



OPÉRA DE LILLE

XERSE

2-10 OCTOBRE

DE FRANCESCO CAVALLI & JEAN-BAPTISTE LULLY
DIRECTION MUSICALE EMMANUELLE HAÏM
MISE EN SCÈNE GUY CASSIERS
LE CONCERT D'ASTRÉE

Ve 2, Ma 6, Je 8 & Sa 10 octobre à 19h30 (horaire exceptionnel)
Di 4 octobre à 16h

SAISON 15.16
DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Contact

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

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

Dossier réalisé avec la collaboration de Victoria Nsimba Divuidi, d'Emmanuelle Lempereur, enseignante missionnée à l'Opéra de Lille et de Nicolas Flodrops, chargé de la bibliothèque et des études musicales au Concert d'Astrée. Septembre 2015.

p. 3
Préparer votre venue

p. 4
Résumé

p. 5
Synopsis

p. 7
Les personnages

p. 10
Contexte esthétique et historique

p.12
L'orchestre de *Xerse*

p. 13
Francesco Cavalli et Jean-Baptiste Lully

p. 14
L'Opéra, de Venise à Paris

p. 16
La danse à la cour de Louis XIV

p. 18
La voix à l'Opéra

p. 19
Guide d'écoute

p. 31
Bibliographie

p. 32
Xerse à l'Opéra de Lille

p. 33
Décor

p. 34
Costumes

p. 35
Repères biographiques

p. 36
L'Opéra de Lille

p. 39
L'Opéra de Lille : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire

• • • Préparer votre venue

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

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

- lire la fiche résumé et le synopsis détaillé (p. 4 et 5),
- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra (guide d'écoute, p. 19).

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 : 3h10 environ

• • • Résumé

Xerse est un opéra composé par Francesco Cavalli (1602-1676), créé en 1654 à Venise, sur un livret de Nicolò Minato (1627?-1698). Il est à l'origine en 3 actes.

Cet opéra fut retravaillé en partie par Francesco Buti en 1660 à l'occasion du mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche. Il fut demandé à Jean-Baptiste Lully (1632-1687) de composer des musiques de ballet en guise d'intermèdes. *Xerse* devint alors une œuvre en 5 actes avec prologue.

L'opéra *Xerse* présenté en 2015 est créé à l'Opéra de Lille. Il est mis en scène par Guy Cassiers avec Emmanuelle Haïm à la tête de l'orchestre du Concert d'Astrée.

L'histoire

Si le contexte est historique, l'intrigue a, elle, été imaginée par le librettiste. L'action se déroule à Abydos, ville située sur la rive asiatique de l'Héllespont.

Xerse, souverain perse du V^{ème} siècle avant notre ère, part à la conquête d'Athènes.

L'intrigue se concentre sur plusieurs histoires d'amour entremêlées. Le roi abuse de son pouvoir politique pour imposer ses choix amoureux. Il poursuit de ses assiduités Romilda, elle-même amoureuse du frère de *Xerse*, Arsamene.

Amastre, promise au roi et ainsi délaissée, se déguise en soldat pour défendre son amour. De nombreux quiproquos vont en découler et mettre en scène d'autres personnages tels Elviro (valet d'Arsamene), Adelanta (sœur de Romilda et également amoureuse déçue d'Arsamene), ainsi qu'Ariodate (père des deux sœurs) qui va malgré lui et par accident dénouer cette intrigue complexe.

Les personnages et leurs voix

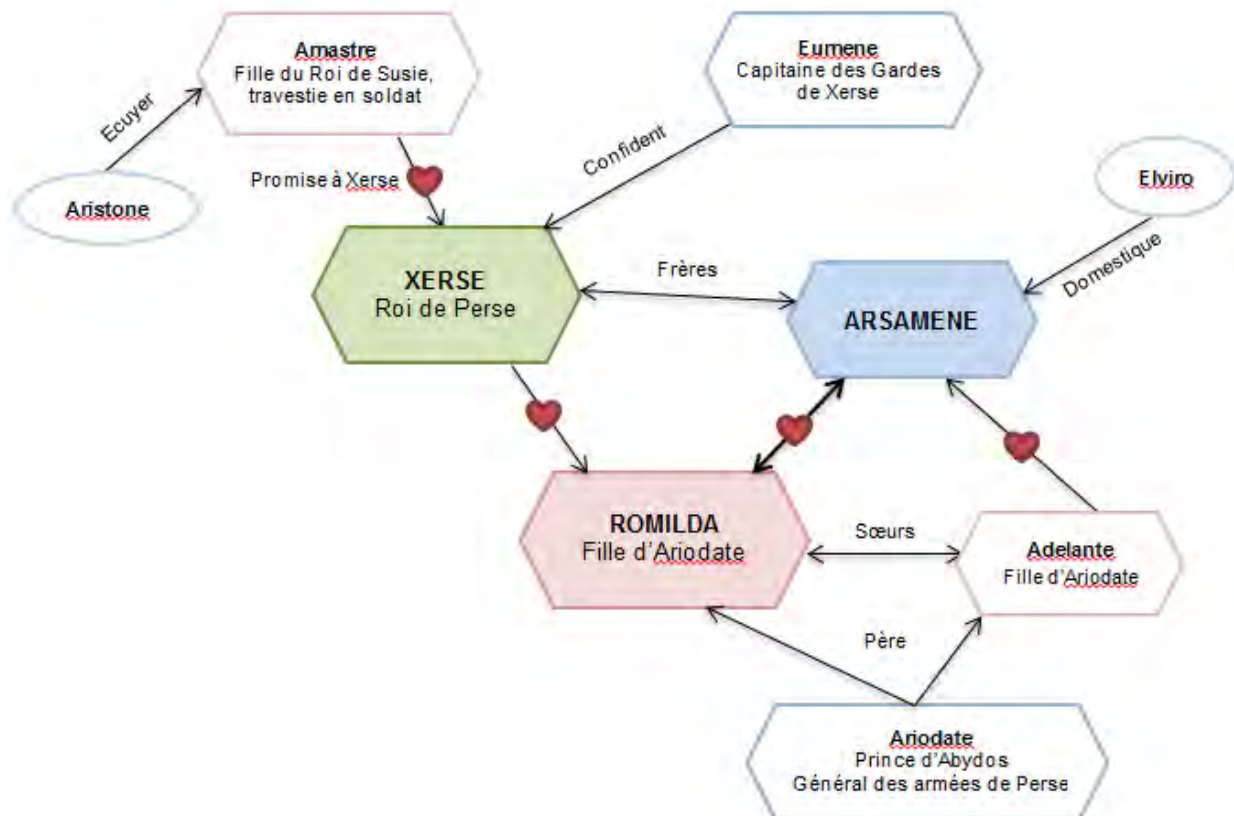
Xerse	interprété par	Ugo Guagliardo , Basse
Arsamene	interprété par	Tim Mead , Contre-ténor
Ariodate	interprété par	Carlo Allemano , Ténor
Romilda	interprétée par	Emöke Barath , Soprano
Adelanta	interprétée par	Camille Poul , Soprano
Eumene	interprété par	Emiliano Gonzalez Toro , Ténor
Elviro	interprété par	Pascal Bertin , Contre-ténor
Amastre	interprétée par	Emmanuelle De Negri , Soprano
Aristone	interprété par	Frédéric Caton , Basse

Les instruments de l'orchestre du Concert d'Astrée

Orchestre de Cavalli (en fosse) : Flûtes à bec (2), Cornets (2), Violons (2),
Basse continue : Violoncelle (1), Violone (1), Viole de Gambe (1), Lirone (1), Luth (2), Harpe (1),
Clavecins (2), Orgue (1), Percussion (1).

Orchestre de Lully (à l'avant-scène) : Dessus de violon (1), Haute-contre de violon (1), Taille de violon (1), Quinte de violon (1), Basse de violon (1), Flûtes à bec (1), Hautbois (2), Tailles de Hautbois (2), Basson (1), Luth + Guitare (1), Percussion (1).

••• Synopsis



Prologue

Une partie de la musique du prologue ayant été perdue, seules l'ouverture et la première entrée seront interprétées.

Acte I

Aussitôt qu'il l'aperçoit, Xerse tombe amoureux de Romilda, fille d'Ariodate, général de son armée. Il demande à son frère Arsamene qui est la belle inconnue. Arsamene, qui aime Romilda à son tour, et en est aimé, feint de ne pas la connaître. Adelanta, sœur de Romilda, est aussi amoureuse d'Arsamene et craint l'intérêt de ce dernier pour sa sœur. Xerse se déclare à Romilda qui le refuse en prétextant ne pas être à la hauteur de sa proposition. Ayant surpris Arsamene près de Romilda, Xerse, épris par un sentiment de jalousie, le bannit de la cour. Romilda demeure inflexible dans sa décision et encourage Arsamene à quitter rapidement le palais pour que sa vie ne soit pas en danger. Amastre, fille du roi de Susie, arrive déguisée en habit d'homme pour réclamer son dû : elle est la fiancée promise de Xerse et est déterminée à l'épouser.

Acte II

Ariodate revient vainqueur d'une bataille contre les ennemis de Xerse. Le roi lui propose, pour le récompenser, de donner un époux digne d'un roi à l'une de ses filles. Il pense évidemment à épouser lui-même Romilda mais son discours, mal entendu par Amastre, donne l'impression à cette dernière d'être l'élu du roi. Aristone, serviteur d'Amastre, cherche à la persuader de renoncer à ses propos et lui conseille de retourner dans sa patrie car son déguisement de soldat l'expose à trop de périls. Arsamene donne une lettre à son page Elviro pour Romilda. Entre-temps, Ariodate réfléchit aux paroles de Xerse et il en déduit qu'il parle d'Arsamene. Adelanta essaie de convaincre Romilda d'épouser le roi. Elle fait semblant de consentir et Adelanta lui révèle qu'elle est amoureuse d'Arsamene. Romilda se moque d'elle et déchaîne ainsi la colère d'Adelanta.

Acte III

Amastre découvre par Elviro que le roi est amoureux de Romilda et cet aveu la fait plonger dans un grand désespoir. Elviro remet la lettre d'Arsamene à Adelanta, croyant en sa loyauté. Elle s'en sert pour montrer à Xerse que la lettre lui a été adressée par Arsamene. Xerse consent au mariage entre Arsamene et Adelanta. Xerse s'obstine à vouloir séduire Romilda qui pourtant le refuse encore une fois. Arsamene s'inquiète, n'ayant pas eu de réponse de la part de Romilda. Sa détresse est telle qu'il veut mourir. Xerse le rassure en lui disant que ses vœux seront exaucés mais il se réfère aux sentiments d'Adelanta. Arsamene refuse cette proposition et Xerse essaie de dissuader Adelanta d'aimer Arsamene.

Acte IV

Amastre réclame à Xerse son dû, mais étant habillée en soldat, le roi ne comprend pas les raisons de son insistance et ordonne de la mettre en prison. Romilda survient et prend la défense d'Amastre. Romilda et Arsamene, abusés par Adelanta, se disputent puis se réconcilient. Nouvelle tentative de Xerse de demander Romilda en mariage et nouveau refus. Il répète encore une fois à Ariodate que Romilda sera l'épouse d'un prince : Ariodate en découvrira l'identité dans la chambre de Romilda, où son futur époux l'attend. Ariodate est persuadé que Xerse parle d'Arsamene. Devant l'énième refus de Romilda, Xerse condamne à mort Arsamene. Romilda, accablée, demande à Amastre de prévenir Arsamene.

Acte V

Amastre prévient Arsamene et Romilda survient pour lui confirmer son danger. Ariodate arrive et, voyant Romilda à côté d'Arsamene, croit bien que Xerse se référait à ce dernier concernant le mariage de Romilda. Ariodate veut le remercier pour sa générosité et, une fois découverte sa méprise, Xerse veut se donner la mort, pas avant d'avoir vu mourir Ariodate, Arsamene et Romilda. Arsamene, ignorant la résolution de Xerse, va le voir pour le remercier de son geste. Ce dernier lui ordonne de tuer Romilda et lui confie un poignard pour exécuter ce crime. Amastre arrive et arrache le poignard de la main d'Arsamene. Elle veut se tuer. Ce geste extrême émeut Xerse qui reconnaît enfin l'identité d'Amastre, retrouve ses esprits et consent à épouser sa fiancée promise, tout en consentant aux noces de Romilda et d'Arsamene.

••• Les personnages

Le livret de Nicolò Minato, (1627?-1698) s'inspire du livre 7 des *Histoires* d'Hérodote¹. En 480 av. J. C. Xerxes², roi de Perse³ voulut déplacer ses armées à Abydos⁴ sur la rive de l'Hellespont⁵ et demanda à ses ingénieurs de construire un pont pour franchir le détroit et marcher sur Athènes. Ce pont fut détruit par un violent orage et dut être reconstruit. C'est lors de ce séjour qu'il trouva un platane qu'il orna d'or et qu'il rencontra Romilda, la fille de son général des armées.



Fragment de la décoration murale du palais de Xerxes 486-465 av.J.C. Achaemenid, Iran

La version Cavalli/Lully de 1660 écarte l'aspect militaire et la mention du pont pour n'en garder que la fable amoureuse.



L'histoire très complexe et les nombreux personnages rendent l'intrigue particulièrement difficile à comprendre. Le jeu consiste justement à brouiller les pistes en entretenant les confusions et quiproquos jusqu'au dénouement final.

Il ne faut pas chercher de logique dans les apparitions des personnages et dans le respect des unités de temps et de lieu.

L'objectif de Cavalli et de Minato est de proposer un divertissement sur les excès de l'amour, où rien n'est à prendre au sérieux. Les personnages, nobles *a priori*, sont en fait de simples humains avec les mêmes qualités et défauts que leurs serviteurs.

Les personnages

Xerse (Basse)

Roi de Perse. Il incarne, de par sa fonction, l'autorité mais son attitude évoque davantage un anti-héros. Volage et versatile, il a vite oublié sa promesse d'épouser Amastre, la fille du roi Ottane de Susie pour tomber amoureux de Romilda au premier regard. Loin de répondre à ses avances répétées, celle-ci se moque de lui et l'éconduit.

¹ Hérodote, né vers 484 av. J.C. est souvent considéré comme le premier historien et "père de l'histoire" selon Cicéron. Les *Histoires* appelées également *L'Enquête* racontent en partie les guerres médiques.

² En -485, Xerxès Ier (-519 - 465) prend la succession de son père le roi de Perse Darius Ier et lance une offensive contre la Grèce, c'est la deuxième guerre médique. Son épouse se nomme Amestris.

³ L'empire perse sous la domination de la dynastie Achéménide est immense et puissant. Il le restera jusqu'à l'avènement d'Alexandre le Grand.

⁴ Se trouve sur la rive asiatique de l'Hellespont, à son point le plus étroit, aujourd'hui appelée Nagara Bouroun.

⁵ Aujourd'hui détroit des Dardanelles reliant la mer Egée à la mer de Marmara.

Il réagit souvent comme un enfant capricieux et charge les autres personnages de lui obéir et de parler à sa place. Pour satisfaire son désir, il ira jusqu'à souhaiter la mort de son frère Arsamene, se révélant cruel et sans pitié. Dans l'acte V, comprenant finalement qu'il ne saura imposer la couronne à Romilda, il annonce vouloir lui aussi mourir. C'est alors qu'Amastre se dévoile. Xerse, sensible à cette révélation tombe amoureux de sa promise.

La tessiture initiale de castrat chez Cavalli, à la mode vénitienne, ne convenait pas aux convenances musicales françaises au temps de Louis XIV. Le compositeur a transposé le rôle pour tessiture de basse.

Arsamene (Contre-ténor)

Frère du roi de Perse et amoureux de Romilda. Son rôle est concentré sur cet amour partagé mais doublement menacé ; par Xerse tout puissant, amoureux de la même femme et par Adelante, intrigante et comploteuse qui espère conquérir son cœur. Tour à tour enflammé, dans la crainte de la trahison, ou désespéré au point de souhaiter la mort, il incarne toutes les passions amoureuses. Le coup de théâtre final résonne en sa faveur, il pourra vivre librement son mariage avec Romilda.

Romilda (Soprano)

Fille du général Ariodate, sœur d'Adelante, et amoureuse d'Arsamene. Elle se moque de Xerse et le rejette à plusieurs reprises, s'affirme auprès de sa sœur rivale, et fait preuve de force de caractère. Toutefois, la pression est immense et multiple ; elle cède aux doutes concernant Arsamene et se plie au devoir en s'en remettant à la décision de son père. Elle est prête à accepter l'union avec Xerse, si cela empêche la mort de son amoureux.

Adelanta (Soprano)

Fille du général Ariodate, sœur et rivale de Romilda. Elle met tout en œuvre pour conquérir Arsamene : mensonge, tromperie et complot. La logique voudrait qu'elle épouse finalement Xerse ; ainsi les deux frères épouseraient les deux sœurs, mais le librettiste Minato évite avec habileté cette facilité. C'est elle et non Amastre qui restera célibataire.

Amastre (Soprano)

Fille du roi Ottane de Susie et promise à Xerse. Elle est envoyée à Arax pour sa sécurité, habillée en homme et accompagnée de son vieux précepteur Aristone ; elle se fait appeler Amastre. Mais son plan est tout autre : se rendre à Abydos pour rencontrer Xerse dont elle est amoureuse. Elle est désespérée d'apprendre sa fascination pour Romilda et est bien décidée à le pousser à respecter sa promesse de l'épouser.

Cette fiancée trompée et rejetée parvient à ses fins. Ses rencontres déguisées en homme avec le roi de Perse entretiennent la confusion mais sa détermination force le respect de Xerse qui réalise finalement son impuissance face au mariage d'Arsamene et Romilda.

Ariodate (Ténor)

Père de Romilda et Adelanta, Prince d'Abydos et général des armées de Xerse.

Il apparaît au début de l'acte II, victorieux du Roi des Maures. Son aide apportée à Ottane, Roi de Susie s'est révélée profitable. En récompense, Xerse offre à sa fille Romilda "un époux royal de la lignée de Xerse à Xerse égal". Toute la confusion sera engendrée par ces mots ambigus. Il prend la décision d'unir Romilda au frère du Roi, pensant respecter la parole de son roi.

Aristone (Basse)

Mari de la nourrice d'Amastre et écuyer d'Amastre. C'est la voix de la raison, il essaie de la convaincre de rejoindre Arax selon les ordres du Roi Ottane. Il lui donne le conseil de ne plus mentir et ne comprend pas ce déguisement. Pourtant, il soutiendra sa protégée en entretenant lui-même le mensonge.

Eumène (Ténor)

Eunuque favori et confident de Xerse. Il sent sa position menacée et tient des propos acerbes. Ses conversations avec les différents protagonistes entretiennent les quiproquos.

Elviro (Contre-ténor)

Serviteur d'Arsamene. Son rôle comique contraste avec celui de son maître, notamment lorsqu'il apparaît déguisé en fleuriste au début de l'acte III. Comme Eumène, c'est un intermédiaire et un porte-parole, ce qui provoque de nombreux malentendus.

Les quiproquos

1- Xerse ne comprend pas immédiatement que son frère est amoureux lui aussi de Romilda et que cet amour est réciproque. Tout au long de cet opéra, il aura pourtant de nombreuses occasions de se rendre à l'évidence. Il refuse même de croire aux aveux d'Arsamene rendus confus par les propos mensongers d'Adelanta. Ce n'est que confronté à la réalité de leur mariage qu'il s'effacera devant le couple amoureux et acceptera le choix d'Amastre.

2- En essayant de protéger Arsamene de la colère et la jalousie de Xerse, Romilda laisse croire qu'elle s'éloigne de lui. Celui-ci doute souvent de son amour et la croit vénale et cupide. Romilda, de son côté, ne comprend pas l'éloignement et les doutes d'Arsamene. Elle se demande si le mariage avec Xerse ne doit pas être -dans ces conditions- accepté.

3- Les personnages se cachent souvent et entendent des bribes de conversations qu'ils interprètent mal. Les nombreux apartés entretiennent leurs pensées confuses et leurs interrogations. Par exemple, Amastre cachée croit comprendre qu'elle est la promise de Xerse et qu'Eumène essaie de l'éloigner de lui (acte II, sc.2 et 3). Ce type de quiproquos de courte durée est fréquent dans l'opéra.

4- Xerse promet à Ariodate, en récompense de sa victoire sur l'armée des Maures, le mariage de sa fille Romilda avec un « *époux royal de la lignée de Xerse à Xerse égal* ». Ariodate croit comprendre qu'il s'agit de son frère Arsamene. Ce quiproquo sera entretenu jusqu'à la fin de l'opéra et il marie par erreur le bon couple : Arsamene et Romilda, pensant obéir aux ordres de Xerse. En effet, en ne précisant pas le nom de l'époux, il poursuit le quiproquo et provoque l'union contraire à ses vœux. Ce quiproquo ne sera dénoué qu'à la fin de l'acte V lors des aveux d'Adelanta.

5- Adelanta, amoureuse elle aussi d'Arsamene n'aura de cesse de convaincre sa sœur qu'il est volage et peu fiable. Elle laisse entendre que la lettre d'amour de Romilda est adressée à Xerse et non à Arsamene comme c'est le cas. Par ruse, elle récupère cette lettre et la remet à Xerse, laissant entendre qu'Arsamene est amoureux d'elle et souhaite ce mariage et que Romilda est amoureuse du Roi.

6- Les rencontres entre Amastre et Xerse provoquent aussi un nouveau quiproquo. Amastre déguisé en homme réclame son dû, mais Xerse -qui croit pourtant la reconnaître sous le déguisement- demande qu'on l'emprisonne. La vérité éclate lorsqu'elle révèle la tromperie. Xerse admire sa détermination et tombe amoureux d'elle.

••• Le contexte esthétique et historique

Xerse est à l'origine un opéra de Francesco Cavalli créé à Venise en 1654 sur un livret de Nicolò Minato. Après *Egisto* (1643) et *Giasone* (1649), cette œuvre reçoit un accueil très favorable et devient vite un grand succès. Elle est reprise dans les principales villes italiennes : Milan, Rome, Gênes, Naples... L'une des raisons de ce succès vient du thème abordé : pas de sujet d'inspiration mythologique, mais une intrigue tirée de l'histoire ancienne qui met en scène des guerriers. Elle fait donc écho au contexte politique contemporain...

C'est l'époque où, en France, le Cardinal Mazarin s'attache à implanter l'opéra italien à la Cour. Il décide donc d'inviter Cavalli à se produire dans le cadre des célébrations du mariage du jeune Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche. À l'origine, Cavalli est censé écrire pour l'occasion un opéra sur un livret de l'abbé Francesco Buti intitulé *Ercole amante*. Cette œuvre devait être jouée au Palais des Tuileries dans la Salle des Machines, alors en travaux. Toutefois, les échéances ne peuvent être respectées et il faut trouver une autre solution : on décide de reprendre *Xerse*.

L'opéra est donné le 22 novembre 1660 dans la Petite Galerie du Louvre, lieu qui n'est pourtant pas conçu pour ce type de spectacle ! Ce n'est pas une salle de théâtre, impossible donc d'imaginer une mise en scène au sens traditionnel du terme. D'après les sources, on sait qu'un petit théâtre éphémère avait été construit, qu'on avait utilisé des tapisseries comme décors et que les interprètes portaient de somptueux costumes.

C'est donc une nouvelle œuvre qui voit le jour en 1660, une œuvre réécrite et remaniée au goût français. Francesco Buti, chargé de modifier le livret, le divise en 5 actes (au lieu des 3 actes traditionnels des livrets d'opéras italiens) et écrit un prologue. Les scènes comiques sont réduites. On confie à Lully la composition d'un *Ballet de Xerses* dont les six entrées sont exécutées pendant la représentation de l'opéra, comme intermède entre les actes. L'une des modifications significatives est également la transposition du rôle éponyme. Il est en effet inenvisageable de garder une tessiture de castrat alto pour le rôle principal ; un roi ne pouvant être représenté ainsi, devant le public de la Cour ! On transpose donc le rôle à l'octave inférieure, pour une voix de baryton.

Revue de presse

La Gazette, 27 novembre 1660 :

« le 22, on joua, en présence de leurs Majestés, dans la haute Galerie du Louvre, une Comédie en Musique, qui parut un divertissement d'autant plus digne de notre Monarque, que le sujet en est tiré de l'histoire d'un grand Roy, & que rien ne manquait à la pompe du Théâtre, où étaient les plus riches Tapisseries de la Couronne, non plus qu'à l'exécution qui s'en fit par les plus belles Voix de l'Italie, & les meilleurs symphonistes. Cette magnifique Représentation fut, aussi ; accompagnée, dans les Entr'actes, de six entrées de Ballet, des plus habiles Danseurs de France, en sorte qu'elle donna une satisfaction merveilleuse à toute l'Assemblée. »

Jean Loret, *La Muse historique*, 11 décembre 1660 :

« Enfin, je l'ai vu, le Xersés,/ Que je trouvai long, par excès ;/ Mes yeux pourtant, et mes oreilles/ Y remarquèrent cent merveilles,/ Sans compter mille autres appas/ Lesquels je ne comprenais pas,/ N'entendant que la langue mienne,/ Et point du tout l'Italienne:/ Mais j'étais près de quelques-uns/ qui n'étaient pas des Gens communs,/ Oui bien d'esprit et de naissance,/ Qui montraient, à leur contenance,/ par joyeux applaudissements,/ quels étaient leurs ravissements./ Chaque Danse était merveilleuse,/ la Musique miraculeuse,/ Le Théâtre frappait les yeux/ D'un éclat riche et précieux ;/ La belle et spacieuse

voûte/ D'un or brodé reluisait toute;/Par la quantité de flambeaux/ Les Objets paraissaient fort beaux/ Les pilastres, festons et frises/Etaient choses toute exquises ;/ Des Acteurs , les divers talents,/ Furent jugez très-excellents,/ leurs grâces, concerts et mélanges/Attiraient cent et cent louanges:/mais, entre tous, on en donna/ A l'aimable Signora Anna,/ Qui joua bien son personnage,/ Et dont le chant et le visage/Enchantèrent à qui mieux-mieux,/ L'un l'oreille, et l'autre les yeux./ Enfin, il faut que je le die,/ Les Ballets et la Comédie/ Se pouvaient nommer, sur ma-foi,/ Un divertissement de Roy:/ mais, à parler en conscience,/ J'eus bien besoin de patience : Car moi, qui suis Monsieur Loret,/ Fus sur un siège assez duret,/ Sans aliment et sans breuvage,/ Plus d'huit heures et d'avantage. »

Cette fiche a été réalisée d'après les travaux de Barbara Nestola, musicologue, ingénieur d'études au CNRS-CMBV, co-responsable de l'édition de Xerse chez Bärenreiter et conseillère musicologique sur cette production.

Le Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV)

La musique française, qui rayonnait aux XVII^e et XVIII^e siècles sur l'ensemble de l'Europe, fit naître des genres successifs aux formes audacieuses qui font toute la valeur de ce patrimoine : l'air de cour, le ballet de cour, la comédie-ballet, la tragédie en musique, l'opéra-ballet, le grand et le petit motet, l'opéra comique... Les noms de Bouzignac, Lully, Marin Marais, Charpentier, Mondonville, Rameau, Grétry, témoignent, aux côtés de tant d'autres, de l'extraordinaire foisonnement artistique de cette période.

Ce patrimoine musical sombre cependant dans l'oubli après la révolution française et tout au long du XIX^e siècle. Il faudra attendre un Debussy ou un Saint-Saëns pour y porter à nouveau un regard curieux, avant que ne se développe, au XX^e siècle, une école de musicologie française préparant l'éclosion, dans les années 80, du mouvement du renouveau baroque dont la démarche d'interprétation sur instruments anciens sera l'une des principales caractéristiques.

C'est en 1987 qu'est alors créé, sous l'instigation de Vincent Berthier de Lioncourt et de Philippe Beaussant, le Centre de musique baroque de Versailles (CMBV).

Par la singularité de sa mission et la complémentarité de ses actions, le CMBV est devenu, tant sur le plan national qu'international, l'acteur incontournable de la redécouverte et de la valorisation du patrimoine musical français des XVII^e et XVIII^e siècles.

Le CMBV mettra en ligne à compter du 21 septembre 2015 un dossier complet sur l'œuvre *Xerse*, il comportera notamment une présentation des personnages et de l'intrigue :

<http://www.cmbv.fr/dossiers/xerse>

••• L'orchestre de Xerse

Comparons les deux orchestres, formation italienne pour Cavalli, française pour Lully :

Orchestre de Cavalli

Flûtes à bec (2)
Cornets (2)
Violons (2)

Basse continue :
Violoncelle (1)
Violone (1)
Viola de Gambe (1)
Lirone (1)
Luth (2)
Harpe (1)
Clavecins (2)
Orgue (1)
Percussion (1)

Orchestre de Lully

Dessus de violon (1)
Haute-contre de violon (1)
Taille de violon (1)
Quinte de violon (1)
Basse de violon (1)

Flûtes à bec (1)
Hautbois (2)
Tailles de Hautbois (2)
Basson (1)
Luth + Guitare (1)
Percussion (1)

L'orchestre de Cavalli sera installé dans la fosse de l'Opéra. Au sein de cet ensemble, nous avons distingué ci-dessus les instruments qui joueront la mélodie et les instruments qui réaliseront la basse continue.

Les instruments de l'orchestre de Lully seront divisés en deux groupes : les cordes d'un côté et les vents et percussions de l'autre. Dans la version proposée par l'Opéra de Lille, il a été décidé que ces instrumentistes ne seraient pas installés dans la fosse d'orchestre mais mis en valeur sur l'avant-scène. L'orchestre de Lully interprétera les parties dansées, ajoutées dans la version française. Nous avons tenu à respecter, dans la nomenclature, la dénomination propre à l'orchestre français du XVII^e siècle. Les termes de « dessus », « haute-contre », « taille », « quinte » et « basse » correspondent ainsi au rôle attribué à chaque violon au sein de la polyphonie. Le dessus et la haute-contre seront des violons, la taille et la quinte, des altos. La basse de violon est un violoncelle à cinq cordes, légèrement plus volumineux que le violoncelle moderne.

Vous pourrez donc apprécier ces deux ensembles, l'un typiquement italien, représentatif de l'opéra vénitien, l'autre français. Ils mettront en lumière les deux esthétiques qui se juxtaposent dans cette œuvre si singulière. Ces deux orchestres permettront donc de créer des associations de timbre intéressantes.

••• Francesco Cavalli (1602-1676) et Jean-Baptiste Lully (1632-1687)



F. CALETTI, detto IL CAVALLI

Francesco Cavalli, de son vrai nom Pier Francesco Caletti-Bruni, est né le 14 février 1602 à Crema, dans la province de Crémone, en Lombardie. Il avait pris pour pseudonyme le nom d'un noble vénitien qui était son mécène. Cavalli devint chanteur à la basilique Saint-Marc de Venise en 1616, puis second organiste en 1639, premier organiste en 1665 et enfin maître de chapelle en 1668 à la tête de la Cappella Marciana. Malgré cette longue carrière de musicien d'église, il est surtout connu pour ses opéras. Il commença à écrire pour la scène lyrique en 1639 (*Le Nozze di Teti e di Peleo*), et acquit très vite une renommée telle qu'il fut invité à Paris en 1660 pour y produire l'opéra *Xerse*. Il revint d'ailleurs à Paris en 1662, montant la représentation de son *Ercole amante* au Louvre. Parmi ses opéras les plus illustres, il faut noter : *La Dafne* (1640), *La Didone* (1641), *L'Egisto* (1643), *L'Ormindo* (1644), *La Doriclea* (1645), *Il Giasone* (1649), *L'Orimonte* (1650), *L'Oristeo* (1651), *La Rosinda* (1651), *La Calisto* (1652), *L'Eritrea* (1652), *Il*

Delio (*La Veremonda, l'amazzone di Aragona*) (1652), *L'Orione* (1653), *Il Ciro* (1654), *L'Hipermestra* (1654), *Xerse* (1655), *L'Erismena* (1655), *La Statira* (1655), *L'Artemisia* (1657), *Elena* (1659), *L'Ercole amante* (1662), *Scipione affricano* (1664), *Mutio Scevola* (1665), *Il Pompeo Magno* (1666), *L'Eliogabalo* (1667). Il mourut à Venise en 1676 et reste l'un des compositeurs les plus importants de sa génération.



Issu d'une modeste famille de meuniers italiens, **Giovanni Battista Lulli** arrive en France en 1646 et entre au service de Mademoiselle de Montpensier. Remarqué par le jeune Louis XIV pour ses qualités de violoniste et de danseur, le souverain lui offre le titre de « Compositeur de la Musique instrumentale ». Lully consacre la première partie de sa carrière à la musique de ballet. Aux formes musicales françaises, il apporte une précision et une clarté de structure et d'écriture plus grande. Il simplifie l'art vocal et retient de la tradition italienne le *recitativo* qu'il adapte, dès ses premières compositions, dans le cadre de l'air à la française. Suite au décès du Cardinal Mazarin, la prise du pouvoir par Louis XIV sera décisive pour la carrière du compositeur. En 1661, il obtient le titre de « Surintendant de la Musique du roi » et est naturalisé français.

S'associant avec Molière, Lully crée avec lui un nouveau genre conciliant la comédie, le chant et la danse : la comédie-ballet. La collaboration prend fin en 1671 et le compositeur s'attache l'année suivante à Philippe Quinault comme librettiste. C'est avec lui qu'il met en place la tragédie lyrique ou l'opéra « à la française », genre dans lequel il incorpore un récitatif calqué sur les impulsions de la déclamation et singulièrement adapté à la langue. En 1672, il obtient le monopole de la création lyrique dans tout le royaume et fonde l'Académie Royale de Musique et de Danse qui deviendra plus tard l'Opéra de Paris. L'opéra lulliste se caractérise par un style unique : de grandes lignes mélodiques simples et dramatiquement efficaces autour desquelles s'épanouissent des ouvertures et des interludes brillants et de nombreuses pièces chorégraphiques. Cette organisation, que l'on retrouve aussi dans sa musique sacrée, sera l'exemple suivi par ses pairs : Henry Purcell, Jean-Philippe Rameau ou encore Christoph Willibald Gluck. Lully meurt en 1687, le 22 mars, à Paris des suites d'une gangrène causée par un coup de canne fatal. Lully dirigeait son *Te Deum* pour la guérison du roi...

5 œuvres clefs : *Xerse* en 1660, *Le Bourgeois Gentilhomme* en 1670, *Atys* en 1676, le *Te Deum* en 1677 et *Armide* en 1686.

• • • L'Opéra, de Venise à Paris

L'Opéra vénitien

L'opéra naît au début du XVII^e siècle à Florence. Issu de la réflexion d'intellectuels cultivés, il est à l'origine destiné à de riches élites et commandé pour des fêtes exceptionnelles, donc réalisé dans des conditions matérielles fastueuses. Conçu ainsi, il ne pouvait se développer qu'en se modifiant profondément. Après être passé par Rome et Naples, c'est à Venise que cette métamorphose a lieu et c'est avec l'ouverture du Théâtre San Cassiano en 1637 que commence l'aventure. Premier théâtre public payant, ce dernier est construit expressément pour qu'y soient données des *dramma per musica*, c'est-à-dire des pièces de théâtre entièrement chantées et accompagnées d'instruments. Cette formule du théâtre public eut immédiatement un tel succès que les lieux d'accueil se multiplièrent à une incroyable vitesse en même temps que les demandes se faisaient de plus en plus pressantes auprès des auteurs de livrets. Il fallait fournir la demande et le temps manquait. Pour accélérer le processus de l'écriture se mit en place chez tous les librettistes de l'époque un système conventionnel de structure auquel pouvaient s'adapter toutes sortes de sujets :

- Trois actes, divisés en une série de scènes (de 15 à 20 en général) fondées sur le principe du contraste, pour l'efficacité dramatique,
- Deux couples amoureux qui, après un certain nombre de péripéties, trouvent (ou retrouvent) ensemble la félicité,
- Quelques épisodes comiques pour pimenter le tout.

Les sujets étaient pour la plupart puisés dans la mythologie mais on s'autorisait quelques libertés à leur égard. Il fallait faire rire, même si c'était aux dépens des dieux et des héros qui commencèrent à être descendus de leur piédestal pour devenir l'incarnation des caractères où tout un chacun pouvait se reconnaître ou reconnaître son voisin.

L'une des obsessions des compositeurs des premiers drames mis en musique était de maintenir une vraisemblance acceptable dans le fait de chanter au théâtre au lieu de parler. L'une des façons d'échapper au reproche d'in vraisemblance était de faire parler des dieux, par nature suprahumains, donc exempts du devoir de vraisemblance. Les fous, les dormeurs sont également très prisés pour cette même raison ; scènes de folie ou de magie, sommeils, enfers... qui sont légion dans l'opéra de cette période.

Parallèlement à la transformation des livrets se produisit une transformation du langage, des formes et des styles musicaux. Dans les tout premiers opéras du XVII^e siècle, la mise en musique du texte obéissait à un principe radical : se rapprocher au plus près de la parole déclamée à la fois pour lui assurer une compréhension claire et pour en servir l'expression. Ainsi est né le style *recitativo*, par lequel la musique se fait la servante absolue du texte. Mais cette servitude a ses inconvénients, notamment une forme de monotonie, surtout lorsqu'il s'agit d'un ouvrage long. Monteverdi sut pallier avec génie ce déficit majeur en diversifiant au maximum les formes du récitatif même et en introduisant des chœurs, des danses et des chansons. Trente ans plus tard, la situation financière des théâtres d'opéra ne permettant pas la rétribution des chœurs, des danseurs et d'un ensemble instrumental fourni, et les « stars » commençant à demander des cachets démesurés, il fallut trouver de nouvelles solutions. Ainsi s'est constitué et fixé ce qui restera toujours, avec des équilibres divers, le fondement du genre opéra : l'alternance de récits qui se soumettent au rythme et à la fluidité toujours changeante de la narration, et d'airs qui assujettissent le texte à une structure d'ordre musical.

Chez Cavalli, les airs, généralement strophiques et précédés ou suivis de ritournelles instrumentales s'enchaînent aux récits avec un tel naturel qu'on s'aperçoit à peine du changement. Le tragique se traduit à travers de grands récitatifs dramatiques ou des *lamenti*. Le comique suscite des *canzonettas* proches des chansons populaires. Entre les deux, s'invente une grande quantité de formes intermédiaires. Au mélange des genres correspond un mélange des styles.

Pour des raisons économiques, l'ensemble instrumental accompagnant les spectacles d'opéra est réduit. La partition ne comporte qu'une ligne de basse chiffrée et deux parties de violons. La réalisation de ces voix dépend des moyens du théâtre. Ces spectacles nécessitaient un nombre important d'interprètes qui étaient choisis en fonction de deux critères : leur renommée et l'argent disponible. Les castrats, très prisés en Italie, étaient très recherchés.

La naissance de la Tragédie lyrique

L'opéra italien arrive à Paris dans les années 1640 avec la venue de plusieurs musiciens (Rossi, Cavalli) invités par Mazarin dans l'espoir d'asseoir son pouvoir. Ce spectacle nouveau reçoit l'engouement du public, engouement qui prit fin avec La Fronde ; la noblesse amalgamant le ministre et la culture italienne. À la suite de ces événements, Lully, déjà compositeur de la musique instrumentale de Louis XIV, et les autres compositeurs français ressentent la nécessité de créer un art lyrique français en opposition au style italien.

Synthèse de la déclamation de la tragédie classique (Racine, Corneille), des chorégraphies des ballets de cour (par exemple le *Ballet comique de la reine* en 1581), des divertissements de la comédie-ballet (collaboration entre Lully et Molière) et de la pastorale (avec par exemple *Pastorale d'Issy* de Perrin et Cambert en 1659), la tragédie lyrique naît de la collaboration entre Quinault et Lully.

Ils en définissent les règles strictes avec *Cadmus et Hermione* en 1673 :

- une **ouverture à la française**,
- un **prologue à l'éloge du roi**,
- une **construction en 5 actes** comme la tragédie classique (contrairement aux 3 actes de l'opéra italien),
- **pas d'aria** au sens italien du terme,
- un **récitatif français** calqué sur la déclamation de la tragédie classique avec beaucoup de changements de mesure (en opposition à l'alternance aria/récitatif de l'opéra italien),
- **des ballets, des chœurs, des pièces instrumentales, des ensembles.**

Les livrets des tragédies lyriques sont basés uniquement sur la mythologie favorisant le merveilleux et les effets spectaculaires. Contrairement à l'opéra italien qui met en valeur la musique et la voix (« *bel canto* baroque »), la tragédie lyrique cherche plutôt à associer le texte (en alexandrins et pentamètres), la musique et la danse pour les sublimer dans un spectacle complet.

La musique baroque aujourd'hui avec Le Concert d'Astrée

Il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour voir de nouveau les tragédies lyriques représentées sur scène. Le Concert d'Astrée en interprète certaines : *Les Boréades* de Rameau en 2005, *Thésée* de Lully en 2008, *Dardanus* de Rameau en 2009, *Hippolyte et Aricie* de Rameau en 2009 (Capitole de Toulouse) puis en 2012 (Opéra de Paris), *Castor et Pollux* en 2014 (Opéra de Lille), avant *Xerse* en 2015.

Le travail d'Emmanuelle Haïm et du Concert d'Astrée se situe dans la continuité d'un mouvement de renouveau dans l'interprétation de la musique baroque, initié à partir des années 1960 par un certain nombre de musiciens, emmenés par Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt ou encore Jean-Claude Malgoire, bien connu dans la région.

Ce mouvement, s'appuyant sur les écrits et traités de l'époque, remet en question l'interprétation de la musique baroque telle qu'elle était pratiquée depuis le XIX^e siècle et s'intéresse à la manière dont cette musique a pu être réellement jouée à l'époque. Instruments anciens, cordes en boyaux, voix de contre-ténor... reviennent ainsi sur le devant de la scène.

Le chapitre sur l'opéra italien a été rédigé à partir du dossier pédagogique d'Elena de Cavalli proposé dans le cadre du festival d'Aix en Provence 2013. Ont participé à sa rédaction : Valérie Brigot, Marie-Jeanne Coutagne, Marcel Ditché, Alain Perroux, Christine Prost et Anne le Nabour.

<http://www.festival-aix.com/sites/default/files/Dossier%20pedagogique%20ELENA%20Festival%20Aix%202013.pdf>

••• La danse à la cour de Louis XIV

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

Danser à la Cour

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

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

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

Le Roi Soleil et la danse

Louis XIV (1638-1715) va jouer un rôle fondamental pour la danse. Sensibilisé dès son plus jeune âge à la peinture, l'architecture et la musique, Louis XIV fut surtout un excellent danseur. La danse étant une composante essentielle de l'éducation d'un gentilhomme, le Roi s'entraînait quotidiennement. Il présentait en outre de réelles dispositions et paraît pour la première fois sur scène à l'âge de 13 ans. Grand protecteur de la danse, le Roi contribua à son développement et à son évolution technique et artistique, en créant notamment l'Académie de Musique en 1671 qui deviendra plus tard l'Académie Royale de Musique et de Danse. Quand Louis XIV renonce en 1673 à danser en public, les ballets ne sont plus dansés par les gens de cour mais par des professionnels masculins. Les livrets devront donc s'évertuer à trouver des prétextes à danser. La chorégraphie doit, autant que possible, être intégrée à l'action, pour qu'il y ait continuité entre l'action théâtrale et l'action dansée.

C'est surtout sous son règne qu'apparaît la volonté de figer le mouvement dans ses règles. C'est le maître à danser Charles-Louis Beauchamps (1636-1719) qui fut chargé de classer les pas, de codifier la danse sur les principes qui régissent tous les



Louis XIV dans le Ballet
de la Nuit

arts suivant les notions d'ordre, de mesure, de clarté. Beauchamps invente une technique de danse reposant sur « l'en dehors » et les « cinq positions ».

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

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

De la comédie-ballet à la tragédie en musique

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

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

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

La danse dans *Xerse*, la proposition de Maud le Pladec

Pour cette production, c'est la chorégraphe Maud le Pladec qui est en charge des parties dansées. Il n'est donc pas question d'un travail de restitution de danses de l'époque baroque. Toutefois, des références à cette esthétique seront plus ou moins explicites.

Après avoir suivi la formation Ex.e.r.ce au CCN de Montpellier, **Maud Le Pladec** est interprète dans les pièces d'Emmanuelle Vo Dinh, Loïc Touzé et Latifa Laâbissi, Georges Appaix, Mathilde Monnier, Herman Diephuis et Boris Charmatz. En 2010, elle crée *Professor*, qui obtient le prix de la Révélation Chorégraphique du Syndicat de la Critique. En 2011, elle crée *Poetry* deuxième volet d'un diptyque autour de Fausto Romitelli. En février 2012 et 2013, elle est invitée par les Subsistances à Lyon à créer deux pièces autour et à partir de l'œuvre musicale des compositeurs David Lang et Julia Wolfe. *Ominous Funk* et *Demo*, créées pour l'occasion, seront le point de départ d'un projet au long cours (2012-2015) autour du collectif de musique contemporaine new yorkais Bang on a can. En novembre 2013, elle poursuit son projet en créant DEMOCRACY.

En parallèle de ses créations, Maud Le Pladec a été lauréate du programme « Hors les Murs » de l'Institut Français pour l'année 2013 et a effectué dans ce cadre une recherche à New York sur le collectif « Bang on a can ». Elle poursuit également son travail d'interprète auprès de Boris Charmatz (*Levée des Conflits*, *Enfant*, *Manger*-création 2014) et Mette Ingvartsen (*The Artificial Nature Project*).

••• La voix à l'Opéra

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

La classification des voix :

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

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

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



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

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

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

Le timbre de la voix

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

Le chœur

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

La puissance de la voix

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

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

••• Guide d'écoute

Étudier la musique dans un opéra... pourquoi ?

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

Connaître l'histoire et s'affranchir des surtitres, reconnaître un air déjà entendu, s'étonner de la différence entre ce qu'on s'était imaginé d'un personnage et la réalité donnée à voir sur scène... ce sont autant de plaisirs qui aideront les élèves à profiter au mieux de leur expérience de spectateur.

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

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

L'enregistrement de référence : *Xerse* de Cavalli par René Jacobs basé sur la partition de Venise 1654 est assez éloigné de la version proposée par Emmanuelle Haïm fondée sur le remaniement Cavalli/Lully de Paris 1660.

Néanmoins, il permet d'entendre les airs importants et d'en familiariser les élèves avant la représentation.

Il est donc fort probable que les extraits proposés ne ressemblent pas en tous points à l'œuvre qui sera entendue à l'Opéra de Lille. Il faut savoir que c'était pratique courante que de remanier les œuvres à chaque nouvelle représentation à l'époque, tant au niveau des airs, des tessitures que de l'instrumentation. Il fallait s'adapter aux lieux et musiciens-chanteurs disponibles.

1/

Lully : Première entrée - Version de l'ensemble Diatessaron

<https://www.youtube.com/watch?v=deyjr6WV1X0>

La version de 1660 comporte les ajouts des ballets de Lully. Voici la première entrée comportant une bourrée et un rondeau.

2/

Air de Xerse : *Ombra mai fu*, Acte I, scène 1, CD1 n°2

Il s'agit de l'air le plus célèbre de cet opéra. Xerse, Roi de Perse, tombe amoureux d'un platane. À écouter pour mieux comprendre... Attention, la voix initiale de contre-ténor est transposée pour basse pour le mariage de Louis XIV.

3/

Air de Romilda, *O voi, che penate*, Acte I, scène 3 - CD1 n°3 à 3'20

Romilda est aimée de Xerse et de son frère Arsamene, mais son choix est fait et dans cet air, elle se moque du Roi et le rejette.

4/

Air d'Amastre, *Fiamma, che accesa fu*, fin de l'acte 1, scène 9 - CD1 n°5 à 0'41

Cet air remarquable et émouvant évoque l'amour passionnel et douloureux. Amastre est une femme ignorée qui souffre.

5/

Air d'Ariodate, *Già la tromba*, début de l'acte II, scène 1, CD1 n°5 à 5'40

Ariodate, général des armées de Xerse célèbre la victoire. Cet air est particulièrement intéressant pour ses deux parties aux caractères opposés.

6/

Air d'Arsamene, *Innamorato cor*, scène 8 de l'acte II, CD 2 n°8

Voici un air de plainte comme celui d'Amastre (n°4). La comparaison est enrichissante. C'est aussi l'occasion d'étudier la forme *Aria da capo*.

7/

Air d'Amastre : *Speranze, fermate* et air d'Elviro *Ah chi voler fiora*, début de l'acte III, scène 1. CD 2 n°10 à 0'27

Pour Cavalli et Minato, l'important est le mouvement et l'action. Voici deux airs fantaisistes et légers qui illustrent bien cet opéra qui ne se prend pas au sérieux.

8/

Air d'Adelanta *Più rigido che scoglio asprissimo*, Acte V, scène 8, CD 4 n°27

L'intrigante Adelanta se retrouve face à ses mensonges. Dans cet air empreint de détermination, elle accepte le destin qui l'éloigne d'Arsamene et jure qu'elle ne tombera plus jamais amoureuse.

9/

Air de Xerse, lamento, *Lasciatemi morir*, Acte V, scène 19, CD 4 n°28

Voici un magnifique exemple de lamento. Xerse souhaite mourir lorsqu'il apprend le mariage de Romilda - celle qu'il aime - avec son frère Arsamene. La musique illustre cette plainte.

10/

Quatuor final : Romilda, Amastre, Xerse, Arsamene, *Amante di me*, CD 4 n°28 à 13'27

L'opéra se termine par un quatuor vocal inédit dans l'opéra. C'est l'occasion d'entendre un exemple de musique d'ensemble.

//////// Lully : Première entrée //////////////////////////////////////

Version de l'ensemble Diatessaron, <https://www.youtube.com/watch?v=deyjr6WV1X0>

L'opéra commence par une ouverture en deux parties, la première au caractère solennel et royal, la seconde plus légère et dansante à 3 temps. Cette ouverture est une des premières de Lully : dans ses tragédies, il conservera cette forme en 2 parties, avec une première section noble en rythmes pointés et une deuxième à 3 temps, plus rythmique. L'ouverture a une fonction d'introduction, que le rideau soit ouvert ou fermé.

Elle est suivie d'un premier ballet composé lui aussi par Lully en deux parties : la bourrée⁶ pour les Basques moitié habillez à la françoise, et l'autre à l'Espagnole, et le Rondeau pour les mesmes.

Première Entrée

3

Bourrée
pour les Basques moitié habillez à la françoise, et l'autre à l'Espagnole

Entrée en anacrouse :
apporte de l'élan et
énergie

Syncope

Le caractère de la bourrée dansante et légère, tournoyante grâce à l'alternance de croches et noires, et marquée par des syncopes⁷. Le début, précédé d'une levée brève, en croche nous plonge immédiatement dans le domaine du divertissement. Il s'agit de célébrer un mariage royal et l'ajout de danses populaires et villageoises contribue à y apporter un côté plaisant, simple et bucolique. Lully a su mettre en lumière sa musique de ballet très en vogue à l'époque et même supplanter la musique de Cavalli dans le cœur des spectateurs français assistant à la représentation de plus de huit heures!
Il façonne l'ouvrage pour lui donner une identité française.

Le rondeau⁸ suivant en ré majeur -tonalité lumineuse et fière- adopte une forme ABACA (alternance d'un refrain A avec des couplets B et C). Cette fois-ci les temps forts sont marqués notamment par la noire pointée sur le premier temps d'une mesure à 3/4.

Rondeau
pour les mesmes.

⁶ La bourrée est une danse traditionnelle par couple qui apparaît au XVIème siècle. Au XVIIème, grâce à Lully puis Rameau, elle intègre le ballet d'opéra et se codifie. Elle fait partie des "galanteries", danses d'allure populaire.

⁷ La syncope est un type de rythme où l'accent est déplacé sur le temps faible créant une sorte de conflit avec la mesure.

⁸ Il s'agit en réalité plus d'une gigue ou d'un passepied...

Lully compose six entrées, cinq précédant les actes et la dernière qui clôt l'opéra :

2- *Des paysans et paysannes, chantans et dansans à l'Espagnole.*

3- *Scaramouche travesty au milieu de deux docteurs déguisez, est reconnu par ses compagnons et dépouillé par eux.*

4- *Des esclaves dansans ; des matelots jouans des trompettes marines ; des esclaves et singes dansans.*

5- *Premier air des Matassins ; 2ème air pour les matassins jouans des batons.*

6- *Bacchus accompagné de Sylvains, Bachantes et Satyres ; rondeau.*

Avec les élèves :

- Identifier la musique de danse en repérant l'importance des rythmes, la présence de la flûte à bec et des percussions.

- Imaginer le ballet et les danseurs. Attention, la mise en scène exclut une représentation baroque authentique, la chorégraphie sera résolument actuelle.

- En profiter pour parler des instruments baroques au temps de Louis XIV (voir la fiche p.12), notamment du quintette à cordes : dessus, haute-contre, taille, quinte et basse de violon.

//////// Air de Xerse : *Ombra mai fu*, Acte I, scène 1, CD1 n°2 //////////////////////////////////////

Il s'agit de l'air le plus connu de cet opéra comme dans *Serse* de Haendel (1738) et *Xersè* de Bononcini (1747) composés sur le même livret de Minato.

Xerse

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile,
soave più.

Bei smeraldi crescenti,
frondi tenere e belle,
di turbini e procelle
importuni tormenti
non v'affliggano mai la dolce pace,
né giunga a profanarvi Austro rapace.

Ombra mai fu...

Xerse

Il ne fut jamais d'ombre
D'un arbre
Aussi chère et aimable,
Plus douce que la tienne.

Belles émeraudes florissantes,
Branches tendres et belles,
Que les tourments importuns
Des tourbillons et des tempêtes
Ne viennent jamais troubler votre douce paix
Et que l'Austre rapace n'arrive jamais à vous profaner

Il ne fut jamais d'ombre...



Le premier air de cet opéra est donc un chant d'amour pour un platane !

L'histoire peut paraître à première vue incongrue, mais les références sont d'ordre symbolique. Minato aborde le thème de l'amour fou, juste avant la rencontre avec Romilda. L'arbre fait aussi référence au paradis perdu. En ces terres arides, l'irrigation est nécessaire ; image de l'intervention royale et divine. Le parement d'or renvoie aussi au pouvoir absolu⁹.

La répétition de la phrase *Ombra mai fu* sur différents registres agit comme un refrain modifié et varié, d'autant plus que les cordes reprennent également ce thème. La tonalité de ré majeur¹⁰ évolue vers des teintes plus nostalgiques (modulation¹¹ en la mineur).

La deuxième partie plus rythmée et syncopée s'agit sur les mots : "tourments, tourbillons et tempêtes" et met en valeur "l'autre rapace" par des ornements.

Avec les élèves :

- Ne pas oublier de préciser que dans l'extrait écouté, la tessiture de Xerse est confiée à un contre-ténor¹² alors qu'il s'agira d'une voix de basse lors de la représentation.

- Les faire réfléchir à cet arbre qui sera très présent dans la mise en scène. Pourquoi Xerse tombe-t-il amoureux d'un platane ?

- Repérer l'air de forme ABA'.

⁹ Pierre Briant, *Rois, tributs et paysans : Études sur les formations tributaires du Moyen-Orient ancien*, Presses Universitaires de France, 1971.

¹⁰ Le mode majeur donne une impression de clarté, de joie ; le mode mineur de tristesse, de couleurs sombres, de nostalgie.

¹¹ La modulation est un changement de tonalité. Lorsqu'on passe d'une tonalité à une autre, cela donne l'impression de changer de couleurs.

¹² Voix d'homme très aigue, en voix de tête qui évolue dans le registre de la voix d'alto chez la femme. Les rôles de héros étaient confiés aux castrats au XVIIème siècle en Italie.

**//////// Air de Romilda, O voi, che penate, Acte I, scène 3 –
CD1 n°3 à 3'20 //////////////////////////////////////**

Romilda

O voi...

Romilda

O vous...

Arsamene

Quest'è Romilda !

Arsamene

C'est Romilda

Romilda

O voi, che penate...

Romilda

O vous qui souffrez !...

Elviro

Da voi che amata ?

Elviro

C'est elle que vous aimez ?

Arsamene

Sì ; non parlar più

Arsamene

Oui, n'en parlons plus

Romilda

O voi, che penate
per cruda beltà,
un Xerse mirate

Romilda

O vous qui souffrez
pour une cruelle
regardez Xerse

Xerse

Qui si canta il mio nome ?

Xerse

Qui chante ici mon nom ?

Romilda

Mirate, mirate,
Che di ruvido tronco acceso sta,
e pur non corrisponde
altro al su'amor che mormorio di fronde!

Romilda

Regardez, regardez,
Qui se tient tout brûlant près du tronc raboteux
et pourtant ne convient
en rien à son amour, le feuillage murmure

Ritournelle

Di rami frondosi
lo sterile amorde
con vezzi danno si-
punge i baci sul labbro al baciator ;
è di Cupido un gioco
far che mantenga un verde tronco il foco.

Ritournelle

Et le stérile Amour
de ses branches feuillues
grâces sans agréments-
irrite les baisers aux lèvres de l'amant
c'est là un jeu de Cupidon
de faire qu'un bois vert maintienne le feu vif.

On entend le chant de Romilda (à 2'49) qui vient interrompre la conversation entre Elviro et Arsamene. Celui-ci parle de son amour alors qu'Elviro manifeste surtout son désir de dormir. Ils se cachent pour mieux l'écouter. Xerse entend lui aussi ce chant et tombe immédiatement amoureux de Romilda. Pourtant, elle se moque de son amour pour un arbre ; amour stérile dont Cupidon est l'instigateur. Cet air est un bon exemple de l'écriture de Cavalli : un récitatif¹³ léger fondé sur les inflexions de la voix parlée, un air qui apparaît de façon naturelle et une ritournelle¹⁴ qui s'intercale. Il s'en dégage immédiatement une impression de spontanéité. Les compositeurs du XVII^{ème} siècle sont en effet en recherche d'une déclamation proche du discours naturel, et par conséquent d'une liberté plus grande dans l'expression des passions ou *affections* (*affetti* en italien) selon le terme utilisé à l'époque. Certains mots comme *frondosi* (le feuillage) ou *il foco* (le feu) sont mis en évidence par de longues notes tenues suivies d'ornementations¹⁵, selon le principe qui consiste à peindre en musique des images.

¹³ Le récitatif est un passage semi-parlé qui raconte l'histoire. Il est en général accompagné du clavecin, ou de peu d'instruments, et met en évidence le texte, contrairement à l'air plus mélodique qui accentue une émotion.

¹⁴ La ritournelle (*ritornello*) apparaît dans les opéras de Monteverdi. C'est un passage instrumental qui alterne avec l'air. Ici, elle coupe l'air en deux parties égales.

¹⁵ Les ornements sont de petites notes qui enrichissent la mélodie en tournant autour des notes principales. Elles sont souvent codifiées et naturelles pour les chanteurs de l'époque baroque et par conséquent non transcrites dans la partition.

ROMILDA

Di ra - mi fron - do

Avec les élèves :

- Percevoir la liberté du chant et la légèreté de la voix de soprano. Il existe des styles différents de chant lyrique selon les époques. Ainsi le chant baroque est très éloigné du romantisme. Il est intéressant de faire écouter un air célèbre de Verdi ou Wagner et de comparer.
- Expliquer la naissance de l'opéra avec *l'Orfeo* de Monteverdi (1607), la différence entre air et récitatif et la présence de ritournelles.

//////// Air d'Amastre, *Fiamma, che accesa fu*, fin de l'acte 1, scène 9 - CD1 n°5 à 0'41////////

Amastre

*Fiamma ch'accesa fu
per virtù di due bei rai
non cessa mai.
Libertà non sperì più
chi d'amar un dì s'avvezza,
ché catena d'Amor giamai si spezza.*

Amastre

Une flamme allumée
Par deux beaux yeux
Ne s'éteint jamais.
Qu'il n'espère plus de liberté
Celui qui s'habitue à aimer un jour,
Car la chaîne de l'Amour ne se brise jamais.

Ritournelle

*Shardo che ferir sa,
piaghe fa ch'in aspre tempore
durano sempre.
Più non sperir libertà
chi tra i ceppi un dì s'avvezza,
ché catena d'Amor giamai si spezza.*

Ritournelle

Un regard qui sait blesser
Fait des blessures qui, dans les âpres souffrances,
Durent à jamais.
Qu'il n'espère plus de liberté
Celui qui s'habitue à aimer un jour,
Car la chaîne de l'Amour ne se brise jamais.

Voici le thème de l'Amour-passion associé aux mots flamme, blessures, souffrances, chaîne. Amastre, amoureuse blessée par l'indifférence de Xerse expose ici sa vision du sentiment amoureux. Cet air nous permet de mieux comprendre le personnage et notamment ses réactions de femme trahie.

La musique est d'une grande expressivité notamment grâce à la longue ascension vers les aigus du refrain *ché catena d'Amor giamai si spezza*, et aux nombreuses modulations alternant successivement les tonalités mélancoliques de sol et ré mineur et celle de si bémol majeur pour symboliser l'espoir de liberté sur *Libertà non sperì più*.

Ce type d'aria à refrain épouse la forme suivante : refrain (strophe 1), ritournelle, refrain (strophe 2, ornée) et ritournelle, ce qui apporte une cohésion à l'ensemble.

La ritournelle construite sur le motif du refrain joue sur l'ambivalence mineur/majeur montrant celle des sentiments chez Amastre.

20

-vez - za, ché ca - te - na d'A - mor giamai, giamai si

Avec les élèves :

- Repérer la forme et la grande expressivité du refrain.
- Cerner le personnage d'Amastre et trouver les éléments qui différencient les trois héroïnes.

**//////// Air d'Ariodate, *Già la tromba*, début de l'acte II,
scène 1, CD1 n°5 à 5'40 //////////////////////////////////////**

Ariodate

*Già la tromba
che le stragi risuonò
le vittorie a noi rimbomba.*

*Pugnamo, amici, e strette
la Vittoria per noi ; di Susa i piani
agli estinci africani
sono angusti a formar bastevol tomba.*

Già la tromba...

Ariodate

La trompette qui jadis
Fit retentir le combat
Célèbre notre victoire

Amis, nous avons combattu
et gagné ; même la plaine de Suse¹⁶
ne suffit pas pour former un tombeau
et accueillir les africains défaits.

La trompette qui a...

Le personnage d'Ariodate, père de Romilda et Adelanta, général des armées de Xerse apparaît au début de l'acte II. Le texte évoque la victoire militaire exprimée dans la musique grâce aux sonneries de trompettes ainsi qu'à la tonalité triomphante de Do majeur, et le sentiment de fierté que l'on retrouve cette fois dans les accords martelés aux luths et cordes pincées ainsi que dans les nombreuses vocalises. Cet air est de forme ABA, A étant l'air aux allures militaires, suivi d'une ritournelle donnant la primauté aux cuivres et B, la partie centrale récitative qui raconte la bataille et apporte un changement radical de caractère. La mélodie suit les inflexions de la voix et le rythme se fait plus libre et fondé sur la parole. Le retour de la partie A clôt l'air et pose le personnage.

[Aria]
ARIODATE
Già la trom - - - - - ba che le
[Continuo]

Longue vocalise qui met en valeur
le mot *tromba* (trompette)

Avec les élèves :

- Cerner le personnage d'Ariodate, comprendre son rôle et les liens qui l'unissent aux autres.
- En quoi la musique réussit-elle à enrichir le texte ?
- Écouter d'autres exemples plus tardifs d'airs victorieux avec trompettes : Le *Te deum* de M.A. Charpentier ou « The trumpet shall sound » tiré du *Messie* de G.F. Haendel.

**//////// Air d'Arсамene, *Innamorato cor*, scène 8 de l'acte II,
CD 2 n°8 //////////////////////////////////////**

Arсамene

*Innamorato cor
trafitto dal rigor
di perfida beltà,
s'a morte avanza,
altra vita non ha che la speranza*

*Il lumino di
del mio gioir spari
e un'ombra di seren
sola n'avanza :
altra vita non ha che la speranza*

Arсамene

Cœur amoureux
blessé par la rigueur
d'une beauté perfide
hors la mort qui me reste
je ne vis plus que d'espérance.

De ma joie s'est éteinte
la clarté lumineuse
rien que l'ombre au soleil
voilà ce qui me reste :
je ne vis plus que d'espérance.

¹⁶ Suse est une ancienne ville de Perse ; autre étape de la campagne militaire de Xerse.

L'amoureux est blessé, accablé -pense-t-il- par la beauté perfide de Romilda. Banni par son frère Xerse, roi jaloux, il ne lui reste que peu d'espoir et la mort s'annonce inévitable.
 L'air est précédé d'un dialogue enlevé entre Arsamene et Elviro, mais laissé seul, le héros laisse entendre sa plainte. Les mots *perfida* et *ombra* sont soulignés par une dissonance marquée de la note sensible¹⁷ qui entre en résonance avec la douleur du personnage. Le caractère plaintif est renforcé par les dissonances sur les premiers temps des mesures 21, 22, 27 et 28.
 Enfin, l'accompagnement de cordes en phrases descendantes accentue le sentiment de désespoir comme la modulation en do mineur.
 La structure de forme *aria da capo* avec couplet 1, refrain, ritournelle, couplet 2 et refrain apparaissait déjà dans l'air d'Amastre.

[Aria]

14

ARSAMENE

In - na - mo - ra - to cor, traf - fit - to dal do - lor di per - fi - da bel -

[Continuo]

Note sensible répétée créant une tension

19

-tà, s'a mor-te_a - van - za, al - tra vi - ta non ha che la spe - ran - - -

Phrase descendante soulignant le désespoir

25

-za, s'a mor-te_a - van - za al - tra vi - ta non ha che la spe - ran - - - za.

Avec les élèves :

- Cerner la personnalité d'Arsamene. Quels autres personnages chantent leur peine de cœur ?
- Expliquer la tradition des voix aigues, notamment la tessiture de contre-ténor chez les hommes à l'époque baroque afin de ne pas être surpris lors de la représentation.

//// Air d'Amastre : Speranze, fermate et air d'Elviro Ah chi voler fiora, début de l'acte III, scène 1. CD 2 n°10 à 0'27 //////////////////////////////////////

Amastre

*Speranze, fermate ;
 sì tosto fuggite ?
 Ancora non sete
 speranze tradite.
 Voi dunque m'avete
 sì poca pietate ?
 Speranze, fermate !*

Amastre

Espoirs, arrêtez-vous ;
 Fuyez-vous si tôt ?
 Vous n'êtes pas encore
 des espérances trahies.
 Vous avez donc pour moi
 si peu de pitié ?
 Espoirs, arrêtez-vous !

¹⁷ La sensible est la 7^{ème} note d'une gamme. Elle marque une tension qui est résolue par la tonique (1ère note) qui suit obligatoirement. Ici, le fait d'allonger la sensible mène la tension à son comble.

Elviro

Ah, chi voler fiora
de bella giardina !
Giacinta, indiana,
tulipana, gelsomina,
Ah, chi voler fiora
de bella giardina!

Elviro

Ah, qui vouloir des fleurs
d'un beau jardin.
Hyacinthes, fleurs indiennes,
Tulipes, jasmin.
Ah, qui vouloir des fleurs
d'un beau jardin.

L'acte III débute sur deux airs au caractère radicalement opposé.

Dans l'air d'Amastre, c'est le caractère dansant qui frappe au premier abord. On y retrouve les rythmes caractéristiques de la gigue (voir rondeau de la 1^{ère} entrée de Lully) avec l'anacrouse et l'appui sur le premier temps. Cavalli a choisi de traduire musicalement le mouvement (verbes : arrêter, fuir) ou l'absence de mouvement (par les silences) plutôt que le désespoir. La ritournelle caractéristique reprend les mêmes éléments.

Scena I
<Sala regia.>
AMASTRE, ELVIRO vestito da vendifiori.

[Aria] 3
AMASTRE Spe - ran - ze, fer - ma - te; sì to - sto fug - gi - te? An - co - ra non se - te spe -
[Continuo]

9
-ran - ze tra - di - - - te. Voi dun - que m'a - ve - te sì po - ca pie - ta - te? Spe -

Elviro apparaît déguisé en marchand de fleurs afin de passer incognito et de recueillir des informations sur Amastre, Xerse et Adelanta pour son maître Arsamene.

Le caractère humoristique est immédiat de par la voix transformée et le non-respect des bases élémentaires de la conjugaison.

Minato procède au comique de répétition puisque les interventions d'Elviro s'effectuent tout au long des scènes 1 à 3. L'effet produit est très réussi.

44
ELVIRO Ah chi vo - ler fio - ra de bel - la giar - di - na.
[Continuo]

L'apparition des flûtes à bec apporte une touche populaire et pastorale et les accords appuyés une certaine lourdeur.

Avec les élèves :

- Comparer le rythme de l'air d'Amastre à celui du rondeau de Lully et repérer les silences.
- Écouter les différentes interventions d'Elviro et en saisir l'aspect comique. On peut aussi demander aux élèves d'imaginer une mise en scène.

**//////// Air d'Adelanta Più rigido che scoglio asprissimo,
Acte V, scène 8, CD 4 n°27 //////////////////////////////////////**

Adelanta

Arsamene è già sposo. Amor, va'in pace :
non scherzerò mai più con la tua face.

Più rigido
che scoglio asprissimo,
che gel durissimo,
sarà il mio cor.
Né frangere
mia crudeltà
pregar o piangere
 giamai potrà.

Adelanta

Arsamene est désormais marié. Amour, va-t'en en paix :
Je ne jouerai plus jamais avec ton feu.

Plus rigide
Qu'un âpre rocher
Que la dure glace
Sera dans mon cœur.
Fléchir
Ma cruauté
Ne pourront jamais
Ni les prières ni les pleurs.

Adelanta a dû avouer ses stratagèmes et ses mensonges. Déterminée, elle souhaite que son cœur s'endurcisse pour ne plus être sensible au feu de l'Amour.

Cet air est précédé d'un court récitatif très mélodique, notamment grâce à la répétition toujours plus aigüe de *mai più*. Cette mélodie est ensuite reprise dans la ritournelle annonçant l'air.

Plus que la détresse ou la tristesse, c'est la détermination qui ressort de cet air grâce aux rythmes, aux phrases ascendantes et aux longues vocalises sur les mots *cor*, *crudeltà* et *potrà*. Il s'agit d'un des airs les plus orné de l'opéra.

Avec les élèves :

- Cerner le personnage, son caractère. Qu'est ce qui l'oppose à sa sœur ? Que pensez-vous de la réaction d'Adelanta après avoir manigancé tout au long de cette histoire ?
- Repérer les vocalises et la répétition de *mai più*.

//////// Air de Xerse, lamento, *Lasciatemi morir*, Acte V, scène 19, CD4 n°28 //////////////////////////////////////

Xerse

Lasciatemi morir, stelle spietate,

*ch'il mantenermi in vita è crudeltà.
Anima disperta,
rifiuto d'un'ingrata,
privo d'ogni speranza e di pietà,
al pianto moverò l'alme dannate.*

Lasciatemi morir, stelle spietate,

*Di vilipeso re pompe sprezzate,
scetto e bende real non curo più ;
se a comprarmi un affetto,
o mio scetto negletto,
bastevole non sei, ben vil sei tu.
Sì da poco non son l'ombre gelate.*

Lasciatemi morir, stelle spietate.

Xerse

Laissez-moi mourir, étoiles impitoyables,

Car c'est une cruauté de me garder en vie.
Âme désespérée,
Refusée par une ingrate,
Dépourvue de tout espoir et de pitié,
J'émouvrai jusqu'aux larmes même les âmes damnées.

Laissez-moi mourir, étoiles impitoyables,

Pompe méprisée d'un roi offensé,
Le sceptre et les bandeaux royaux ne m'importent plus ;
Si pour m'acheter de l'affection,
Ô mon sceptre négligé,
Tu n'es pas suffisant, tu es bien vil.
Même les âmes des morts ne sont pas si peu de chose.

Laissez-moi mourir, étoiles impitoyables.

Ce *lamento*¹⁸ est l'un des airs les plus émouvants de cet opéra. Toute la douleur de Xerse y est exprimée. Prêt à abandonner le pouvoir et les attributs royaux qui ne peuvent atténuer son chagrin, il préfère la mort face au destin qui l'accable. Il est intéressant de comparer cet air au précédent d'Adelanta. La réaction des personnages est très différente face à l'amour non partagé ; l'une est déterminée et s'endurcit, l'autre souhaite mourir, mais peut-on y croire ?...

On retrouve tous les éléments musicaux qui caractérisent ce genre d'air : la phrase d'accompagnement descendante, les silences figurant les sanglots, l'accompagnement de cordes et le contrechant¹⁹ au violon, la tonalité mineure.

La forme rondo permet la répétition du refrain *Lasciatemi morir, stelle spietate*.

Scena IX
XERSE, ARSAMENE. 181

[Lamento]

Phrase d'accompagnement descendante

Silences symbolisant les sanglots

Avec les élèves :

- Comparer les deux réactions face au rejet : celle d'Adelanta et celle de Xerse.
- Il est intéressant d'écouter d'autres *lamenti* et en repérer leurs caractéristiques : *Madrigali e lamenti* de Monteverdi par Jordi Savall et Montserrat Figueras ainsi que *Lamenti* par Emmanuelle Haïm et Nathalie Dessay, par exemple.

¹⁸ Un *lamento* est une plainte, un chant de tristesse et de deuil très en vogue dans l'opéra italien baroque.

¹⁹ Un contrechant est une mélodie secondaire qui croise la principale.

Dans cet opéra, on trouve également d'autres *lamenti* :

- Amastre : *Moriro : volete più ?* - CD 3 n°1 au début,
- Adelanta : *Dammi, Amor* - CD 3 n°6 à 15'30 avec sa belle ligne descendante et ses interruptions,
- Romilda : *Che barbara pietà !* - CD 4 n°2 à 6'50,
- Trio Romilda, Adelanta, Arsamene : *M'amerete ?* - CD 3 n°6 à 7'05.

//////// Quatuor final : Romilda, Amastre, Xerse, Arsamene, Amante di me, CD 4 n°28 à 13'27 //////////////////////////////////////

*Amante di me
più lieto non è,
non fu, non sarà.
Delizie più care,
più dolci contenti
o gioie più care
tra gli astri lucenti
non sono colà.
Amante di me
più lieto non è,
non fu, non sarà.*

Il n'y a pas d'amant
plus satisfait que moi :
il n'y en eut, il n'y en aura pas !
De plus chères délices
plus doux contentements
ou des joies plus agréables
parmi les étoiles luisantes.
Il ne s'en trouve pas !
Il n'y a pas d'amant
plus satisfait que moi :
il n'y en eut, il n'y en aura pas !

Les personnages principaux -à l'exception d'Adelanta- sont regroupés pour célébrer leur joie d'être heureux en amour.

[A quattro]
131

[ROMILDA] A - man - te di me più lie - to non è, non fu, non sa - rà.

[AMASTRE] A - man - te di me più lie - to non è, non fu, non sa - rà.

[ARSAMENE] A - man - te di me più lie - to non è, non fu, non sa - rà.

[XERSE] A - man - te di me più lie - to non è, non fu, non sa - rà.

[Continuo]

L'opéra se termine donc par un quatuor vocal accompagné, qui sera suivi de la dernière entrée de Lully. Les ensembles vocaux se réduisent aux duos et trios, ce qui ajoute au caractère exceptionnel de ce quatuor. L'écriture est largement homophonique, les personnages chantant ensemble les mêmes rythmes et mêmes paroles.

L'harmonie joue sur les modulations rapides passant de *la* mineur aux tons voisins de *mi* mineur, *mi* majeur et *do* majeur entretenant ainsi une certaine fluidité dans les changements de couleurs musicales. Le caractère enjoué est, lui, souligné par les syncopes répétées.

Avec les élèves :

- Chanter un court passage à quatre voix pour mieux percevoir le style homophonique.
- L'opéra se termine dans la joie et la simplicité. C'est un "happy end". Quelles sont vos impressions à la fin de ces écoutes ? Quel est votre extrait préféré ? Pour quelles raisons ?

• • • Bibliographie

Livres

Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, Ed. Gallimard, 1992.

Philippe Beaussant, *Vous avez dit baroque ?*, Ed. Actes Sud, 1994.

Jérôme De La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Ed. Fayard, 2002.

Jean Gallois, *Jean-Baptiste Lully ou la naissance de la tragédie lyrique*, Ed. Papillon, 2001.

Olivier Lexa, *Francesco Cavalli*, Arles, Actes Sud, 2014.

Louis XIV et Versailles, TDC n° 850, 15 février 2003.

Christian Biet, *Les miroirs du Soleil, Louis XIV et ses artistes*, Collection Découverte, Littérature, n° 58, Éditions Gallimard, 2000.

CD

Xerse, Cavalli, René Jacobs, Harmonia Mundi, 2007.

Giasone, Cavalli, René Jacobs, Harmonia Mundi, 2014.

L'Ormindo, Cavalli, Sandrine Piau, Panclassics, 2015.

Ballets pour le Roi Soleil, Jean-Baptiste Lully, Ensemble Aradia dirigé par Kevin Mallon, Naxos, 1998.

Les caractères de la danse à Versailles, musiques de L'Allée du Roi, Jean-Baptiste Lully, Marin Marais et Jean-Ferry Rebel, Ensemble « Ris et danceries » dirigé par Pierre Séchet, Stil, 2001.

Les divertissements de Versailles, Jean-Baptiste Lully, Les Arts Florissants dirigés par William Christie, Erato, 2002.

L'Orchestre du Roi-Soleil, Jean-Baptiste Lully, Le Concert des Nations dirigé par Jordi Savall, Alia vox, 1999.

DVD

Aucune captation de Xerse n'existe en DVD, nous vous conseillons donc d'autres œuvres de Cavalli :

Elena, Ed. Ricercar, Aix en Provence, 2013.

La Didone, Ed. Opus Arte, 2012.

La Calisto, Ed. Harmonia Mundi, 2006.

••• Xerse à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Emmanuelle Haïm**
Mise en scène **Guy Cassiers**
Décors et costumes **Tim Van Steenberghe**
Chorégraphie **Maud Le Pladec, Compagnie Leda**
Vidéo **Frederik Jassogne**
Lumières **Stefan Alleweireldt**
Assistant à la mise en scène **Benoît De Leersnyder**
Assistant à la direction musicale, chef de chant **Benoît Hartoin**
Dramaturge **Willem Bruls**



Ugo Guagliardo
Xerse



Tim Mead
Arsemene



Carlo Allemano
Ariodate



Emöke Barath
Romilda



Camille Poul
Adelanta



Emiliano Gonzalez Toro
Eumene



Emmanuelle De Negri
Amastre



Frédéric Caton
Aristone



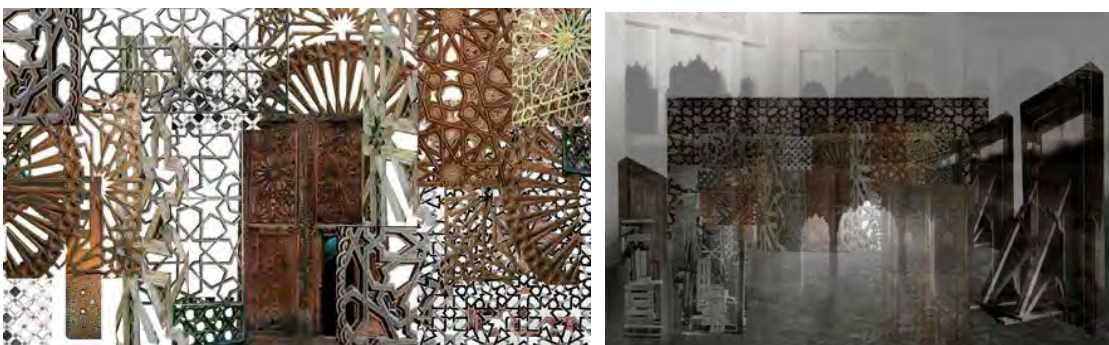
Pascal Bertin
Elviro

Orchestre du Concert d'Astrée

Compagnie Leda (6 danseurs) : Smain Boucetta, Régis Badel, Benjamin Kahn, Nicolas Diguët, Matthieu Barbin, Nitsan Margalioï.

••• Décors

La Perse antique, le règne de Louis XIV et l'Orient actuel avec ses conflits culturels et religieux sont les principales inspirations du metteur en scène.



Photos extraites du projet du scénographe Tim Van Steenberghe ©DR

••• Costumes

Photos extraites du projet de Tim Van Steenbergem ©DR



• • • Repères biographiques

Emmanuelle Haïm



Après des études de piano et de clavecin et un début de carrière riche en rencontres artistiques, Emmanuelle Haïm choisit la direction d'orchestre et fonde en 2000 Le Concert d'Astrée. Simultanément, elle est demandée par les scènes internationales les plus prestigieuses. En 2001, elle connaît un succès retentissant au Glyndebourne Touring Opera avec *Rodelinda* de Händel. Elle est la première femme à diriger au Chicago Lyric Opera (*Giulio Cesare*, 2007). Fidèle du Glyndebourne Festival Opera, elle y présente de nombreux ouvrages dont *Theodora* de Händel dans une mise en scène de P. Sellars et *L'incoronazione di Poppea*, mis en scène par R. Carsen. Elle dirige régulièrement l'Orchestre Symphonique de Birmingham (CBSO), le Scottish Chamber Orchestra et le Hessischer Rundfunk Orchestra de Francfort. Depuis 2008, une relation privilégiée avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin l'amène à diriger successivement en tant que Chef invitée en 2008, 2011 et 2014. Ses enregistrements pour le label Erato / Warner Classics avec son ensemble Le Concert d'Astrée sont abondamment récompensés : Victoires de la Musique Classique (meilleur enregistrement en 2009 pour *Lamenti* et en 2008 pour *Carestini, The Story of a Castrato*), Echo Deutscher Musikpreis, nomination aux Grammy Awards (*Dido and Aeneas*, 2004, *Une fête baroque* 2013). Emmanuelle Haïm a aussi collaboré avec Philippe Jaroussky et Le Concerto Köln pour *Caldara in Vienna*. En 2012 et 2013 sont parus l'enregistrement du concert des 10 ans du Concert d'Astrée *Une fête Baroque !* et les DVD de *Giulio Cesare* de Händel et *L'incoronazione di Poppea* de C. Monteverdi. Fidèle représentante du baroque et du savoir-faire musical français, elle est Chevalier de la Légion d'honneur, Officier des Arts et des Lettres et Honorary Member de la Royal Academy of Music. Nordiste de cœur, elle est aussi l'Ambassadrice du Nord à travers le monde.

Guy Cassiers



Né à Anvers en 1960, le metteur en scène Guy Cassiers entreprend des études d'arts graphiques à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, avant de se tourner vers le théâtre. À partir de 1992, il travaille en indépendant, notamment pour le Kaaitheater à Bruxelles et le Toneelschuur à Haarlem. Son premier spectacle pour le ro theater, *Angels in America* de Tony Kushner (1995), remporte deux prix en 1996. De 1998 à 2006, Guy Cassiers est directeur artistique du ro theater à Rotterdam. Il y développe un langage théâtral multimédia, l'emploi de caméras, images vidéo, paroles projetées et musique interprétée en direct est un élément essentiel de son mode d'expression. Le point culminant de cette approche est incontestablement son cycle de quatre pièces consacrées à Proust, réalisé entre 2002 et 2004. La technologie et la poésie, la littérature et le théâtre, l'image et la musique, la caméra et le jeu d'acteur s'y entremêlent intimement. À côté de ces spectacles, Guy Cassiers monte aussi des adaptations de romans (*Anna Karenina*, 1999 / *Rouge Décanté*, 2004), des variations truffées de fantaisie sur les œuvres de Shakespeare (*Bloetwollefduivel* de Jan Decorte d'après *Macbeth*, 2001) et des spectacles interprétés par des amateurs (*Jaja maar nee nee*, 2001). En 2006, il monte *Onéguine* de Pouchkine au Toneelhuis d'Anvers dont il devient le directeur artistique. Au Toneelhuis, Cassiers réalise une trilogie impressionnante qui analyse les relations complexes entre l'art, la politique et le pouvoir, *Le Triptyque du pouvoir*, constituée de *Mefisto for ever*, *Wolfskers* et *Atropa* inspiré de la guerre de Troie. Parmi ses mises en scène phares, nous citerons : *L'Homme sans qualités* de Robert Musil (Toneelhuis), *L'Anneau du Nibelungen* de Richard Wagner (Milan/Berlin), mais aussi *Bloed & rozen. Het lied van Jeanne en Gilles* (Sang & roses. Le chant de Jeanne et Gilles, 2011), *Heart of Darkness* (Cœur ténébreux, 2011), *Orlando*, d'après le roman du même nom de Virginia Woolf, *MCBTH*, dans lequel paroles et chants, texte et musique, acteurs et chanteurs provoquent aussi bien la cohésion que le conflit et *Hamlet versus Hamlet*. Ses deux grands projets théâtraux pour la saison 2015-2016 sont *Caligula* de Camus et *De welwillenden* (*Les bienveillantes*) d'après le roman de Jonathan Littell, un spectacle coproduit avec le Toneelgroep Amsterdam. À Lille, Guy Cassiers mettra en scène l'opéra *Xerse* de Francesco Cavalli.

• • • L'Opéra de Lille

Historique

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

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

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

La façade



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

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

fronton, illustrant la Glorification des Arts, à un artiste de la région lilloise : Hippolyte-Jules Lefebvre. Se détachant de la rigueur générale du bâtiment, le groupe sculpté s'articule autour d'Apollon, le Dieu des Oracles, des Arts et de la Lumière. Neufs muses l'accompagnent, réunissant ainsi autour de l'allégorie du vent Zéphir, la poésie, la musique, la comédie, la tragédie et d'autres arts lyriques ou scientifiques. Les deux reliefs allégoriques de l'étage noble (dessins de Cordonnier là encore), se répondent. À gauche, du sculpteur Alphonse-Amédée Cordonnier, une jeune femme tenant une lyre, représente La Musique. Des bambins jouent du tambourin et de la guitare. À droite, le sculpteur Hector Lemaire, a symbolisé La Tragédie. Les putti représentent des masques de théâtre et l'allégorie féminine, dramatique et animée, brandit une épée, environnée de serpents et d'éclairs.

Le Hall d'honneur

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

Les Grands Escaliers

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

La Grande Salle

Si les plans aquarellés de Cordonnier privilégiaient la couleur bleue, la volonté de reproduire une salle à l'italienne (un des derniers exemples construits en France) a fait opter l'ensemble des acteurs du chantier de l'époque pour le rouge et or, plus conventionnel. La salle est couverte d'une coupole. Elle comprend six loges d'avant-scène, une fosse d'orchestre, un large parterre et quatre balcons (quatre galeries).



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

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

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

Le Grand Foyer

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

L'espace est éclairé par cinq grandes baies dont trois jumelées du côté de la place. Le décor du plafond et les deux tableaux ovales représentant La Musique et La Danse sont l'œuvre du peintre Georges Picard. En parallèle, les quatre grands groupes sculptés ont été réalisés par Georges-Armand Vézé, et forment un ensemble cohérent avec le programme d'ornementation, qui développe le thème des arts.

Chaque mercredi à 18h, des concerts d'une heure sont organisés dans le Foyer. Récitals, musique de chambre, musique du monde... au tarif de 10 € et 5 €.

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

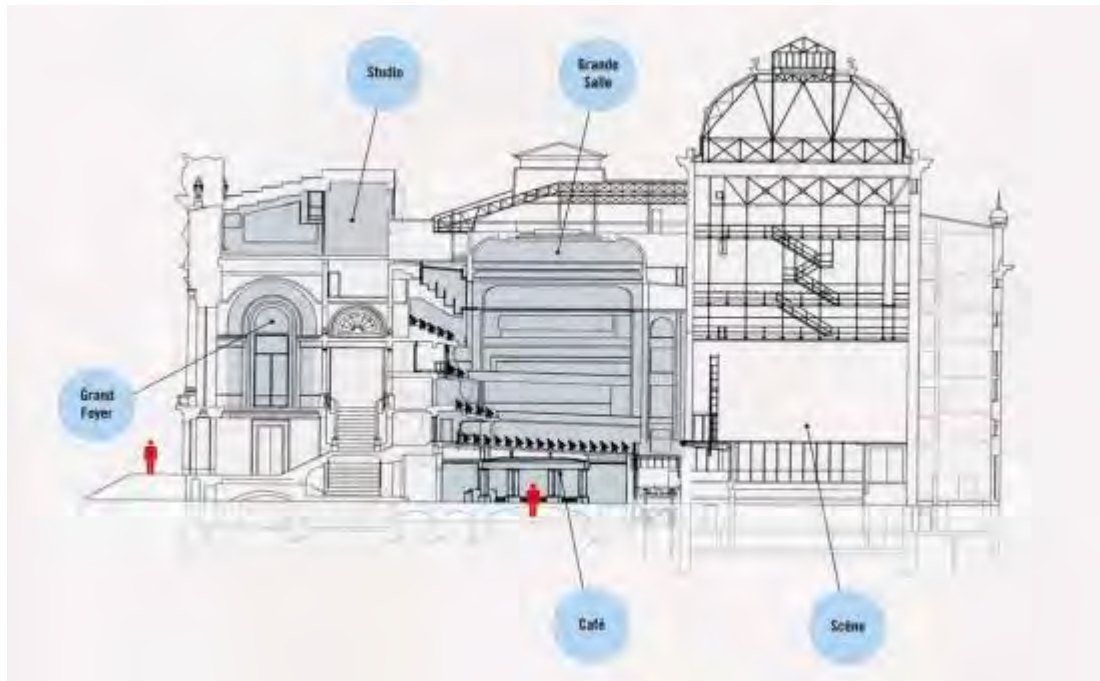
En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux ; une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors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

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

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

> visite virtuelle de l'Opéra accessible sur le site de l'Opéra :
<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.