra de Lille.
Septembre 2013.

Préparer votre venue

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

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

- lire la fiche résumé et le synopsis détaillé (p. 4 et 5),
- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra (guide d'écoute, p. 11).

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

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

Recommandations

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

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

Témoignages

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

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

Résumé

Lucia di Lammermoor est un *opera seria* en trois actes de Gaetano Donizetti (1797-1848), créé en 1835. Le livret est de Salvatore Cammarano d'après le roman *The Bride of Lammermoor* de Walter Scott (1819).

Cet opéra est une nouvelle production de l'Opéra de Lille dans une mise en scène de Stanislas Nordey, direction musicale Roberto Rizzi Brignoli, avec l'Orchestre de Picardie et le Chœur de l'Opéra de Lille.

L'histoire :

C'est en Écosse de la fin du XVI^e siècle que se déroule cette tragédie d'un amour malheureux entre les descendants de deux familles rivales : Lucia Ashton et Edgardo de Ravenswood. Enrico, le frère de Lucia, ne peut souffrir de la voir épouser son ennemi héréditaire. Il complotte et parvient à les brouiller par un malentendu qui aboutit à la folie pour Lucia et au suicide pour Edgardo.

Les personnages et leur voix :

Lord Enrico Ashton

baryton

Roman Burdenko

Lucia

soprano

Rachele Gilmore

Sir Edgardo de Ravenswood

ténor

Alexey Dolgov

Lord Arturo Bucklaw

ténor

Philippe Talbot

Raimondo Bidebent

basse

Scott Conner

Alisa

mezzo-soprano

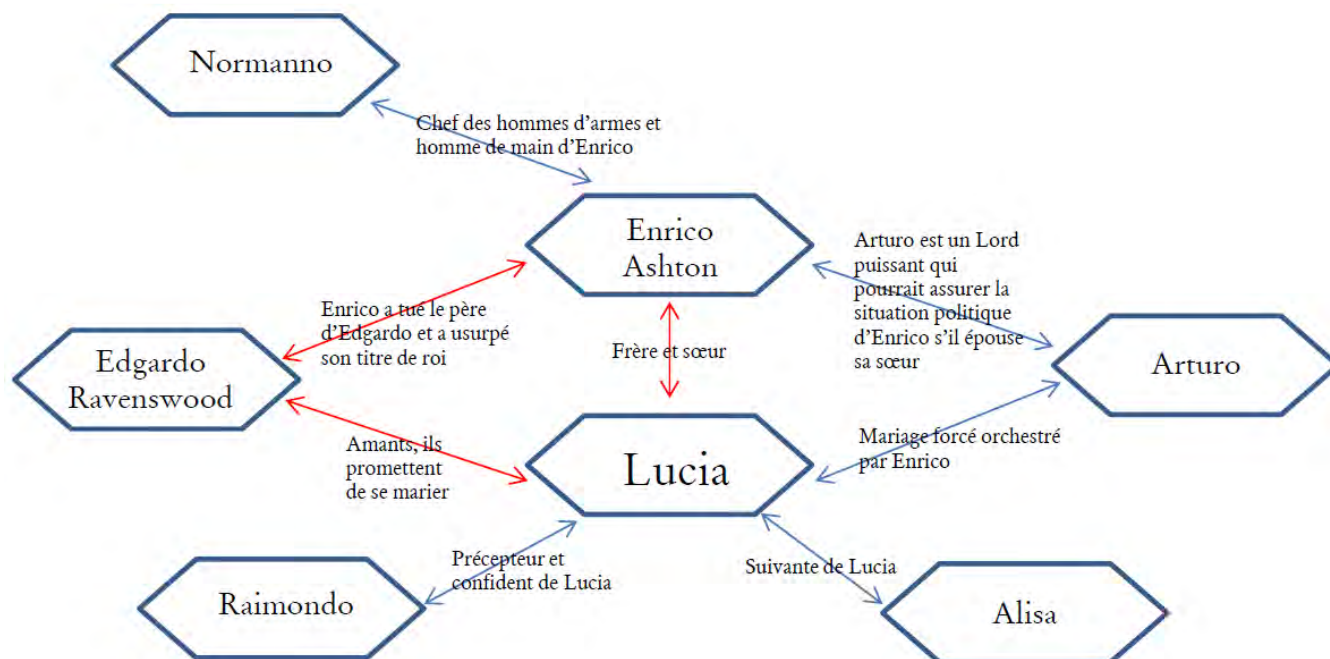
Julie Pasturaud

Normanno

ténor

Enrico Casari

Dames et cavaliers, proches de Ashton, habitants de Lammermoor, pages, hommes d'armes, domestiques de Ashton (chœur).



Les instruments de l'orchestre :

1 violon super-soliste, 1 violon solo, 12 violons, 4 altos, 4 violoncelles, 2 contrebasses

3 flûtes et piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons

4 cors, 2 trompettes, 3 trombones

1 timbales, 3 percussions (grosse caisse, cymbales, triangle et cloche)

1 harpe

Synopsis

ACTE I

Une rumeur se répand au château de Ravenswood, habité par la famille Ashton : la fille de la maison, Lucia, aurait une relation secrète avec Edgardo de Ravenswood, l'ennemi juré de sa famille. Les courtisans s'intéressent de près à cette affaire. Les Ashton sont en disgrâce. Pour améliorer la situation de sa famille, Lord Enrico Ashton, le frère de Lucia, a projeté le mariage de sa sœur avec Lord Arturo Bucklaw, descendant d'une influente dynastie. Lucia lui oppose son refus.

Normanno et ses acolytes confirment la relation de Lucia avec Edgardo. Fou de rage, Enrico jure de se venger.

En compagnie de sa confidente, Alisa, Lucia attend entre-temps son amant. Edgardo a voulu s'entretenir avec elle avant son départ pour un long voyage en France : il prévoit de liquider sa vieille querelle avec Enrico, et de lui demander la main de Lucia. Celle-ci lui déconseille. Avant de se quitter, ils se jurent à jamais fidélité ; ce serment est scellé par un anneau.

ACTE II

Enrico a déjà tout arrangé pour les fiançailles de Lucia avec Lord Arturo Bucklaw, mais elle persiste dans son refus. Pour lui faire changer d'avis, Enrico recourt à la tromperie : après avoir intercepté toute sa correspondance avec Edgardo, il présente à sa sœur une lettre falsifiée supposée « prouver » l'infidélité d'Edgardo. Le chapelain Raimondo cherche à convaincre Lucia que sa promesse de mariage avec Edgardo est sans valeur, car elle n'a pas reçu la bénédiction de l'église. Désespérée, Lucia consent à épouser Arturo. Le contrat de mariage est à peine signé qu'Edgardo surgit à l'improviste. Voyant que Lucia l'a « trahi », sa colère est extrême ; il exige qu'elle lui rende l'anneau et maudit leur amour.

ACTE III

Tandis que la musique de danse anime toujours la noce, Raimondo annonce que Lord Arturo Bucklaw a été assassiné, et que Lucia se tient près du cadavre avec l'arme du crime. Lorsqu'elle apparaît ensuite, elle semble délirer. Croyant qu'elle est devenue folle, tout le monde la plaint. Son seul souhait est de mourir. Sur ces entrefaites Edgardo s'est attardé près des tombes de ses ancêtres. Il déplore sa malheureuse lignée et le sort injurieux qui lui a été échu. Qui pourra le consoler, à présent que sa bien-aimée partage le lit d'un autre ? Puis il apprend ce qui s'est passé au château. Lucia a cessé de vivre. Elle a rendu l'âme en prononçant son nom. Pour la suivre dans la mort, Edgardo se poignarde.

Gaetano Donizetti (1797-1848)



Compositeur italien issu d'une famille pauvre, Gaetano Donizetti est destiné au barreau par son père. Sa rencontre décisive en 1809 avec le maître de chapelle Simone Mayr va déterminer sa carrière musicale. Il le fait entrer à l'école de musique de Bergame puis l'envoie à Bologne étudier le contrepoint et la fugue sous la direction du meilleur professeur de l'époque, Stanislao Mattei, également le maître de Rossini (de sept ans l'aîné de Donizetti).

Tout en composant, sous la direction de Mattei, des pièces religieuses, Donizetti donne en 1816 son premier opéra, *Le Pygmalion*. De retour dans sa ville natale, il occupe un poste à l'église de Santa Maria Maggiore. Sa carrière de compositeur d'opéras débute officiellement le 14 novembre 1818 avec la création à Venise d'*Enrico di Borgogna*.

Le jeune compositeur connaît son premier succès en 1822 avec *Zoraïde di Granata*, composé avec l'aide de Mayr.

De 1818 à 1828, Donizetti compose 19 opéras dont plusieurs remportent un réel succès : *Elvira*, *Alfredo le Grande*, *Olivo e Pasquale*, *Alahor in Granata*, *Chiara e Serafino*, etc. Mais c'est à Naples, où il s'installe suite à son mariage avec Virginia Vasselli, qu'il obtient un triomphe avec *L'esule di Roma* (1828). Ayant une créativité et une force de travail peu communes, il commence alors à enchaîner les succès. Après l'opéra *Anna Bolena* en 1830, il triomphe de nouveau en 1832 avec *L'Elisir d'amore*.

En 1835, à l'invitation de Rossini, Donizetti se rend à Paris où il fait jouer *Marin Faliero*. En avril, il est fait chevalier de la Légion d'honneur par le roi Louis-Philippe.

De retour à Naples, il remporte un triomphe mémorable avec *Lucia di Lammermoor* en 1835, son ouvrage le plus célèbre, composé en seulement six semaines. Salvatore Cammarano écrit le livret de cet opéra en réadaptant une nouvelle de Walter Scott : *The Bride of Lammermoor*.

Deux ans plus tard, la mort de sa femme le plonge dans une profonde dépression. Déçu par Naples où il éprouve des difficultés à composer, il s'installe à Paris. Collaborant avec Eugène Scribe, il crée une série d'opéras dont certains sont devenus des classiques du répertoire lyrique mondial, comme *Les Martyrs ou Poliuto* (1840) ; *La Fille du régiment* (1840) ; *La Favorite* (1840) ; *Don Pasquale* (1843) pour n'en citer que quelques-uns.

En 1842, Donizetti se fait nommer maître de chapelle de la cour impériale de Vienne. Atteint d'une forme cérébrale de la syphilis, il subit en 1845 une attaque de paralysie dont il ne pourra se remettre. Il est ramené dans sa ville natale où il meurt en 1848, sans avoir repris ses esprits.

L'œuvre de Donizetti joue un rôle déterminant dans le développement de l'opéra italien, entre l'époque de Rossini et celle de Verdi. Sa production se partage entre le drame romantique et la comédie. Auteur de 71 opéras, Donizetti fait preuve d'une rapidité créatrice et d'une fécondité hors du commun.

Grand maître de l'art lyrique italien et du *bel canto*, son écriture musicale permet aux chanteurs d'exercer et d'exprimer leur virtuosité. Son écriture, populaire, sincère et passionnée, témoigne de sa vision romantique de la vie.

Il est également l'auteur d'hymnes, d'oratorios, d'une trentaine de cantates, de 13 symphonies, de 18 quatuors et de 115 opus de musique d'église dont 2 Requiem.

Lucia, quintessence du romantisme italien

Lucia di Lammermoor de Gaetano Donizetti, créé avec un immense succès en 1835 au Teatro San Carlo de Naples, est l'un des opéras les plus fameux du répertoire, par l'idéale conjonction d'ingrédients qu'il recèle : une merveilleuse invention mélodique, un spectaculaire défi technique lancé à l'interprète (en particulier le rôle-titre), la tonicité et la concision de l'écriture dramatique posées en principes formels, et ce pour un maximum d'effet expressif, enfin, et surtout une tension portée à son sommet entre la sincérité amoureuse et la cruauté de la convention sociale. À tous ces points de vue, *Lucia* sonne comme une quintessence d'opéra romantique italien, susceptible de satisfaire l'attente la plus conventionnelle d'un auditeur avide de sensations fortes (pyrotechnie et splendeur mélodique des arias) mais aussi celle, plus subtile, d'un amateur de théâtre et de psychologie.

Lors de la création de *Lucia di Lammermoor*, Donizetti se retrouve seul représentant du grand opéra italien, du fait de la retraite anticipée de Rossini et de la mort toute récente de Bellini, peu avant que Verdi ne marque le monde lyrique d'un nouveau sceau. La force tragique des scènes fondatrices de *Lucia* évoque cependant déjà la tension passionnelle des grands opéras de Verdi à venir – *La Traviata* en tête, mais aussi *La Forza del destino* ou *Il Trovatore*. C'est d'ailleurs Salvatore Cammarano, futur librettiste du *Trouvère* de Verdi, qui va collaborer avec Donizetti pour *Lucia*.

Un théâtre de la cruauté

S'inspirant de *La Fiancée de Lammermoor* de Walter Scott (1819) ainsi que de la tragédie que l'auteur dramatique français Victor Ducange avait tirée de ce roman en 1828, Cammarano va mettre au point une trame d'une parfaite efficacité, dont le ressort, somme toute assez banal, est apparemment la contrainte imposée à l'héroïne de renoncer à son amour pour des raisons d'inimitiés familiales ancestrales. Mais le scénario est en réalité plus complexe et plus pervers, puisque ce « renoncement » doit aller jusqu'à faire croire à l'amoureux éconduit que Lucia l'a trahi de son plein gré (comme dans le livret de *La Traviata*), conduisant l'héroïne à se voir deux fois abandonnée : la première fois par sa propre trahison de ses sentiments, imposée par l'autorité masculine représentée par son frère, la deuxième fois par son amant lui-même, certain de son infidélité. La folie de Lucia résultera donc non seulement de son pouvoir visionnaire, venu du sombre univers des légendes écossaises de Walter Scott, qui fait vaciller sa raison, mais surtout de la torsion infligée à ses sentiments par de subtils bourreaux – son frère Enrico, le chapelain Raimondo et son amant Edgardo lui-même.

La folie sans camisole

C'est bien sûr la fameuse « scène de la folie » survenant dans le dernier tiers de l'opéra, qui va concentrer tout l'intérêt dramatique, et d'abord du fait de la variété de modes d'écriture musicale et théâtrale que peut susciter une situation psychologique de ce type, mais aussi de l'ampleur de cette scène, à l'aune de l'opéra tout entier (près d'une demi-heure de musique dans un opéra qui compte un peu plus de deux heures...), et surtout de la subtilité du traitement musical de Donizetti. L'air de folie est un modèle ancien dans l'histoire de l'opéra – pensons par exemple à celui, excentrique et débridé, de la *Platée* de Rameau un siècle auparavant, pour ne citer que l'un des plus célèbres. Au point de vue de la pure vocalité, la mise en musique du vacillement progressif de la raison, ou du délire pur et simple, avec toutes les gradations possibles entre l'étrangeté passagère du texte, l'expression de la terreur, la mise en musique de l'hallucination, l'ivresse accompagnant le désespoir. Tout cela ne peut que susciter, on s'en doute, un morceau de bravoure de la plus haute portée pour un compositeur tel que Donizetti (et combler, on ne le répètera jamais assez, l'attente du lyricomane).

Mais dans une perspective plus élevée, moins étroitement scénarisée, l'espace ainsi laissé au rôle-titre (ce personnage féminin, victime d'une horrible machination au profit des convenances politiques et sociales), pour déployer, en liberté au nez et à la barbe d'une nombreuse assemblée à la fin de l'opéra, tout le réseau le plus subtil de ses sentiments, de leur constance, alors même que toute la substance de l'opéra n'est qu'un déni de tout son être. C'est cet espace inouï ouvert à l'héroïne qui signe, bien mieux encore que la

splendeur des effets vocaux imaginés par le compositeur, la folie subtile de cette histoire et, *in fine*, la substance même du drame. Comme si le compositeur et le librettiste nous donnaient ensemble à entendre que l'on n'assassine jamais aussi bien qu'en laissant toute latitude au condamné de s'exprimer librement...

L'euphonie, un outil fondateur

L'un des ressorts musicaux les plus puissants des opéras italiens de cette époque, c'est bien sûr la puissance de l'aria, c'est-à-dire l'invention mélodique en tant que telle, associée presque systématiquement à une harmonie euphonique – entendez : fusionnelle, qui fait sonner ensemble avec la plus grande beauté, ce qui à cette époque signifie des accords parfaits, des harmonies en tierces et en sixtes, et une absence quasi-totale de dissonances. Ce qui vaut pour la voix soliste en relation avec l'orchestre qui la soutient vaut par-dessus-tout pour les voix en duo, dans leur rapport l'une vis-à-vis de l'autre. Que cette « euphonie » soit associée par nature au duo amoureux ou à l'expression de la paix ou de la ferveur tombe sous le sens. Là où l'opéra italien de cette époque est autrement étonnant, c'est dans sa constance à produire de l'euphonie, y compris lorsque tel et tel personnages expriment ensemble un conflit, une menace mutuelle, un désaccord. On notera, parmi bien d'autres exemple, la scène de la Tour de Wolferag (tout début de l'Acte III) où Edgardo et Enrico vont planifier leur duel : après un dialogue acéré où chacun des protagonistes exprime sa rancœur et sa haine, c'est un véritable duo « amoureux » qui va, musicalement, sceller leur entente – c'est-à-dire leur décision de se tuer l'un l'autre...

Au-delà des stéréotypes

Dans le même ordre d'idées, l'expression de la vaillance, qu'elle soit martiale ou amoureuse, menaçante ou joyeuse, va s'exprimer de façon analogue, sous la plume de Donizetti. Ces caractères typiques de l'opéra italien de la première moitié du 19^e siècle, qui font sourire les détracteurs de ce répertoire, sont pourtant des clés pour saisir l'essence même du discours lyrique de ce type d'opéra. Au fond, c'est la convention elle-même, avec ses alternances de vocalité éperdue et de rythmicité, ses accompagnements arpégés assez stéréotypés ou ses grands effets de rupture avec cuivres et cymbales obligés, qui permet au compositeur de déployer, dans ce cadre aisément identifiable, tout un faisceau de significations souterraines accessible à l'auditeur, précisément parce que le cadre est clair...

Dans *Lucia di Lammermoor*, comme ce sera le cas un peu plus tard dans *La Traviata* de Verdi, comme c'était déjà le cas dans *La Sonnambula* de Bellini, l'archétype fait office de ressort fédérateur, permettant cependant au compositeur de naviguer de la façon la plus libre, paradoxalement, du fait même que les outils semblent dotés de significations expressives de la plus grande limpidité. Car, en réalité, Donizetti en use de façon extraordinairement intelligente. Citons par exemple le premier grand duo (*Scena e duetto*, Finale de l'Acte I) de Lucia et Edgardo, où le contraste de pure convention, pourrait-on croire à première audition, entre la virulence d'Edgardo, évoquant l'ancien conflit qui sépare leurs deux familles, et la douceur de Lucia parlant seulement d'amour, va se révéler, par la science du musicien à entrelacer leurs deux modes vocaux contrastés, d'une nature tout à fait subtile. L'ardeur vindicative d'Edgardo et la profondeur calme de Lucia vont fusionner musicalement pour susciter la conclusion lyrique la plus efficace à cette scène, par la façon dont Lucia crée peu à peu un contrepoint d'apaisement, et dont les « menaces » d'Edgardo sont prises dans ce filet de douceur proposé par Lucia.

Comme pour tous les grands opéras romantiques italiens, la structuration de *Lucia di Lammermoor*, enfin, est magistrale : tout y semble en effet pensé en arches successives, permettant une succession de mises en tension et de détentes, suscitant de splendides conclusions pleines de grandeur, propices en tout cas à tous les applaudissements. Donizetti y fait preuve également d'un sens exceptionnel de la prosodie – on pourrait observer avec le plus grand profit la façon dont la phrase italienne, avec ses accents toniques et ses arêtes rythmiques particulières, inspire au compositeur telle ou telle idée thématique. Si bien que, pour l'amoureux de cet opéra vocal entre tous qu'est *Lucia di Lammermoor*, l'énoncé de telle ou telle phrase de l'opéra fait immédiatement et comme magiquement surgir les sons, et inversement...

L'opera seria

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

D'une manière générale ce genre lyrique :

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

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

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

Cette description est très éloignée de la conception de l'opéra chère à Donizetti. On peut qualifier *Lucia d'opera seria* car le sujet est tragique et l'opéra se termine par la mort des deux personnages principaux.

À la fin du XVIIIème siècle et au début du XIXème, les mentalités évoluent et les goûts aussi. Progressivement, les compositeurs introduisent des duos, trios, et autres ensembles à la place des airs de bravoure ; les fins tragiques se multiplient. Gluck, à l'origine d'une réforme de l'opéra, cherche davantage de continuité : il estompe la distinction entre air et récitatif. Donizetti emprunte ses sujets à l'histoire moderne plutôt qu'à la mythologie ou l'Antiquité ; il met en scène l'amour passionné, la folie, le pathétique, la mort violente ; il transforme la structure air-récitatif en *scena ed aria* : la *scena* ressemble au récitatif par sa fonction, on y trouve les dialogues, on y développe l'action dramatique mais le chanteur peut y chanter *a capella*, ou être accompagné (l'orchestre prend parfois une part très active), il peut être interrompu par une intervention du chœur, la mélodie peut prendre la forme d'une arioso. Dans les airs, c'est le beau chant qui prime sur l'expression des *affettis*. La distinction air-récitatif s'estompe, tout se mêle dans de longues scènes comme la scène de la folie.

Finalement, il serait peut-être plus juste d'utiliser les mots du compositeur : « *Dramma Tragico* », ou parler « d'opéra romantique ». Lucia n'est-elle pas l'illustration d'un des plus grands thèmes du romantisme : un amour impossible qui conduit à la mort ?

Le bel canto

Littéralement le terme signifie le « beau chant ». Il désigne plus particulièrement la manière de chanter et l'écriture vocale en Italie du XVII^{ème} siècle au début du XIX^{ème} siècle.

Il pourrait se définir selon quatre grands principes :

- Beauté du chant, non seulement dans l'interprétation, mais également dans l'écriture. Le texte se plie aux exigences de la ligne vocale. La musique prime sur le mot. Selon le titre d'un opéra de Salieri (1750-1825) *Prima la musica e poi le parole* (1786).
- Importance de l'ornementation. La ligne de chant écrite doit être embellie, ornée par l'interprète. C'est le principe de l'aria da capo (ABA) qui a été très utilisé à l'époque baroque. La reprise de la première partie permet à l'interprète d'orner la mélodie initiale et de montrer sa virtuosité. Les cadences et points d'orgue improvisés par les interprètes y contribuent également (Exemple : cadence à la fin de la scène de la folie avec l'harmonica de verre dans *Lucia* à 06:30)
- Pratique de la *sprezzatura*, c'est-à-dire que l'interprète se libère du rythme inscrit et cherche la fluidité de la ligne vocale.
- Technique du *portato* (les chanteurs glissent d'une note à l'autre plutôt que d'attaquer chaque note à une hauteur exacte). C'est la technique du glissando au violon.

Le *bel canto* demande une grande virtuosité à l'interprète : il doit être capable d'exécuter de longues notes tenues, de nombreuses nuances expressives et toute une panoplie de trilles, de gammes piquées ou liées, d'arpèges, de roulades. Il doit maîtriser le vibrato, la colorature. La virtuosité n'est pas une fin en soi, elle n'a de sens que si elle est au service de l'expression, des sentiments.

Les grands représentants du *bel canto* sont les castrats, extrêmement populaires à l'époque baroque, surtout en Italie. Ils tiennent les grands rôles dans les opéras. On apprécie leur virtuosité, leur souffle, leur expressivité et l'étendue impressionnante de leur voix.

Avec la disparition des castrats, l'art du *bel canto* décline. De plus, les compositeurs [Gluck (1714-1787), Mozart (1756-1791), Rossini (1792-1868)...] vont chercher à limiter l'extravagance des solistes démontrant souvent leur technicité au détriment de la vérité dramatique. Chez Rossini, par exemple, tous les ornements sont écrits.

Le XIX^{ème} siècle marque le déclin du *bel canto*, même s'il survivra davantage en Italie avec des compositeurs comme Bellini (1801-1835) ou Donizetti (1797-1848). Certains musicologues considèrent que Rossini marque la fin du *bel canto*. À la même époque, des compositeurs comme Berlioz ou Wagner ébauchent la notion « d'art total » : la voix est au service du drame, il n'y a plus de place pour les démonstrations de virtuosité. Le *bel canto* ne correspond plus aux aspirations de l'ère romantique qui arrive : rejet des sujets mythologiques, importance des passions exacerbées, recherche de continuité, déclamation plus proche du langage parlé, plus grand souci de vraisemblance.

Guide d'écoute

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

Voici une sélection de quelques extraits majeurs de l'opéra *Lucia di Lammermoor*, détaillés dans la suite de ce document :

1. Acte I, Prélude et chœur d'introduction « Percorrete le spiagge vicine »
2. Acte I, Allegro moderato : « La pietade in favore... »
3. Acte I, Larghetto : « Regnava nel silenzio »
4. Acte I, Larghetto : « Sulla tomba »
5. Acte I, Moderato Assai : « Veranno a te ... »
6. Acte II, Scène 4 : « per te d'immenso... »
7. Acte II, Larghetto : « Che mi frena in tal momento... »
8. Acte II, Allegro « T'allontana, sciagurato
9. Acte II, Moderato : « Sconsigliato !
10. Acte III, Allegro Vivace : « Uragano, Orrida e questa note ... ! »
11. Acte III, Allegretto : « Ohime ! »
12. Acte III, Moderato : « Tu che a Dio...

Pour ce guide d'écoute, la version choisie est dirigée par Valery Gergiev, Chœur et orchestre du Mariinski avec Natalie Dessay, Piotr Beczala, Vladislav Sulimsky..., 2011, Harmonia Mundi.

Notez que les mots en **gras** et suivis d'un astérisque (*) sont définis dans la fiche vocabulaire, p. 29-30.

Hall du château de Ravenswood, Normanno et le chœur des habitants sont en costume de chasse et tentent de résoudre un mystère : quelle est l'identité de l'intrus qui s'est introduit dans le château ?

00:00

L'opéra débute par un son grave et inquiétant provenant du lointain. Les timbales et la grosse caisse entrent *pianissimo* jouant un *sib* répété lentement, entrecoupé de silences. L'atmosphère est pesante. S'ajoutent ensuite les cors, qui nous plongent dans un univers romantique, dans l'inconnu lié à la forêt. Les timbales reprennent le rythme de départ sur un *fa* avant le retour des cors. La phrase se termine cette fois par un motif descendant de clarinette et de hautbois. Les timbales déroulent leur motif rythmique auquel se superpose le thème des cors puis celui de la trompette. La phrase continue avec un dialogue entre le hautbois et la clarinette. Tout l'orchestre poursuit mais au dernier moment, le compositeur évite la conclusion de la phrase provoquant un effet de surprise chez l'auditeur et laissant la mélodie en suspens. Trois **accords*** sont ainsi martelés par l'orchestre (01:10).

Pour terminer cette première section, le motif du début revient légèrement transformé, énoncé par les timbales et la trompette auxquelles s'ajoutent de longues notes tenues par les cors. Les interventions des cors se font plus hésitantes, plus courtes et interrompues de silence. Les instrumentistes jouent *pianissimo**, le compositeur indique *morendo*, en mourant. Le son disparaît.

02:02

Démarre alors l'*allegro giusto**, l'orchestre lance un appel en répétant très rapidement à l'unisson un *fa*, d'abord aigu, puis plus grave. Cette note est ensuite tenue par les cors et **harmonisée*** par les cordes. Cet appel nous fait penser au son produit par les cors lors de la chasse.

02:18

Après un nouveau **silence expressif*** démarre un thème de **rythme ternaire*** (6/8), au caractère enjoué et au tempo rapide. Ce thème est organisé en quatre sections de quatre mesures : A, A (plus aigu), B, C.

Dans la partie C, les notes sont attaquées par le bas, ce qui évoque à nouveau les trompes de chasse.

02:38

Après un bref rappel de l'introduction de l'*allegro** (*fa* à l'unisson), Normanno et le chœur entonnent la première phrase de l'opéra, sur la mélodie énoncée précédemment à l'orchestre. Le chœur répète les mots de Normanno, leur donnant ainsi plus de poids, et complète sa phrase musicale.

02:56

Le motif d'introduction réapparaît (rythme vif sur *fa*). Un nouveau thème démarre, plus lyrique, énoncé à l'unisson par Normanno et le chœur. La première phrase est répétée deux fois puis commence un jeu d'alternance avec Normanno et les ténors d'un côté, et les basses de l'autre.

03:25

La musique illustre la détermination de Normanno à dévoiler le mystère. Cela se traduit par le retour de la première mélodie transformée et insistante sur les mots « Il faut le dévoiler » et « l'honneur le veut ».

Fin de l'extrait

Avec les élèves

- Imaginer où se passe l'histoire, qui sont les personnages et ce qu'ils font.
- Mettre en scène cette ouverture. Adapter les déplacements au tempo de la musique.
- Comparer avec les ouvertures d'autres époques : Lully, Mozart,...
- Dire le texte ou sa traduction en deux groupes pour la partie à 02:38 sans puis avec la musique. Réécouter ensuite sans dire le texte.

Soliste	Chœur
Percorrete le spiagge vicine (Courez le long des plages voisines)	Percorriamo le spiagge vicine (Courons le long des plages voisines)
Della torre le vaste rovine (et dans les vastes ruines de la tour)	Della torre le vaste rovine (et dans les vastes ruines de la tour)
Cada il vel di si turpe mistero (Il faut dévoiler un si troublant mystère)	Cada il vel di si turpe mistero (Il faut dévoiler un si troublant mystère)
Lo impone l'onor (L'honneur l'impose)	Lo impone l'onor (L'honneur l'impose)

© Acte I, Allegro moderato : « La pietade in favore... » (Enrico)

CD1 – page 5

Enrico vient d'apprendre que sa sœur aime son pire ennemi Edgardo. Il est fou de rage. De plus Raimondo veut le convaincre d'être clément envers Lucia mais Enrico ne veut rien entendre.

<i>La pietade in suo favore</i>	ENRICO	Ta pitié pour elle
<i>Miti sensi invan ti detta...</i>		Te dicte en vain la douceur...
<i>Se mi parli di vendetta</i>		La vengeance est le seul mot
<i>Solo intenderti potrò</i>		Que je puisse entendre...
<i>Sciagurati ! Il moi furore</i>		Misérables ! Ma fureur
<i>Già su voi tremendo rugge ...</i>		Hurle en frémissant vers vous...
<i>L'empia flamma che vi strugge</i>		L'amour impie dont vous brûlez,
<i>Io col sangue spegnerò !</i>		Dans le sang je l'éteindrai !
	CORO/CHEUR	
<i>Ti raffrena, al nuovo albo</i>		Freine-toi : au lever du soleil,
<i>Ei da te fuggir non può, no, no.</i>		Elle ne pourra plus t'échapper.
	RAIMONDO	
<i>Ah, qual nube di terrore</i>		Ah, quelle nuée d'horreur
<i>Questa casa circondò. Si ! Si !</i>		Enveloppe ce château !
	ENRICO	
<i>Tacete, ah !</i>		Taisez-vous, ah !
<i>La pietade in suo favore, ecc</i>		La pitié pour elle, etc.
	RAIMONDO	
<i>Ah ! non credere !</i>		Ah, ne les crois pas !
<i>Ah, qual nube di terrore. ecc</i>		Ah, quelle nuée d'horreur, etc.
	CORO/CHEUR	
<i>Ei da te fuggir non può.</i>		Elle ne pourra plus t'échapper.

En bref :

Caractère : Enjoué, nerveux, puissant, décidé

Tempo : moyennement rapide (*allegro moderato*)

Mesure : 12/8 (ternaire)

Formation instrumentale : orchestre

Formation vocale : chœur + baryton (soliste)

L'air débute par une phrase descendante permettant de lancer l'introduction orchestrale qui expose le thème. Celui-ci est repris par Enrico. Le courroux du frère est marqué par des accents sur le deuxième temps de chaque mesure.

Sur les mots « misérables » le tempo est légèrement plus lent et la nuance *va piano*, ce qui donne l'impression d'une menace plus sourde, dite à mi-voix.

Après ce bref répit, Enrico reprend ce ton de colère exposant à nouveau le début du thème mais cette fois la 2ème partie est transformée. La dernière phrase est dite *a capella* et sur un rythme fluide : « dans le sang, je l'éteindrai ».

Dans cette seconde partie, le chœur semble exprimer le plaisir de la vengeance qui va pouvoir se réaliser au lever du soleil, grâce à une phrase ascendante répétée plusieurs fois de plus en plus vite et de plus en plus fort (*crescendo*). À cela se superpose la voix de Raimondo « quelle nuit de terreur ! » et enfin s'ajoute celle d'Enrico qui semble vouloir réprimer ce désir de vengeance, « Taisez-vous ». Cette deuxième partie se termine sur une grande exclamation suivie d'un silence.

La première partie reprend ensuite. Notons que cette fois Enrico est accompagné des exclamations d'horreur de Raimondo puis du chœur « elle ne pourra plus t'échapper ». La superposition des trois idées se traduit musicalement par des motifs qui s'entrecroisent et expriment bien la complexité de la situation : les sentiments contradictoires d'Enrico.

Enrico reprend « l'amour impie dont vous brûlez » plus lentement, avec plus de rage et de détermination, puis « Dans le sang, je l'éteindrai » plus vite, en *crescendo*. Le chœur se termine de manière magistrale par la répétition des derniers mots de chaque personnage, (Enrico « Je l'éteindrai », Raimondo « Enveloppe ce château » et le chœur « ne pourra plus t'échapper ») chantés simultanément.

Pour aller plus loin :

	A1				B				A2				Coda					Unisson	Coda orchestre
	a	a'	b	a''	c		c	d		a	a'	b	a''	e1	e2	e1'	f		
intro. orchestre					ch.	ch.	Ch.					Ch.							
					Rai.	Rai.	Rai.					Rai. (exclamations)							
	En.							En.											
					exclamation puis Silence														

Légende :

Tempo Allegro moderato	En accélérant	Plus lent	Chœur	Raimondo	Enrico	Formule cadentielle <i>A capella</i>
------------------------	---------------	-----------	-------	----------	--------	--------------------------------------

Avec les élèves

• Décrire la musique

- Le tempo est-il rapide, lent ou modéré ?
- Entend-on une voix d'homme ou de voix de femme ?
- Cet air contient-il une mélodie reprise plusieurs fois ?
- Combien de parties entend-on ?
- Le personnage est-il triste, en colère ou de bonne humeur ?
- Globalement, quelle est la nuance qui domine ? *Piano / mezzo forte / forte*
- Comparer A1 et A2.

• Imaginer le texte à partir des mots suivants : vengeance, amour, pitié.

• Imaginer la musique à partir du texte (ci-dessus).

- La musique sera-t-elle rapide, lente ?

- Quel est le personnage qui va chanter ?
- Les nuances seront-elles *piano*, ou *forte* ?
- Quel sentiment doit exprimer la musique ?
- Quel instrument, ou quelle famille d'instruments peut-on imaginer ?
- Quels sont les mots importants ?

Un Ravenswood (la famille d'Edgardo) a tué son épouse par jalousie et l'a jetée dans une fontaine. C'est dans le jardin du crime, près de la dite fontaine que se trouve Lucia et sa suivante Alisa. Lucia raconte qu'elle a vu l'eau se teinter de sang et le fantôme de la victime lui apparaître. Alisa est épouvantée et pense qu'il s'agit d'un présage funeste.

En bref :

Tempo : lent (*larghetto*)

Mesure : 6/8

Tonalité : ré mineur

Caractère : calme, rêveur

Formation instrumentale : orchestre

Formation vocale : soprano (Lucia)

Petite introduction orchestrale suivie d'un **silence expressif***.

La clarinette démarre un accompagnement en arpège sur lequel s'ajoute une mélodie sombre et triste chantée par Lucia.

La partie A expose une première fois la mélodie qui reste d'abord en suspens. Elle est ensuite répétée et se conclut cette fois dans une tonalité plus lumineuse. Un motif de cor fait la transition vers la partie B. Lucia entend alors le frémissement de l'ombre. Lorsqu'elle apparaît la mélodie reste suspendue sur une note aiguë, puis devient plus rapide, libre, ornée et accompagnée uniquement de quelques ponctuations de l'orchestre.

Après un silence, la clarinette reprend l'accompagnement en arpège, puis arrive la mélodie transformée. Celle-ci se déploie et devient de plus en plus ornée. La musique s'accélère, le volume augmente lorsque l'ombre va disparaître et l'accompagnement d'orchestre se densifie pour évoquer l'ondoiement de l'eau. Alisa, la suivante de Lucia, intervient, soutenue par des **trémolos*** de l'orchestre. Le mouvement *crescendo* traduit la panique qui envahit la suivante. La mélodie descendante annonce le péril et la mort : celle du fantôme de la fontaine, celle de Lucia et d'Edgardo à venir.

Accompagnée uniquement de quelques **accords***, Lucia chante une mélodie très libre pour introduire l'air suivant.

Avec les élèves

- Imaginer le monologue de Lucia qui raconte la vision du fantôme à partir des éléments suivants : un fantôme, la fontaine, une ancêtre qui fut assassinée.
- Décrire la musique.

Edgardo est tiraillé entre le serment fait sur la tombe de son père (venger sa mort par une guerre éternelle avec la famille de Lucia) et l'amour qu'il éprouve pour Lucia. Il lui annonce également qu'il part à la guerre. Edgardo et Lucia se jurent fidélité et s'échangent des alliances.

En bref :

Tempo : lent (*larghetto*)

Mesure : 3/8 puis 4/4

Formation instrumentale : orchestre

Formation vocale : soprano et ténor solistes

Tonalité : *sol* mineur, *sol* Majeur, *si B* Majeur

Le duo commence avec Edgardo qui rappelle le serment fait sur la tombe de son père. Cette première section s'organise en quatre phrases. La première, la deuxième et la quatrième commencent de la même manière.

Lucia intervient entre la deuxième et troisième phrase par un cri d'exclamation.

Cette deuxième section est basée sur le même schéma, mais cette fois les rôles sont inversés. Lucia chante quatre phrases ponctuées par les interventions d'Edgardo.

Après un léger ralenti, les deux personnages se retrouvent en duo.

Les deux personnages se retrouvent, d'abord en dialogue, chacun complétant la phrase musicale de l'autre (voir schéma 1 ci-dessous) puis sur des mélodies parallèles, en **homorythmie*** (voir schéma 2 ci-dessous).

Lorsque les deux phrases se rencontrent, les voix chantent un **mélisme***, avant de reprendre le tempo initial. Les idées des deux personnages se confrontent et se superposent. Dans cette seconde partie, l'orchestre accompagne les solistes par des **arpèges***.

On entend alternativement Edgardo (affirmant pouvoir accomplir son serment) et Lucia suppliante (l'implorant de céder à sa demande). La phrase est répétée deux fois, avec le même schéma dynamique : **crescendo/forte/decrescendo***.

00:00

*Sulla tomba che rinserra
Il tradito genitore
Al tuo sangue eterna guerra
Io giurai nel moi furore*

EDGARDO

Sur la tombe où repose
Mon père, trahi,
J'ai juré, dans ma fureur,
Une guerre éternelle à ton sang :

Ah !

LUCIA (strido/cri)

Ah !

Ma ti vidi, e in cor mi nacque

EDGARDO

Mais lorsque je t'ai vue, un autre
sentiment

Altro affeto, e l'ira tacque...

S'est fait jour dans mon cœur : ma
colère s'est tue...

Pur quel voto non è Infranto...

Pourtant mon vœu n'est pas rompu...

*Io potrei sì. Potrei compirlo
ancor !*

Je pourrais, oui je pourrais
l'accomplir encore !

00:54

*Deh ! ti placa
Deh ! ti frena*

LUCIA (avec tendresse)

Hélas ! apaise-toi...
Ah ! réfrène-toi ...

Ah Lucia !

EDGARDO

Ah Lucia !

*Può tradirne un solo accento !
Non ti basta la mia pena ?
Vuoi ch'io mora di spavento ?*

LUCIA

Un seul mot peut nous trahir !
Mon mal ne te suffit donc point ?
Veux-tu me voir mourir
d'épouvante ?

Ah, no, no, no !

EDGARDO

Ah, non, non, non !

*Ceda, ceda ogn'altro affetto ;
solo amor t'infiammi il petto...
Un più nobile, un più santo
d'ogni voto è un puro amor*

LUCIA

Que tout autre sentiment s'efface,
oui,
Que l'amour seul t'enflamme...
Ah, de tous les vœux, un pur amour
est le plus noble et le plus saint

01:50

Solo amore t'infiammi il petto

LUCIA

Que l'amour seul t'enflamme. etc

Pur quel voto non è infranto...

EDGARDO

Pourtant mon vœu n'est pas
rompu...

Io potrei compirlo ancor !

Je pourrais l'accomplir encore !

Sì, potrei compirlo ancor !

Oui, je pourrais l'accomplir encore !

02:23

Io potrei compirlo ancor !

EDGARDO

Je pourrais l'accomplir encore !

Cedi, Cedi a me

LUCIA

Cède, cède à ma demande

La phrase d'Edgardo est ascendante, alors que celle de Lucia est descendante. La dernière note d'Edgardo rejoint la première de Lucia en un point culminant (**accord de 7^{ème} diminuée* forte**) qui exprime la complexité des émotions des protagonistes.

L'appel des cuivres suivi de deux mesures d'orchestre dans un tempo vif (**allegro vivace***) tranche avec ce qui précède. Le compositeur l'indique d'ailleurs sur la partition, en notant pour Edgardo *con subita risoluzione*. Ce nouveau thème est **syncopé***. Il démarre avec un accent sur le deuxième temps et l'orchestre marque les deuxième et quatrième temps. La mélodie d'abord descendante (« Dieu nous voit ») devient ascendante (« À ton destin [...] ») à la fin de l'extrait. L'orchestre joue un motif **chromatique*** entre chaque intervention d'Edgardo.

Après un instant de silence, les deux amoureux entonnent allègrement une mélodie descendante. Il s'ensuit un passage en dialogue avant que les deux mélodies ne se rejoignent à nouveau sur une gamme ascendante illustrant le mot « ciel ». Cette partie se termine de manière jubilatoire : Lucia et Edgardo célèbrent leur union et invoquent l'amour et le ciel pour témoins.

Changement de tonalité inattendu qui correspond à un changement dramatique soulignant le texte : « Il faut maintenant se séparer ». Reprise de la même mélodie mais cette fois sous forme de dialogue entre Lucia et Edgardo. La musique devient plus dramatique ; on est passé en mode mineur. Le chant de Lucia (mélodie descendante) marque sa crainte de la séparation. Mais Edgardo est déterminé à accomplir son devoir, ce qui est souligné par une mélodie ascendante. Sa mélodie est renforcée par l'orchestre qui conclut en répétant des **arpèges*** ascendants.

EDGARDO
Si, potrei compirlo ancor ! Oui, je pourrais l'accomplir encore !

LUCIA
Cedi, cedi a l'amor Cède, cède à l'amour

02:53

EDGARDO (Résolument)

*Qui, di sposa eterna fede.
Qui mi giura al cielo
Dio ci ascolta, Dio ci vede
tempio, ed ara è un core amante ;
(ponendo un anello al dito Lucia)
Al tuo fato unisco il moi.
Son tuo sposo.*

Ici, jure-moi devant le ciel
Une éternelle foi d'épouse
Dieu nous voit, Dieu nous écoute,
un cœur qui aime est un temple et
un autel :
(passant un anneau au doigt de
Lucia)
à ton destin, j'unis le mien.
Me voilà ton époux.

LUCIA (passant à son tour son propre anneau à Edgardo)

E tua son io Et moi, je suis tienne.

03:32

LUCIA et EDGARDO

*Ah, soltanto in nostro foco
spegnerà di morte il gel* Ah, seul le gel de la mort
éteindra notre flamme !

LUCIA

A' miei voti invoco... Sur mon serment, j'invoque
l'amour...

LUCIA et EDGARDO

A' miei voti invoco il ciel. Sur mon serment, j'invoque le ciel.

03:56

EDGARDO

Separarci omai conviene. Il faut à présent nous séparer.

LUCIA

*Oh, parola a me funesta !
Il moi cor con te ne viene.* Oh, mot qui m'est funeste !
Mon cœur part avec toi.

EDGARDO

Il moi cor con te qui resta Mon cœur reste avec toi.

LUCIA

Ah, Edgardo ! ah, Edgardo ! Ah Edgardo, Edgardo !

EDGARDO

Separaci omai convien. Il faut à présent nous séparer.

Fin de l'extrait

Schéma 1

Lucia *tempo* Que l'amour seul t'enflamme...
 .mor. ah... so... lo a... no... re... fia... m...
 Edgardo - to non è in... fran... to io po
 Je pourrai l'accomplir encore !

Passage en dialogue. La mélodie passe d'une voix à l'autre.

Schéma 2

Lucia *rall.*
 pet... to, ah
 Edgardo
 tre... i, si, po -
 Mélisme

Passage homorythmique*, les deux mélodies se superposent parfaitement.

Avec les élèves

- Décrire la musique.
- Imaginer la musique à partir du texte.
- Imaginer le serment d'Edgardo à Lucia.
- Jouer, mettre en scène les dialogues.
- Souligner la construction en miroir : Edgardo, Lucia, puis Lucia et Edgardo réunis.
- Retranscrire le dialogue entre Lucia et Edgardo dans un autre contexte (exemple : Dialogue entre animaux, entre bonbons, entre un verre et une tasse).

© Acte I, Moderato Assai : « Veranno a te ... » (Lucia et Edgardo)

CD1 – page 11

Lucia, puis Edgardo se lamentent, soupirent à la pensée de l'être aimé qui bientôt sera loin. C'est d'abord Lucia qui exprime sa douleur sur un rythme de valse dont l'accompagnement orchestral est réduit à l'essentiel. La mélodie est descendante. La dernière phrase est répétée, le tempo s'accélère : Lucia se persuade que rien ne pourra les séparer. (01:10) Edgardo répète les mêmes paroles et la même mélodie que Lucia, qui le rejoint à la fin.

Le tempo s'accélère. Ce duo exprime l'ardeur de leur amour. L'orchestre renforce ce sentiment par une montée **chromatique*** servant également de transition.

Retour de la mélodie initiale à l'unisson (symbole de l'amour qui les unit).

00:00

LUCIA puis EDGARDO

*Ah ! Verranno a te sull'aure
 i miei sospiri ardenti*

Ah ! sur la brise viendront vers toi
 mes ardents soupirs,

*udrai nel mar che mormora
 l'eco de'miei lamenti...
 pensando ch'io di gemiti
 mi pasco, e di dolor.*

tu entendas dans le murmure de la
 mer l'écho de mes plaintes...
 A la pensée que moi je me nourris de
 pleurs et de douleurs,

*Spargi un'amara lagrima,
 ah ! su questo pegno allor.*

répands alors d'amères larmes,
 ah, sur ce gage d'amour

02:15

*Il tuo scritto sempre viva
 la memoria in me terrà.*

LUCIA

Un message de toi
 ton souvenir toujours gardera.

*Cara !
 Sì, sì, Lucia sì, sì.*

EDGARDO

Ma bien-aimée !
 Oui, Lucia, oui.

02:37

LUCIA et EDGARDO

*Ah ! Verranno a te sull'aure
 i miei sospiri ardenti
 udrai nel mar che mormora
 l'eco de'miei lamenti...*

Ah ! sur la brise viendront vers toi
 mes ardents soupirs,
 tu entendas dans le murmure de la
 mer
 l'écho de mes plaintes...

Il s'ensuit des adieux à grand renfort de cuivres. Le tempo s'accélère et l'orchestre égrène des **arpèges***, avant de terminer par des trémolos. Cet air clôture avec brio le 1^{er} acte de l'opéra.

<p><i>pensando ch'io di gemiti mi pasco, e di dolor.</i></p>	<p>LUCIA À la pensée que moi je me nourris de pleurs et de douleurs,</p>
<p><i>Spargi un'amara lagrima,</i></p>	<p>EDGARDO répands alors d'amères larmes,</p>
03:40	
<p><i>ah ! su questo pegno allor Io parto Addio Rammentati ! Ne stringe il ciel !... Edgaro ! Addio !</i></p>	<p>LUCIA et EDGARDO ah, sur ce gage d'amour Je pars... Adieu ! Souviens-toi ! Le ciel nous a unis !... Edgaro ! Adieu !</p>
Fin de l'extrait	

Avec les élèves

- Chanter le thème.
- Imaginer les adieux de Lucia et Edgardo.
- Décrire la musique.
- Comparer la partie A et la partie A'.
- Demander aux élèves d'expliquer pourquoi la musique est plus rapide à 2'15. Repérer le passage du texte qui correspond.
- Retranscrire les adieux de Lucia et Edgardo dans un autre contexte (exemple : une tasse et un verre).
- Trouver des chansons qui parlent des adieux (ex : *Je suis venir te dire que je m'en vais, Ne me quitte pas,...*).

En bref :

Tempo : *moderato mosso*

Mesure : 4/4

Formation instrumentale : orchestre

Formation vocale : ténor + chœur

Tonalité : ré Majeur

Le compositeur veut traduire la joie associée aux préparatifs du mariage : le tempo est rapide, la nuance est forte, la mélodie est légère, enjouée, elle est chantée par le chœur qui symbolise l'assemblée présente pour les noces, l'orchestre accompagne à grands renfort de percussions.

<p><i>Per te d'immenso giubilo tutto s'avviva intorno, per te veggiam rinascere della speranza il giorno. qui l'amistà ti guida, qui ti conduce amor, tutto s'avviva intorno qui ti conduce amor, qual astro in notte infida, qual riso nel dolor.</i></p>	<p>Pour toi, d'une immense joie tout s'anime alentour, pour toi, nous voyons renaître le jour de l'espérance. C'est l'amitié qui te conduit, c'est l'amour qui te mène, tout s'anime alentour, c'est l'amour qui te mène comme un astre dans la nuit, comme un sourire dans les pleurs.</p>
--	---

Ce chœur possède une structure que l'on retrouve chez beaucoup de compositeurs classiques à savoir une organisation générale en deux parties (un thème A et un thème B). Chaque thème est lui-même construit en deux sections : l'antécédent et le conséquent.

Introduction	Silence	Partie A		Partie B		Partie A'	
Orchestre		Antécédent (1/2C)	Conséquent (CP)	Antécédent (1/2C)	Conséquent (CP)	Antécédent (1/2C)	Conséquent (CP)

L'antécédent correspond au début de la mélodie, il se termine sur une demi-cadence (1/2C), c'est-à-dire une **harmonie*** qui laisse la phrase suspendue. Le conséquent vient compléter l'antécédent et résout la phrase par une cadence parfaite (CP), c'est-à-dire une **harmonie*** produisant un sentiment de conclusion.

La partie B module, la tonalité change, le caractère devient plus tourmenté.

La partie A est répétée de manière légèrement différente : le conséquent est légèrement transformé.

L'ensemble est organisé de manière très régulière. Toutes les petites sections ont exactement la même durée.

Avec les élèves

- Décrire la musique.
- Imaginer la musique à partir du texte.
- Repérer la forme, la partie A qui revient.
- Chanter la mélodie.
- Comparer avec l'organisation symétrique que l'on retrouve dans l'architecture de certains bâtiments.

© Acte II, *Larghetto* : « Che mi frena in tal momento... »
(Edgardo, Enrico, Lucia et Raimondo)

CD1 – page 4

En bref :

Tempo : lent (*larghetto*)

Mesure : 3/4

Formation instrumentale : orchestre

Formation vocale : soprano, ténor, baryton, basse solistes + chœur

Tonalité : ré B Majeur

Dans cette scène, les personnages se parlent à eux-mêmes. Le compositeur superpose les deux textes traduisant ainsi les sentiments simultanés du frère et de l'amant retrouvant sa bien-aimée prête à se marier. Les mélodies des deux personnages se ressemblent et se mêlent de manière harmonieuse. Leurs sentiments se rejoignent : Edgardo, fou de rage, pardonne à Lucia et la prend en pitié, tout comme Enrico qui malgré sa rancœur envers Edgardo, son ennemi, s'attendrit et regrette d'avoir trahi sa sœur.

00:00

EDGARDO

*(Chi mi frena in tal momento?...
Chi troncò dell'ire il corso?)*

*Il suo duolo, il suo spavento
son la prova d'un rimorso !...*

*Ma, qual rosa inaridita,
ella sta fra morte e vita !...
Io son vinto... son commosso...
T'amo ingrata, t'amo ancor !)*

(Qui m'arrête en cet instant ?
Qui donc a fait tomber ma rage ?
Sa douleur, son épouvante,
sont la preuve d'un remords !
Mais, telle une rose fanée,
elle est entre vie et mort...
Je suis vaincu... je suis ému...
Je t'aime, ingrate, je t'aime
encore !)

ENRICO

*(Chi raffrenna il moi furore
e la man che al brando corse ?
Della misera in favore
nel moi petto un grido sorse !
È moi sangue ! L'ho tradita !*

*Ella sta fra morte e vita...
Ah ! Che spegnere non posso
i rimorsi del moi cor !)*

(Qui retient donc ma fureur
et ma main sur mon épée ?
Un cri de pitié pour elle
de mon cœur s'est élevé !
Nous sommes du même sang ! Je
l'ai trahie,
elle est entre la mort et la vie...
Ah ! Je ne puis étouffer
les remords de mon cœur.)

00:55

LUCIA (revenant à elle, à Alisa)

*Io sperai che a me la vita
tronca avesse il moi spavento...*

Ma la morte non m'aiuta...

J'espérais que la terreur
m'ôterait la vie...

Mais la mort ne m'aide pas...

La même organisation est reprise pour Lucia et Raimondo mais cette fois ponctuée par les interventions d'Edgardo et d'Enrico.

*Vivo ancor per moi tormento !
Da'miei lumi cadde il velo...
mi tradi la terra e il cielo !
Vorrei piangere, e non posso...
M'abbandona il pianto ancor !*

Je vis encore pour mon tourment !
Le voile est tombé de mes yeux...
la terre et le ciel m'ont trahie !
Je voudrais pleurer mais je ne
puis...
Les pleurs même
m'abandonnent !

01:53

À la polyphonie vient s'ajouter le chœur, ainsi qu'Alisa et Arturo (évoquant le terrible de la situation).

Enrico et Edgardo unissent leurs voix pour plaindre la pauvre Lucia : l'un regrette, l'autre chante son amour.

RAIMONDO

*(Qual terribile momento !...
Più formar non so parole !...
Densa nube di spavento
par che copra i rai del sole !
Come rosa inaridita
ella sta fra morte e vita !...
Chi per lei non è commosso
ha di tigre in petto il cor.)*

(Quel instant terrible !...
Je n'ai plus de mots...
un voile d'épouvante paraît
obscurcir le ciel !
Telle une rose fanée,
elle est entre mort et vie !...
Qui n'en est pas bouleversé
a un cœur de pierre).

Fin de l'extrait

Avec les élèves

- Décrire la musique.
- Mettre en scène ce passage. Peut-on se permettre de faire parler plusieurs personnages en même temps ?
- Mettre en évidence les sentiments de chaque personnage et comparer les textes :

Edgardo	Enrico	Lucia	Raimondo
Qui m'arrête en cet instant ? Qui donc a fait tomber ma rage ? Sa douleur, son épouvante, sont la preuve d'un remords ! Mais, telle une rose fanée, elle est entre vie et mort... Je suis vaincu... je suis ému... Je t'aime, ingrate, je t'aime encore !	Qui retient donc ma fureur et ma main sur mon épée ? Un cri de pitié pour elle de mon cœur s'est élevé ! Nous sommes du même sang ! Je l'ai trahie, elle est entre la mort et la vie... Ah ! Je ne puis étouffer les remords de mon cœur.	J'espérais que la terreur m'ôterait la vie... Mais la mort ne m'aide pas... Je vis encore pour mon tourment ! Le voile est tombé de mes yeux... la terre et le ciel m'ont trahie ! Je voudrais pleurer mais je ne puis... Les pleurs même m'abandonnent !	Quel instant terrible !... Je n'ai plus de mots... un voile d'épouvante paraît obscurcir le ciel ! Telle une rose fanée, elle est entre mort et vie !... Qui n'en est pas bouleversé a un cœur de pierre.

- Comparer avec d'autres finals d'opéra (final du 2^{ème} Acte de *Don Giovanni* de Mozart, ou « *Riconosci in questo amplesso una madre* » dans l'acte III des *Noce de Figaro*).

© Acte II, Allegro « T'allontana, sciagurato »
(Arturo, Enrico, Edgardo et chœur)

CD2 – page 5

Edgardo vient d'interrompre le mariage d'Arturo et de Lucia.

Débute à ce moment, un allegro qui évoque l'affrontement à venir. L'orchestre intervient, puis Arturo et Enrico menacent l'intrus à l'unisson. Le texte est répété par le chœur, lui donnant davantage de force.

Alors que Raimondo demande le calme, la tension de la situation se traduit dans l'opposition des violons et des basses qui reprennent le motif de l'introduction chacun leur tour. Le contexte **harmonique*** tourmenté contribue également à la tension générale.

Avec les élèves

- Décrire la musique, repérer les éléments qui relèvent du duel (tempo rapide, nuance forte, chœur d'hommes uniquement, duel basses-violons, motif en doubles croches, accent appuyé par les timbales et les cuivres, les trémolos, le contexte harmonique).
- Comparer avec la scène du duel entre Don Giovanni et le commandeur dans *Don Giovanni* de Mozart.

Enrico apprend de la bouche d'Edgardo que Lucia lui a promis sa fidélité. En réponse, Enrico apprend à Edgardo que Lucia vient de signer son contrat de mariage.

Paradoxalement, la mélodie de cette première partie est enjouée, presque comique alors qu'Enrico et Edgardo sont prêt à en découdre.
La mélodie de l'orchestre passe d'un personnage à l'autre. Le volume sonore augmente pour mettre en valeur : « Lucia m'a promis sa foi ».

Le tempo s'accélère légèrement, le motif d'orchestre démarre après un demi-soupir donnant un côté haletant qui traduit l'inquiétude d'Edgardo par rapport à ce contrat de mariage. Retour de l'opposition entre cordes graves et aiguës. Ici c'est l'orchestre qui énonce la mélodie ponctuée par les exclamations d'Edgardo. À la fin de cette partie, l'orchestre répète le rythme avec insistance et de manière de plus en plus forte et rapprochée entre les interventions *a cappella* d'Edgardo, traduisant l'insistance de celui-ci pour avoir une explication de Lucia.

La réponse de Lucia provoque l'affliction d'Edgardo qui se traduit par une longue ligne descendante dans un tempo *allegro vivace*. Lucia et Edgardo se rendent leurs anneaux, gages de leur fidélité.
Le tempo s'accélère et la mélodie devient haletante (01:15).

00:00

*Sconsigliato, in queste porte
chi ti guida ?*

ENRICO

Imprudent, qui t'a conduit
jusqu'à ce seuil

La mia sorte, il moi dritto...

EDGARDO

Mon destin, mon droit...

Sciagurato !...

ENRICO

Misérable !...

*Si ; Lucia
la sua fede a me giurò.*

EDGARDO

Oui, Lucia
m'a promis sa foi

*Ah, quest'amor funesta obblia :
ella è d'altri*

RAIMONDO

Ah ! oublie cet amour funeste :
elle appartient à un autre...

00:32

D'altri ! ... no.

EDGARDO

À un autre ! ... Non.

Mira....

RAIMONDO (lui tendant le contrat de mariage)

Regarde...

*Tremi.... Ti confondi !
Son tue cifre ?
A me rispondi...*

EDGARDO (fixant ses yeux sur Lucia après avoir rapidement lu le contrat.)

Tu trembles... Tu te troubles !
Est-ce ton écriture !
Réponds...

00:58

Si...

LUCIA (d'une voix gémissante)

Oui...

Riprendi il tuo pegno, infido cor.

EDGARDO

Reprends ton gage, cœur infidèle.

Ah !

LUCIA

Ah !

il mio dammi.

EDGARDO

Rends-moi le mien

Lo rendi.

LUCIA

Mais au moins...

Lo rendi.

EDGARDO

Rends-le.

Edgardo ! Edgardo !

LUCIA

Edgardo ! Edgardo !

*Hai tradito il cielo e amor
Maledetto sia l'istante
Che diute s, che di te mi rese
amante...*

EDGARDO

Tu as trahi l'amour et le ciel.
Maudit soit l'instant,
Oui l'instant qui me fit t'aimer...

*Stirpe iniqua... abbominata,
Io dovea da te fuggir !
Abbominata, maledetta,
Io dovea da te fuggir !*

Race impie, détestée...
J'aurais dû te fuir !
Race impie, détestée...
J'aurais dû te fuir !

Edgardo regrettera ces mots désespérés. C'est d'ailleurs cette idée que le chœur exprime ici : « mots insensés ».

Enrico ne peut plus supporter la présence de son ennemi ; il le menace à nouveau, le chasse et tout le monde se joint à lui : Arturo, le chœur. Raimondo l'implore de partir. Les deux textes se superposent. La mesure change : le binaire devient ternaire, donnant à nouveau un sentiment d'accélération.

Lucia et Edgardo chantent à l'unisson mais évoquent des sentiments contraires : Edgardo s'offre à ses ennemis alors que Lucia voudrait que le ciel le sauve. La mélodie est ponctuée des interventions du chœur « sors », et de celles de Raimondo et d'Alisa « malheureux, enfuis-toi ».

L'aspect rythmique se simplifie à l'extrême. Le tempo s'accélère encore. Le contexte **harmonique*** devient de plus en plus **chromatique***. L'ensemble des voix qui se superposent rend le texte difficilement compréhensible. Pourtant, grâce à la musique, le spectateur peut comprendre que les passions sont arrivées à leur paroxysme et qu'elles conduiront à la vie ou à la mort de certains personnages.

ab !

LUCIA
ah !

EDGARDO
Ah, que la colère de Dieu vous disperse...

01:48

ENRICO, RAIMONDO, CORO
Insano ardir ! Mots insensés !

CORO/CHOEUR
Insano ardir ! Mots insensés !

ENRICO
Esci. Esci. Sors ! Sors !

RAIMONDO
Pace ! Paix !

01:59

ARTURO, ENRICO, CORO
Esci, fuggi il furor che m'accende Sors, enfuis-toi, la fureur qui m'enflamme
solo un punto i suoi colpi sospende... ne retient qu'à grand-peine ses coups...
ma fra poco più atroce, più fiero Mais d'ici peu, plus atroce et plus noire,
sul tuo capo abborrito cadrà. elle s'abattrà sur ton chef détesté.

RAIMONDO
Infelice, t'invola... t'affretta... Malheureux, enfuis-toi... Hâte-toi...
i tuoi giorni, il suo stato rispetta. Aie soin de tes jours, de ton rang.
Vivi e forse il tuo duolo fia spento : Vis. Ta douleur peut-être passera :
tutto è lieve all'eterna pietà. tout est possible à la pitié céleste.

02:16

LUCIA (tombant à genoux)
Dio, lo salva, in si fiero momento, Dieu, sauve-le. Dans un moment si dur,
d'una misera ascolta il lamento. entends la plainte d'une infortunée.
E la prece d'immenso dolore C'est la prière d'une douleur
che più in terra speranza non ba... immense
qui sur terre n'a plus d'espérance...
E l'estrema domanda del core, C'est l'extrême demande d'un cœur
che sul labbro spirando mi sta ! sur des lèvres expirantes !

EDGARDO
(jetant son épée et présentant sa poitrine à ses ennemis)
Trucidatemi, e pronubo al rito Tuez-moi, qu'à ces noces le martyre
sial o scempio d'un core tradito... d'un cœur trahi serve d'hymne...
Ce seuil que couvrira mon sang
Del mio sangue coperta la soglia sera doux au regard de l'impie !...
dolce vista per l'empia sarà !... Et, foulant ma dépouille exsangue,
elle ira plus joyeuse à l'autel.
Calpestando l'esangue mia spoglia
all'altare più lieta ne andrà.

02:49

RAIMONDO
Infelice ! Deb, ti salva. Malheureux ! Hélas, enfuis-toi.
Vivi, forse il tuo duolo, etc. Vis... Ta douleur peut-être, etc.

ENRICO
Esci, va T'invola, va, va, Sors ! Va-t'en. Enfuis toi, va-t'en,
La macchia d'oltraggio si nero va-t'en.
ah ! lavata col sangue sarà La souillure de l'outrage,
ah ! je la laverai dans ton sang

ARTURO, LE CHOEUR
Esci ! Va. Sors ! Va-t'en.
Va, col sangue tuo lavata sarà. Va. Va, elle sera lavée dans ton sang. Va.

ALISA
Infelice, t'invola... etc. Malheureux, enfuis-toi... etc.

ALISA, LES DAMES
Infelice, t'invola... t'affretta... etc. Malheureux, enfuis-toi... Hâte-toi...
etc.

<p><i>Dio, lo salva... etc</i></p> <p><i>No, trucidatemi, etc</i></p> <p><i>Esci, fuggi, fuggi, vanne la macchia lavata col sangue sarà etc.</i></p> <p><i>Esci, fuggi il furor che m'accende, etc.</i></p>	<p>LUCIA Dieu, sauve-le... etc.</p> <p>EDGARDO Non, tuez-moi etc.</p> <p>ENRICO Sors, fuis, fuis, va-t'en. La souillure de l'outrage sera lavée dans ton sang. etc.</p> <p>ARTURO, CHOEUR Sors, enfuis-toi, la fureur qui m'enflamme, etc.</p>
---	--

Fin de l'extrait

Avec les élèves

- Décrire la musique.
- Frapper la pulsation pour percevoir les différents changements de tempo.
- Expliquer l'évolution des sentiments d'Edgardo.

©Acte III, Allegro Vivace : « Uragano, Orrida e questa notte ... ! » (Edgardo)

CD2 – page 7

Les indications du livret mettent le spectateur dans l'ambiance de ce troisième acte : « C'est la nuit : le lieu est faiblement éclairé. Le ciel est d'un noir menaçant : des foudres, des tonnerres et les sifflements du vent se mêlent au bruit de la pluie ».

Cette ambiance apocalyptique se traduit en musique par un tempo très rapide (*allegro vivace*), des nuances plutôt *fortissimo*, l'utilisation de roulements de timbales et de grosses caisses, des sauts d'octaves très rapides, des **trémolos***, des fusées (gammes ascendantes très rapide).

Cette « tempête musicale » est répétée deux fois, entrecoupée d'une mesure de silence, puis une troisième fois durant laquelle la musique reprend, plus longue, plus agitée, avant de ralentir et de se stabiliser. Une mélodie jouée *piano* ramène le calme. Débute ensuite un récitatif d'Edgardo, entrecoupé du retour de la tempête. Interviennent alors les cors ; ils imitent le galop du destrier qu'Edgardo semble distinguer au loin. Ce passage est suivi de quelques mesures de récitatif puis la tempête reprend pour conclure l'extrait.

EDGARDO	
<p>Orridà è questa notte come il destino moi ! (Scoppia un fulmine.) Sì, tuona o cielo, imperversate, o fulmini... Sconvolto sia l'ordin di natura, e pera il mondo... Ma non m'inganno ! Scalpitar d'appresso odo un destrier !... S'arresta ? Chi mai della tempesta fra le minace e l'ire. chi puote a me venirne ?</p>	<p>Horrible est cette nuit comme l'est mon destin ! (un éclair luit.) Oui, tonne, ô ciel, fais rage, ô foudre... Que la nature soit bouleversée ! Que périsse le monde !... Mais... Est-ce possible ? J'entends le galop d'un destrier !... Il s'arrête ! Qui donc, à travers les fureurs de l'orage, peut venir me trouver ?</p>

Avec les élèves

- Décrire la musique.
- Imaginer la scène, que se passe-t-il sur cette musique ?
- Relever les éléments qui évoquent la tempête : roulement de timbale et de grosse caisse, nuances *forte*, tempo *allegro*, trémolos.
- Relever les éléments caractéristiques du récitatif (Edgardo ne chante pas vraiment, il intervient *a capella* entre les coups de tonnerre de l'orchestre).
- Faire une comparaison avec un rap, un slam, le parlé-chanté dans certaines chansons actuelles. Dire le texte en slam, en rap. Transformer un rap ou un slam en récitatif.

- Comparer avec d'autres scènes de tempête : Dans l'Été des *Quatre Saisons* de Vivaldi, dans *Alcyone* de Marin Marais, le tremblement de terre dans les *Indes Galantes* de Rameau, l'orage dans la *Symphonie Pastorale* de Beethoven.

La folie de Lucia se traduit par de nombreux changements de tempo, de nuances et de mesures. Les mélodies sont souvent assez courtes et fragmentaires. L'utilisation de l'**harmonica de verre*** (cf. présentation de l'instrument dans le lexique) cherche également à rendre compte de la démente.

Début *allegretto* qui reprend la mélodie du duo d'amour du premier acte. Brutalement, le tempo change et devient *allegro vivace*. Les nuances passent de *piano* à *forte*, l'orchestre joue des **trémolos***. La mélodie saute d'une octave à l'autre. Lucia délire, elle est saisie de frayeurs, elle voit le fantôme de la fontaine. La musique se calme avant de s'agiter à nouveau lorsque Lucia chante les mots « il nous sépare ».

Petit passage en **récitatif*** : Lucia emmène Edgardo s'asseoir près de l'autel grâce à une vocalise légère et fluide.

Le tempo devient *larghetto**. On entend l'harmonica de verre, symbolisant l'**harmonie*** céleste, alternant avec Lucia en plein délire.

L'hymne des noces débute lorsque l'orchestre prend le relais dans un tempo *andante*, il est interrompu par l'harmonica de verre, puis l'orchestre reprend ; l'irréel de la situation se traduit par une hésitation entre une mélodie majeure et mineure, tantôt assez joyeuse et tantôt plus triste. Lucia soupire, elle appelle Edgardo, puis sa joie s'exprime par une vocalise *a capella* amenant l'*allegro* qui suit.

Cet élan de joie se traduit par une mélodie et un rythme triomphal joué à l'orchestre. Lucia laisse éclater sa joie dans l'aigu *a capella* et jubile par une vocalise, avant le retour de la mélodie précédente qui réintroduit un sentiment d'irréel.

Trois **accords*** solennels sont joués par l'orchestre. Puis le tempo redevient *larghetto*. L'harmonica de verre s'associe pour la première fois à l'orchestre. Lucia s' imagine en train de célébrer ses noces, la mélodie est de plus en plus **mélismatique***. La tonalité est très claire ; ce qui rend cette partie sereine et calme.

00:00

Ohimè ! Sorge il tremendo fantasma e ne separa ! Ohimè, ohimè, Edgardo ! Edgardo ! Ah ! il fantasma ne separa !

LUCIA

Ah, mais voici le terrible fantôme ! Il nous sépare ! Hélas, hélas, Edgardo ! Edgardo ! Ah ! le fantôme nous sépare.

00:38

Qui ricovriamo, Edgardo, a piè dell'ara...

Viens, trouvons refuge au pied de l'autel...

01:00

Sparsa è di rose !... Un'armonia celeste, di', non ascolti?

Semé de roses !... N'entends-tu pas une harmonie céleste ?

01:33

Ah, l'inno suona di nozze !... Ah ! L'inno di nozze !... il rito per noi s'appresta !... Oh me felice ! Edgardo ! Edgardo ! Oh me felice !

Ah ! c'est l'hymne de nos nocces !... Ah ! l'hymne de nos nocces !... Le rite est prêt pour nous !... Je suis heureuse ! Edgardo ! Edgardo ! Je suis heureuse !

02:26

Oh gioia che si sente, e non si dice !

O joie qu'on éprouve, et qui ne peut se dire !

03:00

Ardon gli incensi !... splendon le sacre faci, intorno ! Ecco il ministro !... Porgimi la destra... Oh lieto giorno ! Alfin son tua, alfin sei moi ! A me ti dona un Dio...

L'encens brûle !... les torches saintes brillent autour de nous ! Voici le prêtre... Donne-moi la main... Ô jour heureux ! Enfin je suis tienne, enfin tu es mien ! C'est un Dieu qui te donne à moi...

Le chœur intervient dans une tonalité beaucoup plus sombre. Le chant de Lucia se poursuit de **mélisme*** en mélisme.

Après un passage plus complexe et sombre harmoniquement, une tonalité limpide, calme, sereine. La mélodie est de plus en plus ornée, l'orchestre se place en retrait et laisse la place au duo voix/harmonica de verre. Après une cadence où la voix et l'harmonica de verre se partagent les rôles, le chœur et l'orchestre terminent cette section.

Démarre un *allegro martial**, Enrico découvre le meurtre commis par sa sœur. Il le lui reproche, mais le chœur s'interpose. La frayeur de Lucia et celle d'Enrico découvrant sa sœur se traduit à nouveau par un dialogue entre basse et cordes aiguës s'échangeant un motif en doubles croches. Les voix d'Enrico, de Lucia et de Raimondo se mêlent exprimant des sentiments contradictoires.



Lucia demande à son frère d'apaiser sa colère. Elle lui dit avoir signé le contrat dans une mélodie descendante, plaintive et suppliante. La dernière descente est entrecoupée de soupirs, puis après une note tenue, le saut d'octave suivi d'un silence, donne l'impression que Lucia a épuisé ses dernières forces.



04:35

RAIMONDO, NORMANNO, LE CHOEUR

*Abbi in sì crudo stato,
di lei, Signor, di lei pietà !*

Dans son cruel état
Seigneur, aie pitié d'elle !

05:27

*Ogni piacere più grato, sì,
mi fia con te diviso...
Del ciel clemente un riso
la vita a noi sarà !*

LUCIA

Nous partagerons désormais
les plaisirs les plus doux...
Notre vie sera comme un sourire
du ciel clément !

08:46

S'avanza Enrico !...

RAIMONDO

Voici Enrico !...

Ditemi : vera è l'atroce scena ?

ENRICO

L'atroce rumeur est-elle vraie ?

Vera pur troppo !

RAIMONDO

Que trop, hélas !

*Ah perfida
Ne avrai con degna pena...*

ENRICO

Ah, perfide...
Tu en seras punie comme il faut...

T'arresta...

CHOEUR

Arrête...

Oh ciel ! ... Non vedi lo stato suo

RAIMONDO

Ô ciel !... Ne vois-tu pas son état ?

Che chiedi ?

LUCIA

Que veux-tu ?

Oh qual pallor !

ENRICO

Oh, quelle pâleur !

Che chiedi ?

LUCIA

Que veux-tu ?

Ha la ragion smarrita

RAIMONDO

Elle a perdu la raison.

Grand Dio !

ENRICO

Grand Dieu !

Ah, me misera !

LUCIA

Ah, pauvre de moi !

*Tremare, o barbaro
tu déi per la sua vita.*

RAIMONDO

Tremble, ô barbare,
pour sa vie !

09:27

Non mi guardar sì fiero...

LUCIA

Ne me regarde pas si
cruellement...

Segnai quel foglio, è vero...

J'ai signé ce contrat, oui, c'est
vrai...

Sì, sì, sì è vero...

Oui, c'est vrai, oui, oui...

09:41

Un bref **récitatif*** démarre. Lucia évoque la cruauté de son frère. Le **point d'orgue*** souligne le mot cruel.

*Nell'ira sua terribile
calpesta, oh Dio, l'anello !...
Mi maledice !... Ah ! vittima
fui d'un crudel fratello.*

Ah, mon dieu ! dans sa folle colère, il foule au pied mon anneau !... Il me maudit !... Ah ! je fus la victime d'un frère barbare.

09:56

Démarre un **allegro mosso*** dans lequel Lucia renouvelle son amour à Edgardo, alors que Raimondo et Enrico prient le ciel d'avoir pitié de Lucia.

*ma oignor, oignor t'amai,
ognora, Edgardo,
si, oignor, oignor t'amai,
ab ! e t'amo ancor.*

*Edgardo moi, si, te lo giuro,
ognor t'amai, ab ! e t'amo ancor,
etc.*

mais je t'ai toujours, toujours aimé, toujours Edgardo, oui, je t'ai toujours, toujours aimé, ah ! et je t'aime encore. Mon Edgardo, oui, je te le jure, je t'ai toujours aimé et je t'aime encore. etc.

ENRICO, RAIMONDO

*Ab, di lei pietà, ab si, Signor,
pietà !*

Ah, pitié, Seigneur, pitié pour elle !

10:30

L'atmosphère musicale se fait plus sombre, plus menaçante : un motif grave alterne avec les exclamations de Lucia, l'orchestre et la voix passent de *piano* à *forte* pour souligner le drame. La vision de Lucia disparaît : elle voit disparaître son bien aimée, mais veut le retenir.

*Chi mi nomasti ? Arturo...
Tu nomasti Arturo...
Ah ! non fuggir... Ah, per pietà.
No, non fuggir... Ah, perdon !*

LUCIA

De qui me parles-tu ? D'Arturo... Tu parles d'Arturo... Ah, ne fuis pas !... Ah, par pitié ! Non, ne fuis pas... Pardonne-moi !

10:50

La tension augmente progressivement : *crescendo*, **accord* de 7^{ème} diminué***, **trémolos*** des cordes, exclamations de Lucia (proches du cri !), silence expressif. Une phrase descendante de Lucia « Edgardo ne fuit pas » est alors jouée *pianissimo* et doublée à l'unisson par quelques instruments de l'orchestre. Le son meurt, Lucia va mourir de folie.

Infelice, Ah, pietà, Signor, pietà.

*Lucia! Lucia Gran Dio! Ah !
lucia !*

ENRICO

La malheureuse ! Ah, pitié, Seigneur, pitié ! Lucia ! Lucia ! Grand Dieu ! Ah, Lucia !

RAIMONDO, CHOEUR

*Infelice ! Ah , pietà, Signor, pietà !

Qual notte di terror ! etc.*

La malheureuse ! Ah, pitié, Seigneur, pitié ! Ah, quelle nuit d'horreur ! etc.

Fin de l'extrait

Avec les élèves

- Décrire la musique.
- Expliquer les différentes étapes de la folie de Lucia.
- Comparer avec la scène de la folie dans *Platée* de Rameau (très différente), ou celle d'Elvira dans les *Puritains* de Bellini.
- Faire une recherche sur l'harmonica de verre.
- Etudier le chapitre XV (2^{ème} partie) de *Madame Bovary* de Flaubert (Emma va à l'opéra voir *Lucia di Lammermoor*).
- Expliquer ce qu'est une vocalise, aborder la virtuosité.

©Acte III, Moderato : « Tu che a Dio... » (Edgardo, Raimondo et chœur)

CD2 – page 16

L'introduction orchestrale pose le décor : Edgardo va se donner la mort afin de rejoindre Lucia pour l'éternité. L'orchestre commence par exposer le thème qui est, ensuite, repris par Edgardo. Le tempo est moderato, la tonalité est sereine, même si parfois la mélodie s'assombrit et le rythme s'accélère.

Edgardo s'oppose au chœur et à Raimondo qui tentent de le raisonner.

L'agitation (02:00) se traduit par une accélération du tempo, une orchestration de plus en plus dense, des notes répétées à la basse et un crescendo qui amène à un **accord de 7^{ème} diminué*** symbolisant le coup fatal qu'Edgardo vient de se donner.

Retour du thème initial, il est joué plus lent, introduit par un violon seul donnant une couleur mélancolique, puis repris à l'orchestre. S'ajoutent à ce thème des morceaux de phrases chantés par Edgardo agonisant, ponctués de silences, ainsi que la voix grave de Raimondo. Dans la deuxième partie du thème, le chœur revient. Le final magistral de quelques mesures, légèrement plus rapide, est joué *fortissimo* : Edgardo clame son espoir de retrouver Lucia alors que le chœur demande à Dieu de lui pardonner son geste désespéré.

Avec les élèves

- Décrire la musique.
- Imaginer la fin de l'opéra.
- Réécrire la fin de l'histoire.
- Imaginer la musique.

Vocabulaire

A cappella : Pièce chantée sans aucun accompagnement instrumental.

Accord : Union coordonnée d'au moins trois sons constituant l'harmonie.

Accord de 7ème diminué : Superposition de notes particulièrement tendue, utilisée par les compositeurs dans les moments dramatiques.

Arpèges : Exécution successive, bien que très rapprochée, des notes d'un accord.

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

Harmoniser : Ajouter des notes à la mélodie pour l'enrichir. L'harmonie est l'art de construire des accords.

Harmonica de verre ou Glassharmonica : Initialement, l'harmonica de verre est un ensemble de verres remplis de la quantité d'eau adéquate pour former une gamme : les verres musicaux. C'est en 1761, lors d'un concert de verres musicaux que l'inventeur du paratonnerre, Benjamin Franklin eu l'idée d'emboîter les coupes les unes dans les autres et de les placer sur un axe horizontal tournant. La rotation des verres permet ainsi de produire une sonorité en les effleurant du doigt. L'instrumentiste peut contrôler la vitesse de rotation et ainsi modifier l'intensité du son. Les bols se succèdent comme les notes d'un clavier, et les notes noires du piano sont indiquées par une couleur dorée sur le bol.

L'instrument compte souvent entre vingt et cinquante-quatre bols. La version la plus courante de trente-sept bols couvre trois octaves.

Mozart compose quelques pièces pour cet instrument : un quintette pour harmonica, flûte, alto, hautbois et violoncelle (K.617), un adagio en ut (K.356). D'autres compositeurs comme Carl Philip Emmanuel Bach, Ludwig van Beethoven, Richard Strauss ont également composé pour cet instrument.

Marie-Antoinette en a joué, il a été utilisé en médecine (par le docteur Mesmer) pour relaxer les patients, et Paganini - le grand violoniste virtuose - en parle comme d'un « orgue angélique ».

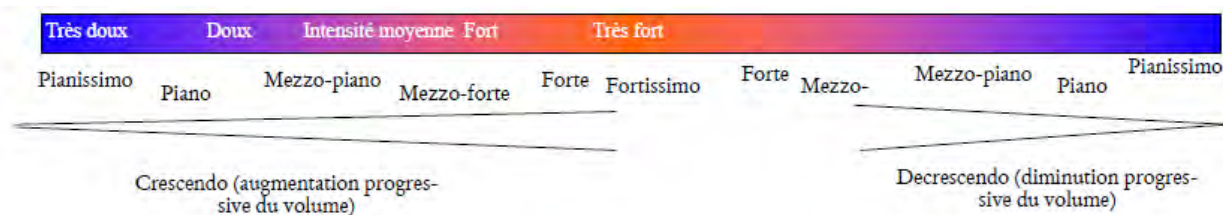
Donizetti ne peut mieux choisir comme instrument pour traduire la folie, l'instrument est en effet réputé pour avoir provoqué des crises d'hystérie, des évanouissements et même des accouchements précoces dans le public. Les musiciens qui en jouaient souffraient d'ailleurs eux-mêmes souvent de troubles psychiques que l'on attribue aujourd'hui au plomb qui servait à marquer les bols correspondants aux touches noires du piano.

La sonorité de l'instrument provoque un climat d'irréel qui correspond tout à fait à la scène de folie de Lucia.

Homorythmie : Superposition de plusieurs mélodies qui ont exactement le même rythme.

Mélisme : Mélodie qui se déploie sur une seule syllabe du texte.

Nuances :



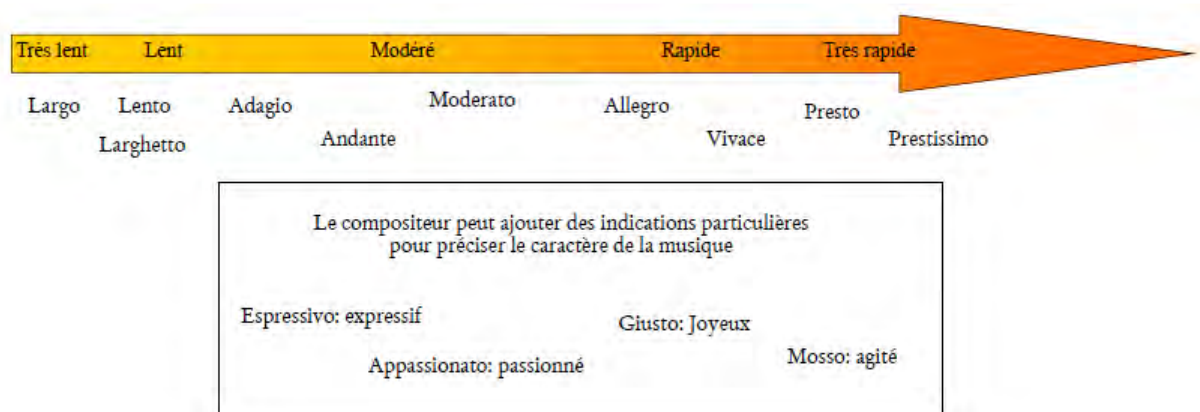
Point d'orgue : Signe d'interprétation musicale qui marque un repos de longueur indéterminé sur une note.

Récitatif : Le récitatif est un chant librement déclamé dont la ligne mélodique et le dessin rythmique suivent les inflexions naturelles de la phrase parlée. Le soutien instrumental se fait généralement avec un effectif instrumental réduit.

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

Syncopé : Se dit d'un rythme où les accents sont décalés ce qui provoque un sentiment d'instabilité rythmique.

Tempo : C'est la vitesse à laquelle se joue un morceau. Par exemple, *moderato** indique qu'il faut jouer le morceau dans un tempo modéré.



Ternaire : Division de la pulsation en trois parties.

Tremolo : Effet de tremblement obtenu par la répétition très rapide d'une même note.

Pistes pédagogiques / Histoire des arts

Arts du son

- L'opéra au XIX^{ème} siècle.
- Les opéras de Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi.

Arts du spectacle vivant

- La mise en scène d'un opéra du XIX^{ème} siècle au XX^{ème} siècle, les choix du metteur en scène.

Arts de l'espace

- Un opéra au XIX^{ème} siècle : Le théâtre de la Renaissance (où fut donnée la première de *Lucia di Lammermoor* dans sa version française), l'Opéra de Lille.

Arts du visuel

- Les décors, les costumes.
- Comparaison : Luc Besson: *le 5^{ème} élément* (La diva Plavalaguna chante l'air de la folie).

Arts du langage

- Rapport avec le texte de Walter Scott : *The Bride of Lammermoor*.
- Rapport avec Flaubert : *Madame Bovary* (Partie II, chapitre XV).

Histoire

- L'Italie au XIX^{ème} siècle, le Risorgimento.
- Le romantisme dans l'art (l'amour impossible (*Roméo et Juliette*), l'importance de la fatalité, du destin pour Lucia).
- Les luttes entre protestants et catholiques en Écosse au XVI^{ème} siècle.

Activités autour de *Lucia di Lammermoor*

Activité n°1

Imaginez, Lucia ne s'est pas donné la mort mais elle a été arrêtée. Nous sommes au tribunal : une partie de la classe cherche les arguments en faveur de la condamnation de Lucia, l'autre cherche les arguments pour la libérer. Des élèves peuvent jouer les personnages de l'opéra (Edgardo, Enrico, Raimondo, Arturo).

Activité n°2

Remettez les scènes dans le bon ordre.

A	Normanno révèle à Enrico que Lucia est amoureuse d'un chevalier qu'elle rencontre en secret dans le parc du château.
B	Edgardo, se croyant trahi en voyant le contrat de mariage, jette son anneau.
C	Enrico est fou de rage : le chevalier n'est autre que son pire ennemi, Edgardo Ravenswood.
D	Edgardo arrive et annonce à Lucia qu'il va devoir partir.
E	Enrico vient provoquer Edgardo en duel.
F	Edgardo, de retour de France, fait irruption au milieu de la fête.
G	Normanno parcourt les ruines du château pour trouver un intrus.
H	Lucia vient attendre Edgardo près de la fontaine avec Alisa, sa servante.
I	Edgardo apprend la mort de Lucia et se suicide.
J	Lucia dans un accès de folie, assassine Arturo Bucklaw.
K	Enrico est inquiet car le sort ne lui est pas favorable. Pour assurer sa situation, il doit trouver un bon parti pour sa sœur.
L	Lucia accepte le mariage avec Arturo. La fête se prépare, elle signe le contrat de mariage.
M	Avant de partir, Lucia et Edgardo échangent des anneaux, gages de leur amour.
N	Lucia révèle à Alisa qu'elle a vu le fantôme d'une femme assassinée par les Ravenswood. Alisa y voit un présage funeste.
O	Enrico dévoile une fausse lettre d'Edgardo à Lucia, afin qu'elle accepte de se marier à un autre.
P	Lucia délire : elle revit ses derniers moments avec Edgardo, puis se poignarde.
Q	Raimondo, le tuteur de Lucia, rappelle à Enrico que Lucia pleure encore la mort de sa mère.

Réponse : G - A - C - K - Q - H - N - D - M - O - L - F - B - J - E - T - I.

Activité n°3

Qui a dit ?

« Un Ravenswood, brûlant de jalousie, un jour, ici même, perça de coups la femme qu'il aimait ; la malheureuse tomba dans l'onde, et elle y gît encore... Son ombre m'est apparue... »
(Lucia)

« Vers les rivages amicaux de France, je vais lever les voiles, pour y traiter du destin de l'Écosse. »
(Edgardo)

« Le bourreau de ma race n'est pas encore satisfait de mes malheurs ! Il m'a pris mon père, volé mon héritage... et ce n'est point assez ? »

(Edgardo)

« Seul le gel de la mort éteindra notre flamme. »

(Lucia et Edgardo)

« La triste et funèbre pâleur qui recouvre mes traits te reproche en silence mon martyre, ma souffrance. Puisse Dieu te pardonner ta rigueur inhumaine et ma douleur. »

(Lucia)

« Offre-toi, Lucia, comme victime pour le bien de ta famille, le ciel se souviendra d'un tel sacrifice... Si la pitié des hommes ne te fut pas donnée, il est un Dieu au ciel qui sèchera tes pleurs. »

(Raimondo)

« Votre étoile dans les ténèbres s'est éteinte un instant, je la ferai resurgir plus brillante et plus belle.

Enrico, tends-moi ta main, reçois mon accolade, en ami je viens vers toi, en frère, en défenseur. »

(Arturo)

« Un cri de pitié pour elle de mon cœur s'est élevé ! Nous sommes du même sang ! Je l'ai trahie, elle est entre la mort et la vie... Ah ! Je ne puis étouffer les remords de mon cœur. »

(Enrico)

« Tuez-moi, qu'à ces noces le martyre d'un cœur trahi serve d'hymne... Ce seuil que couvrira mon sang sera doux au regard de l'impie ! Et foulant ma dépouille exsangue, elle ira plus joyeuse à l'autel. »

(Edgardo)

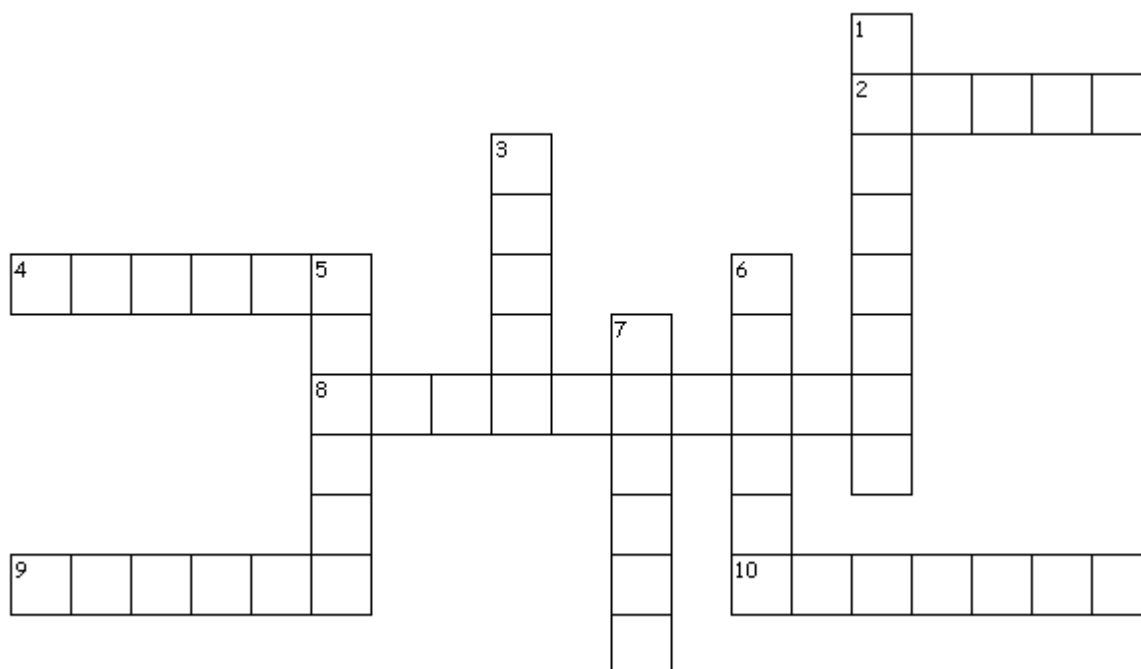
« Respectez en moi la terrible majesté de Dieu. En son nom, je vous l'ordonne : jetez vos épées, calmez-vous. Paix, paix... Il exécra le meurtre et il est écrit : qui blessera par le fer, périra par le fer. Paix, paix. »

(Raimondo)

« Le remords me réserve une vie d'amères larmes. »

(Enrico)

Activité n°4



Horizontal

2. Quel est le nom de la servante de Lucia ?
4. Dans quel pays part Edgardo lorsqu'il quitte Lucia ?
8. Quel est le nom de la famille d'Edgardo ?
9. Quel est le prénom de la personne qui doit épouser Lucia ?
10. Comment s'appelle l'amant de Lucia ?

Vertical

1. Comment s'appelle le précepteur de Lucia ?
3. De quelle maladie meurt Lucia ?
5. Comment s'appelle le frère de Lucia ?
6. Dans quel pays se passe l'histoire de Lucia di Lammermoor ?
7. Quel est le nom de la famille de Lucia ?

Réponses :

1. Raimondo / 2. Alisa / 3. Folie / 4. France / 5. Enrico / 6. Écosse / 7. Ashton / 8. Ravenswood / 9. Arturo / 10. Edgardo

Activité n°5 - 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 | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> Il/Elle écrit l'histoire, les textes qui seront chantés dans l'opéra. |
| Le costumier | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> 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 | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> Il/Elle interprète un personnage de l'opéra. |
| Le chanteur | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> Il/Elle invente la musique d'après un thème ou une histoire (le livret) et écrit la partition. |
| Le librettiste | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> Il/Elle crée les décors du spectacle. |
| Le metteur en scène | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> Il/Elle dessine et conçoit les costumes. |
| Le scénographe (décorateur) | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> Il/Elle joue d'un instrument, interprète la musique du compositeur. Il/Elle fait partie de l'orchestre. |

Références

Discographie :

Lucia di Lammermoor, direction Valery Gergiev, Chœur et orchestre du Mariinski avec Natalie Dessay, Piotr Beczala, Vladislav Sulimsky..., 2011, Harmonia Mundi.

Bibliographie :

L'Avant-scène Opéra, Lucia di Lammermoor, n°233, juillet 2006.

→ Un commentaire littéraire et musical de l'œuvre.

Vidéographie / Filmographie:

Lucia di Lammermoor, direction musicale Marco Amiliato, mise en scène Mary Zimmerman (avec Anna Netrebko, Piotr Beczala, Mariusz Kwiecien, Ildar Abdrazakov...), The Metropolitan Opera, DVD Deutsche Grammophon, 2009.

Lucia di Lammermoor à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Roberto Rizzi Brignoli**

Mise en scène **Stanislas Nordey**

Scénographie **Emmanuel Clolus**

Lumières **Stéphanie Daniel**

Costumes **Raoul Fernandez**

Chef de chant **Nathalie Steinberg**

Chef de chœur **Yves Parmentier**

Avec



Roman Burdenko
Lord Enrico Ashton



Rachele Gilmore
Lucia



Alexey Dolgov
Sir Edgardo de
Ravenswood



Philippe Talbot
Lord Arturo Bucklaw



Scott Conner
Raimondo Bidebent



Julie Pasturaud
Alisa



Enrico Casari
Normanno

-
L'Orchestre de Picardie (Direction Arie van Beek)
Le Chœur de l'Opéra de Lille (Chef de chœur Yves Parmentier)

Note d'intention du metteur en scène

Stanislas Nordey, insatiable découvreur de textes contemporains, quitte un moment l'univers du théâtre pour retrouver la scène lyrique. Après la brillante réalisation de *La Métamorphose* du compositeur Michaël Levinas en 2011, l'Opéra de Lille réinvite ce metteur en scène de talent pour donner à *Lucia di Lammermoor* toute son ampleur dramatique.

« *Lucia di Lammermoor* de Donizetti est pour moi une œuvre hors cadre, un peu monstrueuse et c'est ce qui m'a attiré dans ce projet. Je suis un habitué des créations contemporaines et le répertoire est généralement un territoire qui me laisse à distance.

Mais ici... Il y a cette scène incroyable, presque une œuvre en elle-même, ce long corridor qu'est la folie de Lucia, ce débordement qui crée un déséquilibre heureux dans la construction de l'opéra.

Je me suis appuyé sur ce levier pour entrer dans l'œuvre, c'est un guide car il témoigne du geste du compositeur, il relaie une faille dans son imaginaire, un gouffre dans lequel il nous propose de pénétrer.

On pourrait dire que, d'un point de vue dramaturgique, la structure de l'œuvre est relativement sage, convenue : il y a ce frère trop présent, ce déchirement entre l'amour et le devoir, les luttes de clans. Mais, il y a aussi ces solitudes profondes : le frère est un homme seul, Lucia se retrouve face à elle-même et sa plongée en elle la détruit, quant à celui qu'elle aime il erre sur la lande dans un abandon sans fin.

La mise en scène essaiera de s'attacher à ce qui est légèrement déplacé dans l'œuvre, à ce qui tente d'échapper à la convention.

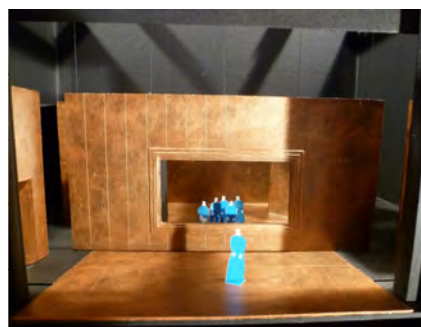
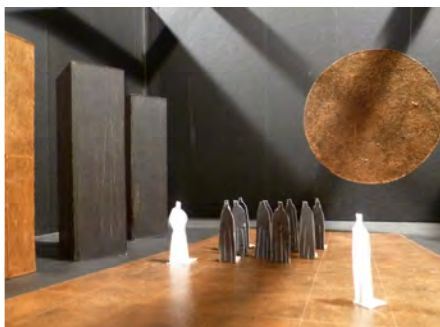
Il ne s'agit pas de travailler sur un déplacement dans une autre époque, ni de réécrire l'œuvre. Il s'agira plutôt de traquer dans la fable les détours et les déagements que se permettent compositeur et librettiste. Le travail de direction d'acteurs, pour un homme comme moi qui est avant tout un homme de théâtre, sera bien entendu la clé de cette nouvelle production. »

Stanislas Nordey, metteur en scène
Juin 2013

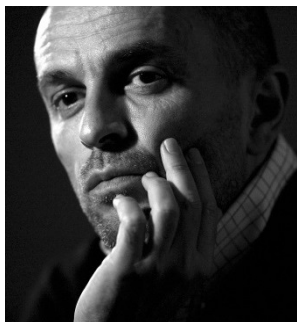
Décors et costumes

L'opéra *Lucia di Lammermoor* est actuellement en création (septembre 2013) à l'Opéra de Lille. Voici quelques photos de la maquette du décor et des costumes qui sont en train d'être confectionnés au sein de l'Opéra.

© DR



Repères biographiques



Roberto Rizzi Brignoli direction musicale

Roberto Rizzi Brignoli a dirigé à l'Opéra de Lille *Rigoletto* (2008) et *Macbeth* (2011). Il obtient son diplôme de piano au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan, où il étudie également la composition et la direction d'orchestre. Il entame alors une importante collaboration avec le Teatro alla Scala, dont il assume la direction musicale de 1999 à 2002. Il y rencontre Riccardo Muti, dont il devient l'assistant lors de nombreuses productions lyriques et symphoniques. Sa carrière prend un tournant d'envergure nationale et internationale après qu'il a dirigé *Lucrece Borgia* de Donizetti au Teatro alla Scala de Milan lors de la saison 1997-1998.

Depuis, il dirige de nombreux opéras, parmi lesquels : *Otello*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *I due Foscari*, *L'Elisir d'amore*, *Adriana Lecouvreur*, *La Fille du régiment*, dans des lieux tels que l'Opéra de Rome, le Teatro Verdi à Trieste, le Festival Rossini de Pesaro, le Sferisterio Opera Festival de Macerata, le Teatro Comunale de Florence, l'Opéra de Francfort, l'Opéra de Bilbao, La Fenice de Venise, la Deutsche Oper de Berlin, le Teatro Real de Madrid, le Teatro Carlo Felice de Gênes, le Bolchoï de Moscou, le Théâtre du Capitole de Toulouse, l'Opéra d'Avignon et le Teatro Municipal de Santiago du Chili, où il est engagé comme chef principal. En 2010, Roberto Rizzi Brignoli fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York avec *La Bohème*. Parmi ses récents projets : *Rigoletto*, *La Rondine* et *L'Elisir d'amore* au Deutsche Oper de Berlin.



Stanislas Nordey mise en scène

Stanislas Nordey a mis en scène à l'Opéra de Lille la création du compositeur Michaël Levinas, *La Métamorphose*, en 2011.

Il suit les cours de Véronique Nordey avant d'intégrer le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. De 1995 à 1997, il est associé à la direction artistique du Théâtre Nanterre-Amandiers auprès de Jean-Pierre Vincent, et, de janvier 1998 à 2001, il devient directeur du Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis. Depuis 2000, il est artiste associé au Théâtre national de Bretagne. En 1997, il signe la mise en scène de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce qui lui vaut le prix du Syndicat de la critique de la meilleure création.

Pour l'opéra, il a mis en scène : *Le Grand Macabre* de György Ligeti, *Les Trois Sœurs* de Peter Eötvös, *Kopernikus* de Claude Vivier, *Héloïse et Abelard* d'Ahmed Essyad, *Le Balcon* d'Eötvös, *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini, *Jeanne au bûcher* d'Arthur Honegger, *Les Nègres* et *La Métamorphose* de Michaël Levinas, *Saint-François d'Assise* d'Olivier Messiaen, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, pour lequel il reçoit à Londres en 2008 le prestigieux Laurence Olivier Award, et récemment : *Melancholia* de Georg Friedrich Haas, *Dialogues des carmélites* de Poulenc à l'Opéra national de Séoul.

Au Festival d'Avignon, il joue dans *Ciels* de Wajdi Mouawad (2009), dans *Clôture de l'amour* de Pascal Rambert (2011 – Prix du Syndicat de la critique 2012 "Meilleure création d'une pièce en langue française"), et en 2013, il est artiste associé aux côtés de l'auteur, comédien et metteur en scène congolais Dieudonné Niangouna. Il y mettra en scène *Par les villages* de Peter Handke.

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 Vérez, et forment un ensemble cohérent avec le programme d'ornementation, qui développe le thème des arts. Chaque mercredi à 18h, des concerts d'une heure sont organisés dans le Foyer. Récitals, musique de chambre, musique du monde... au tarif de 9 et 5 €.

LA GRANDE SALLE



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

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

Le décor est particulièrement abondant. Les écoinçons comportent plusieurs groupes

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

De part et d'autre des loges d'avant-scène, quatre cariatides portent les galeries supérieures. Elles représentent les quatre saisons. Un groupe sculpté, au thème similaire de celui de la façade, est dédié à la Glorification des Arts, et affiche sa devise en latin : « Ad alta per artes ». Huit médaillons peints

alternent avec des figures mythologiques (éphèbes sculptés). C'est Edgar Boutry qui réalisa l'ensemble de ce décor sculpté tandis que Georges Dilly et Victor Lhomme furent chargés conjointement de la réalisation des huit médaillons de la coupole. Ces peintures marouflées (toile de lin appliquée aux plâtres) ne présentent qu'un camaïeu de brun avec quelques rehauts de bleu.

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

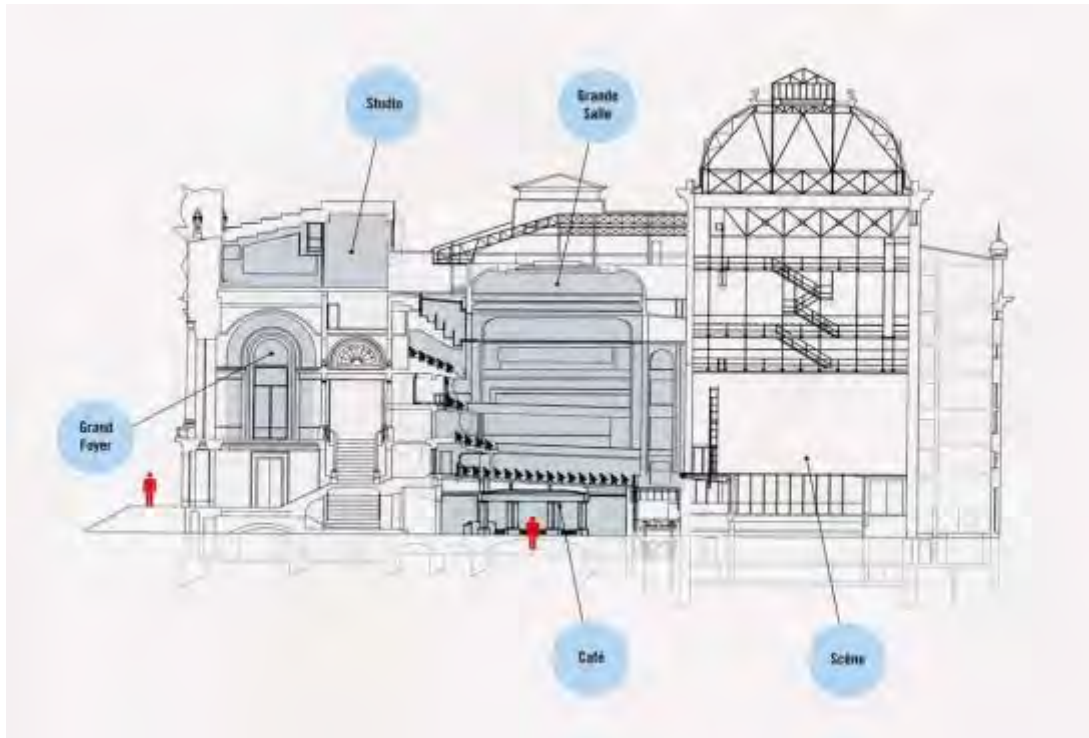
En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux ; une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors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

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

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

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

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



Le hall d'honneur = l'entrée principale

Les grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La grande salle = lieu où se déroule le spectacle

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

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

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

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

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

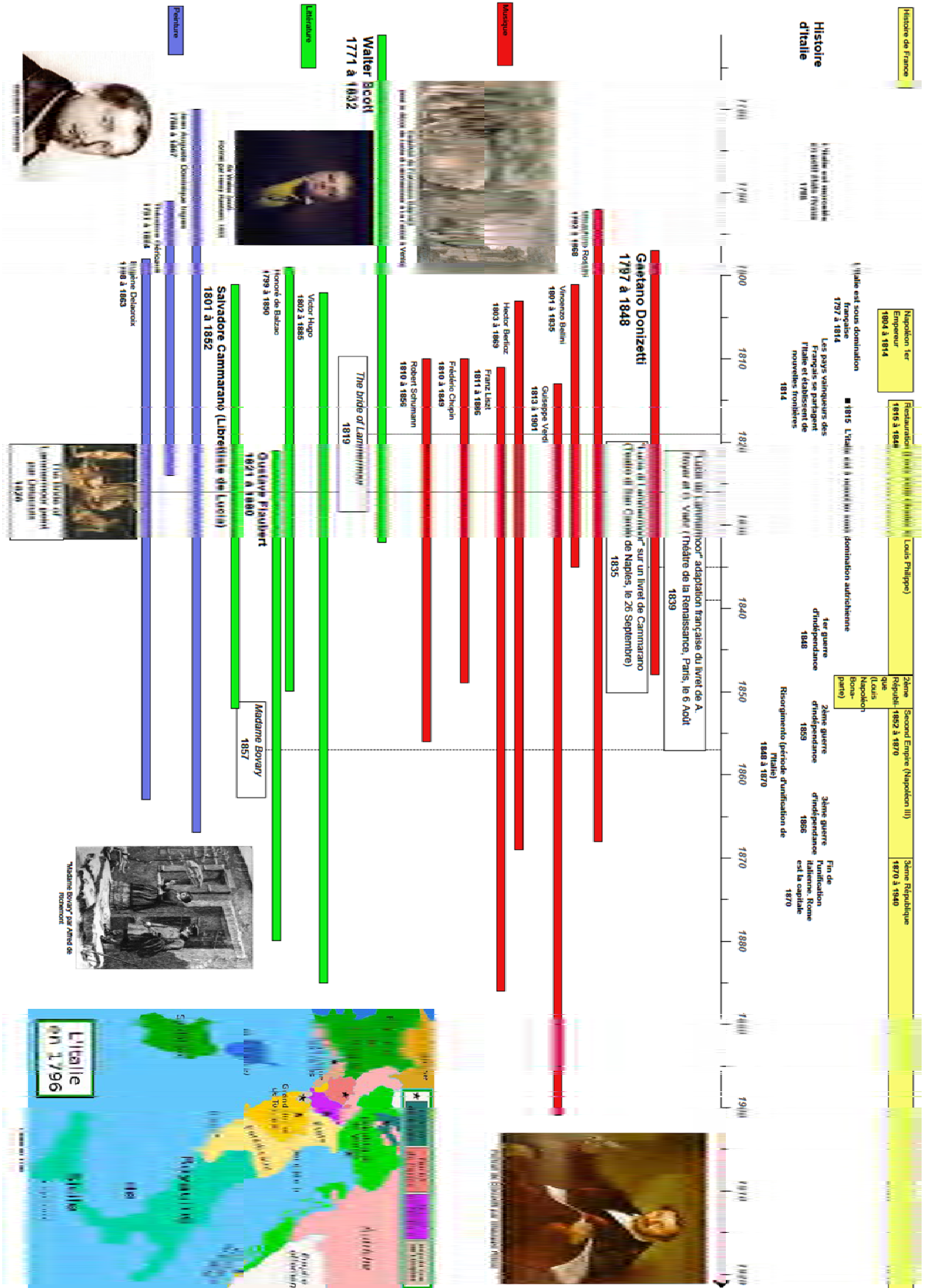
- Les fauteuils des spectateurs sont répartis au parterre (ou orchestre) et dans les 4 galeries (ou balcons), 1138 places au total
- La quatrième galerie s'appelle « le paradis » (parce que la plus proche du ciel) ou encore « le poulailler » (parce que c'est l'endroit où se trouvait à l'époque le « peuple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

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

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

Annexes

Frise chronologique



Les instruments de l'orchestre :

1 violon super-soliste, 1 violon solo, 12 violons, 4 altos, 4 violoncelles, 2 contrebasses
3 flûtes et piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons
4 cors, 2 trompettes, 3 trombones
1 timbales, 3 percussions (grosse caisse, cymbales, triangle et cloche)
1 harpe



