

# OPERA DE LILLE 07/08

DOSSIER PEDAGOGIQUE

**DIDON ET ENEE** / *DIDO AND AENEAS*

HENRY PURCELL



**Du 9 au 15 janvier 08**

**Service des relations avec les publics > [publics@opera-lille.fr](mailto:publics@opera-lille.fr)**

Dossier réalisé avec la collaboration de Sébastien Bouvier, enseignant détaché

Novembre 2007

---

## SOMMAIRE

---

*Préparer votre venue à l'Opéra*

### **DIDON ET ÉNÉE de Henry Purcell**

Résumé pour les élèves	4
Henry Purcell et son temps, repères historiques	6
Didon et Enée dans l' <i>Enéide</i> de Virgile	7
Figures mythologiques dans <i>Didon et Enée</i>	8
La langue anglaise dans le livret de Nahum Tate	11
Petit lexique anglais du livret par thèmes	12
La musique baroque et ses instruments	13
Les instruments baroques dans <i>Didon et Enée</i>	14
Guide d'écoute	16
Vocabulaire	29
Références	30

### **DIDON ET ÉNÉE À L'OPÉRA DE LILLE**

L'équipe artistique de cette production	31
---	----

### **POUR ALLER PLUS LOIN**

La Voix à l'opéra	32
Qui fait quoi à l'opéra	33
L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire	34

### **ANNEXES**

Les instruments de l'orchestre	39
Livret anglais / français (source : Maîtrise des Hautes Seines)	

---

## PRÉPARER VOTRE VENUE

---

Ce dossier vous aidera à préparer votre venue avec les élèves, sachant que 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

- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra, signalés par le sigle © dans le guide d'écoute.

**Nous vous informons qu'une demi-journée de formation autour de cette œuvre est prévue le lundi 10 décembre, de 14h à 17h à l'Opéra de Lille.**

Elle sera assurée par Sébastien Daucé, claveciniste, musicologue et assistant musical de cette production, avec la participation de Shigeko Hata, interprète du rôle de Belinda dans ce spectacle, et de Sébastien Bouvier, enseignant missionné à l'Opéra.

Y seront abordés : l'historique et les éléments constitutifs de l'opéra baroque, les caractéristiques de la musique de Henry Purcell, une présentation de *Didon & Enée* ainsi qu'une séance de travail chant-clavecin à partir d'extraits de l'opéra.

Merci de bien vouloir confirmer votre présence avant le 5 décembre auprès de l'Opéra par téléphone au 03 28 38 40 50 (Karine Desombre) ou par courrier électronique à : [publics@opera-lille.fr](mailto:publics@opera-lille.fr).

### **RECOMMANDATIONS**

Le spectacle débute à l'heure précise.

Il est donc impératif d'arriver au moins 30 minutes à l'avance, les portes sont fermées dès le début du spectacle. On ne sort pas de la salle et l'on reste silencieux pendant le spectacle afin de ne pas gêner les chanteurs ni les spectateurs. Il est interdit de manger et de boire dans la salle, de prendre des photos ou d'enregistrer. Les téléphones portables doivent être éteints.

**Nous rappelons aux enseignants et accompagnateurs que les élèves demeurent sous leur entière responsabilité** pendant toute leur présence à l'Opéra et nous vous remercions de bien vouloir faire preuve d'autorité si nécessaire.

**Durée totale du spectacle : 1h00.**

Opéra chanté en anglais, surtitré en français.

### **TÉMOIGNAGES**

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

---

## EN RÉSUMÉ : *DIDON ET ÉNÉE* DE HENRY PURCELL

---

*Didon et Enée* (*Dido and Aeneas*) est un opéra baroque en trois actes. La musique est de Henry Purcell (1659-1695) et le livret de Nahum Tate, dramaturge et poète irlandais, d'après le Livre IV de l'*Enéide* de Virgile. C'est à la fois le premier opéra en langue anglaise et le chef d'œuvre du compositeur.

### La création de l'opéra

On a longtemps pensé que Purcell avait composé *Didon et Enée* pour Josias Priest, maître à danser du collège de jeunes filles de Chelsea, la Boarding School for Girls, dans la banlieue de Londres, à l'automne 1689. Or, cet opéra est clairement inspiré de *Vénus et Adonis*, un masque pour le divertissement du roi composé en 1682 ou 1683 par le maître de Purcell, John Blow. L'exécution de *Didon* nécessite en effet le même nombre de chanteurs, de rôles solistes, et probablement les mêmes costumes furent portés par la troupe de John Blow pour représenter successivement les deux œuvres. On pense aujourd'hui que l'œuvre de Purcell a sans doute été créée vers 1683-1684 au Whitehall, à la cour de Charles II ou dans les appartements de Windsor.

### L'argument

L'action se passe à Carthage, dans le palais de Didon, qui avoue à sa suivante Bélinda son trouble pour le prince troyen Enée. Dans une grotte, la magicienne et ses sorcières œuvrent à la destruction de l'insupportable bonheur du couple royal. Elles dépêchent un esprit qui, sous les traits de Mercure, enjoint le prince de partir au plus vite conquérir l'Italie. Enée se soumet contre son gré à l'ordre de Jupiter et décide de partir le soir même. Les marins, compagnons d'Enée, se préparent à quitter Carthage. Les sorcières se réjouissent de la réussite de leur plan et projettent de faire sombrer le navire d'Enée. Le prince annonce à la reine son départ. Elle refuse d'entendre ses explications et se donne la mort.

### Les personnages et leurs voix

Les personnages :	Leur rôle :	Leur voix :
<b>Didon</b>	Reine de Carthage	Soprano ou mezzo
<b>Enée</b>	Prince troyen	Ténor ou baryton léger
<b>Bélinda</b>	Confidente de Didon	Soprano
<b>Deuxième suivante</b>		Soprano
<b>Magicienne</b>	Reine des sorcières	Contralto/ Mezzo- soprano
<b>Première sorcière</b>		Soprano
<b>Seconde sorcière</b>		Soprano
<b>Esprit</b>	Sous les traits de Mercure	Contre-ténor ou contralto
<b>Un marin</b>		Ténor
Chœur de courtisans, marins		
Chœur de sorcières		

L'orchestre de *Didon et Enée* est composé de :

3 violons I,  
3 violons II,  
2 altos,

continuo :

1 violoncelle,  
1 viole de gambe,  
un théorbe,  
un clavecin.

L'œuvre est interprétée sur instruments d'époque.

### Synopsis

### **Acte I.**

#### *A Carthage (palais de la reine Didon)*

Belinda, la confidente de la Reine Didon, l'exhorte à retrouver la gaieté (aria « Shake the cloud from off your brow »). Elle devine que la cause de l'accablement de la Reine est son amour secret pour le prince Troyen Énée (« Ah ! Belinda, I am prest »).

Belinda encourage Didon à accepter cet amour : une telle union assurerait la prospérité de Carthage, l'honneur de la reine et le bonheur d'Énée, qui ne cache pas son inclination pour Didon. Aux encouragements de Belinda se mêlent ceux de la seconde dame d'honneur et du chœur des courtisans. Énée paraît, accompagné par sa suite de Troyens, et se déclare à la reine. Elle tente faiblement de le repousser tandis qu'il se montre prêt à forcer son destin pour demeurer auprès d'elle et servir Carthage. Belinda et le chœur encouragent l'Amour à vaincre les réticences de Didon. Celle-ci finit par céder au fils de Vénus, à la grande joie de la cour.

### **Acte II.**

#### *Une grotte*

La magicienne rassemble ses sorcières dans une grotte afin de fomenter la ruine de Didon et la destruction de Carthage. Elle troublera la partie de chasse des deux amants par un orage. Un esprit maléfique apparaîtra alors à Énée sous les traits de Mercure et lui ordonnera de partir sur le champ pour accomplir sa destinée et fonder une nouvelle Troie. Les sorcières se réjouissent de ce plan machiavélique (duo « But 'ere we this perform »).

#### *Un bosquet*

Lors d'une partie de chasse, Didon, Énée et leurs courtisans admirent les beautés de la nature environnante quand un orage éclate. Tous se dépêchent de regagner le château. Énée, qui s'est attardé, voit apparaître l'esprit maléfique sous les traits de Mercure.

Celui-ci l'enjoint d'obéir à Jupiter au plus vite et de quitter Didon pour appareiller vers l'Italie avec ses guerriers. Déchiré, Énée se soumet mais blâme les Dieux pour leur sévérité.

### **Acte III.**

#### *Le port de Carthage*

Dans le port de Carthage, les marins troyens s'apprêtent à reprendre la mer, le cœur léger, sans regretter les femmes qu'ils abandonnent (« Come away, fellow sailors »).

La magicienne et ses sorcières se réjouissent de la détresse imminente de la reine, qui sera fatale à Carthage. Il leur reste à déchaîner une tempête qui coulera le navire d'Énée, et leur joie sera complète.

#### *Le palais*

Lorsqu'Énée vient annoncer à Didon qu'il doit la quitter pour obéir à l'ordre divin, elle le rejette et lui reproche de l'avoir trompée. Énée décide alors de braver les dieux et de désobéir à Jupiter. Hors d'elle, Didon le renvoie. Après son départ, elle demeure entourée par Belinda et sa cour, et s'abandonne à la mort (lamento « When I am laid in earth »).

---

## HENRY PURCELL (1659-1695), REPÈRES BIOGRAPHIQUES

---

Cf. frise chronologique en annexe



Henry Purcell est considéré comme l'un des plus **grands compositeurs anglais** de naissance. Sa musique a été consacrée à la Cour, à l'église et à la scène ; elle représente une alternative, et une synthèse, aux musiques italienne et française qui dominent à l'époque.

Henry Purcell naît à Westminster (dans la banlieue de Londres) en 1659. Son père est maître des chœurs de l'Abbaye et son oncle Thomas Purcell est musicien à la cour du roi Charles II ; son frère Daniel sera lui aussi compositeur.

A l'âge de 6 ans, il devient choriste à la Chapelle royale et commence à étudier le chant, le luth, le clavecin, le violon et la composition. Il commence à composer très jeune, et à l'âge de 11 ans, écrit une première ode en l'honneur du roi.

Henry Purcell est d'abord nommé conservateur des instruments de la cour en 1673, accordeur de l'orgue de Westminster en 1674 puis en 1677 compositeur de l'orchestre des "violons du roi". Deux ans plus tard, il succède à son maître John Blow comme organiste à l'Abbaye de Westminster.

Après avoir essentiellement composé pour le théâtre de 1675 à 1679, il commence à répondre à partir de 1680 à des commandes et écrit des chants, odes et hymnes pour les événements de la famille royale. Il écrit notamment en 1680 le chant de bienvenue au roi Charles II, « Welcome, Viceregent of the Mighty King ».

En 1682, il est nommé organiste de la chapelle royale et sa réputation ne cesse de s'accroître. Sa première œuvre publiée est un recueil de douze sonates, paru en 1683. En 1685, il écrit un anthem (hymne sacré), intitulé "My heart is inditing of a good mater" en l'honneur du couronnement de Jacques II. Il compose également pour le couronnement de Guillaume III et de la reine Marie en 1689.

Après avoir renoué avec le théâtre, il compose son plus grand chef-d'œuvre et premier opéra anglais *Didon & Enée* qui, après avoir été très probablement donné à la Cour de Charles II, sera représenté en 1689 dans un collège de jeunes filles de Londres. Il parvient dans cette œuvre inspirée de l'*Enéide* de Virgile à conjuguer influence musicale française et travail sur la prosodie pour mettre en valeur les intonations propres à la langue anglaise.

Il s'agit du seul opéra qu'ait réalisé Purcell qui se consacre par la suite à des semi-opéras ou masques, eux aussi très connus, comme *The Prophetess or the history of Dioclesian* (1690), *King Arthur* (1691), *The fairy Queen* (1692, adaptation du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare) et *The Indian Queen* (1695).

En 1694, il compose son célèbre *Te deum and Jubilate* ainsi qu'un chant pour l'anniversaire de la reine Marie qui décédera peu après.

Henry Purcell décède en pleine gloire à 36 ans, laissant une femme et trois enfants. Il est enterré au pied de l'orgue de l'abbaye de Westminster.

---

## DIDON ET ÉNÉE DANS *L'Énéide* DE VIRGILE

---

« *Pauvre Didon, nul époux ne t'a donné le bonheur. Celui-ci meurt, tu fuis ; celui-là fuit, tu meurs* »  
Ausone, *Épithaphe des héros*.

L'histoire de Didon et Enée fait partie de *L'Énéide* de Virgile (70-19 avant JC), la plus célèbre des épopées en langue latine. Seul à pouvoir rivaliser avec *l'Iliade* et *l'Odyssée* d'Homère, dont il s'inspire largement, l'ouvrage a inspiré des générations de lettrés et d'artistes de l'Antiquité jusqu'à nos jours.

*L'Énéide* est le récit des épreuves du prince Troyen Enée, fils d'Anchise et de la déesse Vénus, fondateur de Rome et ancêtre mythique du peuple romain. Composé de 12 livres (ou chants), le poème retrace les aventures d'Enée depuis la prise de Troie jusqu'à son installation dans le Latium. Le poème, écrit entre -29 et -19, contient environ 10 000 vers.

Les quatre premiers livres sont consacrés à Didon et à l'épisode de Carthage. La rencontre entre Didon et Enée en Libye a lieu dès le premier livre. Enée et ses compagnons sont rescapés d'une tempête déchaînée par Junon, qui les a détournés du but de leur voyage, l'Italie. Ils abordent alors les rives de la Libye et se rendent à Carthage où ils sont accueillis par Didon qui les convie à un grand banquet. Chez Virgile, on sait dès le début que Didon vient de fuir Tyr, suite au meurtre de son époux Sychée, pour fonder Carthage. La Reine, déjà éprise d'Enée, lui demande alors de lui conter ses aventures, récit qui fait l'objet des deux livres suivants.

Enée retrace alors la chute et le saccage de Troie (épisode du cheval d'Ulysse) ainsi que sa fuite avec Anchise, son père. Dans le livre 3, il est question du voyage qui s'ensuit, au cours duquel l'oracle d'Apollon révèle à Enée le lieu où il doit fonder la nouvelle Troie. Interprétant tout d'abord ces paroles de façon erronée, Enée se rend en Crète avant de faire route vers le Latium (Italie).

C'est le livre 4 qui est consacré aux amours de Didon et Enée. Didon tente tout d'abord de résister à ses sentiments, qui s'avèrent incompatibles avec le vœu de fidélité qu'elle a fait à son mari mourant – y céder reviendrait pour elle à manquer à son devoir et à la dignité que lui impose sa charge. Mais sa sœur Anne la persuade de céder à son amour. Un concours de circonstances fatal (ourdi par les dieux) l'amène à se retrouver seule avec Enée lors d'une partie de chasse et à devenir sa maîtresse.

À partir de ce moment, Didon et Enée vivent leur amour au grand jour. Enée, sous l'influence de sa personnalité et de sa beauté, commence à se détourner de sa destinée – fonder la nouvelle Troie. Les dieux interviennent par l'intermédiaire de Mercure, qui persuade Enée de quitter Carthage. Conscient de la force des sentiments de Didon, il ne peut se résoudre à lui annoncer son départ : cette dernière apprend son projet avant même qu'il ne se soit décidé à lui parler. Une scène terrible s'ensuit : Enée, désespéré, ne peut que reconnaître sa dette envers Didon. Il lui rappelle qu'il n'est que l'objet du destin et la supplie de ne pas rendre la séparation plus difficile. Après avoir laissé éclater sa colère et maudit Enée, Didon, restée seule, se suicide.

Une Reine Élixa Didon de Carthage a bien existé ; elle s'est en réalité suicidée pour éviter son mariage avec un roi rival, Hiarbas. Nahum Tate, connu pour le carol « *While shepherds watched their flocks by night* » et auteur d'un ouvrage sur l'éducation des jeunes filles, a écrit pour Purcell un livret passablement éloigné de la version de Virgile. Toutefois, on peut supposer que le public de l'époque connaissait suffisamment *L'Énéide* pour reconstituer l'intrigue. Avec cette connaissance du texte de Virgile, par exemple, la longue lamentation de Didon peut être entendue dans le contexte de la perte de ce qui a été pour elle un amour dévorant, un amour qui l'a amenée à trahir la mémoire de son cher époux, à perdre le respect de sa cour et à oublier Carthage.



---

## FIGURES MYTHOLOGIQUES DANS *DIDON ET ÉNÉE*

---

**Didon** : connue également sous le nom d'Elissa, fille de Bélus, roi de Tyr, et sœur de Pygmalion. Son frère ayant tué son époux, Didon s'enfuit et vint s'établir en Afrique. On lui céda tout le terrain que pouvait délimiter une seule peau de bœuf ; c'est sur cet emplacement qu'elle jeta les fondations de la ville de Carthage, qui prospéra. La beauté et la richesse de Didon excitèrent la convoitise de Hiarbas, roi voisin. Didon, poussé par son peuple, feignit d'accepter une nouvelle union, mais le jour de son mariage, se précipita dans les flammes d'un bûcher qu'elle avait fait élever sur la place publique. Virgile insère la légende de Didon dans l'*Enéide* : elle ne sacrifie plus en mémoire de son époux, mais en raison de son amour pour Enée.

Dans le livret, Didon (Dido) est désignée par les termes « the Queen of Carthage », « Elissa », « Madam ».

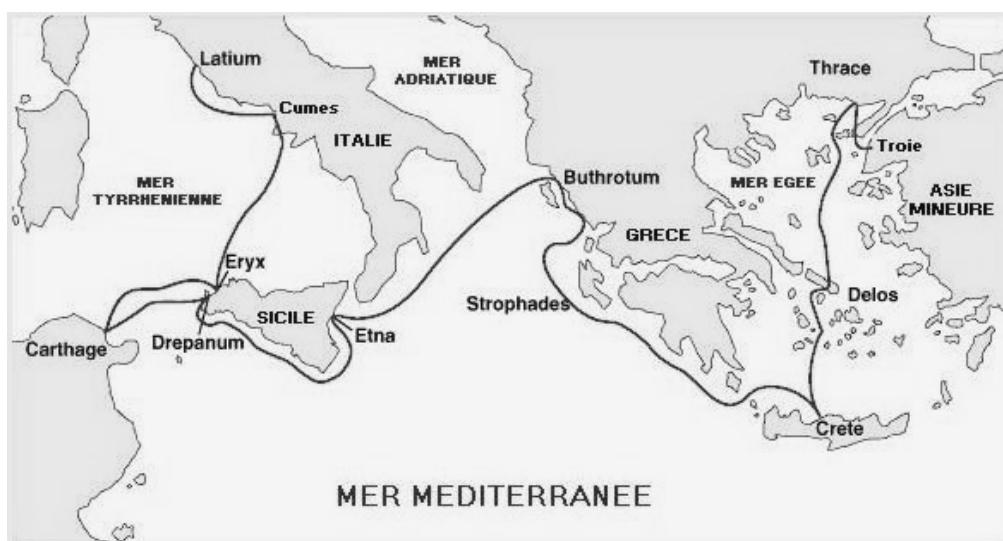
**Enée** : prince troyen, est le fils d'Anchise et de la déesse Aphrodite. La tradition homérique rapporte qu'il naquit sur le mont Isa et y fut élevé par les Nymphes. Lors du siège de Troie, Enée porte secours à Priam et se mesure avec les plus redoutables des Grecs. Grâce à la protection du dieu Poséidon, il échappe aux coups d'Achille. Selon Homère, après la chute de Troie, Enée réunit les survivants et fonde un nouveau royaume sur les ruines de l'empire de Priam.

Virgile donne dans l'*Enéide* une version différente : Enée parvient à sauver son père, Anchise, ainsi que les dieux de sa patrie, et prend la fuite à bord d'un vaisseau. Il erre en Méditerranée (Crète, Carthage, Sicile) et finit par aborder à l'ouest du Latium, non loin de l'embouchure du Tibre. Le roi Latinus le reçoit avec hospitalité et lui donne sa fille Lavinia en mariage. Cette dernière étant déjà promise au roi Turnus, une guerre s'ensuit, à l'issue de laquelle Enée met à mort Turnus en combat singulier. Il fonde alors la ville de Lavinium, ainsi nommé en l'honneur de son épouse. De leur union naît Ascagne (ou Jules), futur fondateur d'Albe-la-Longue dont Rome sera d'abord une colonie.

La mission d'Enée, fonder la nouvelle Troie dans le Latium, en Hespérie (Italie), est évoquée dans l'acte II du livret par l'Esprit :

« Jove commands thee, waste no more  
In Loves's delights, those precious hours,  
Allow'd by th'Almighty Powers  
To gain the'Hesperian shore  
And ruined Troy restore »

Dans le livret, Enée (Aeneas) est appelé « the Trojan prince », « the Hero », « Royal Guest ».



*Voyages d'Enée*



**La mythologie de l'Antiquité** comporte un très grand nombre de dieux, déesses, demi-dieux, ou héros. Chaque puissance naturelle peut être représentée par une divinité et il existe des sources multiples et divergentes sur l'histoire des divinités.

La mythologie romaine a emprunté au fil des siècles des conceptions religieuses et culturelles aux pays qui ont été peu à peu intégrés à son empire : la Grèce, l'Égypte, la Syrie... Les romains adoptèrent ainsi les dieux grecs et leurs légendes ; toutefois certains dieux étaient spécifiquement romains. Les mythes romains portent essentiellement sur la fondation des cités.

Le livret de *Didon et Enée* fait référence à plusieurs personnages de la mythologie :

**Cupidon** [Cupid] : Dans la mythologie romaine, Cupidon, fils de Vénus (Aphrodite), est le dieu de l'amour. Il présente la même origine et la même histoire que le dieu grec de l'amour Éros. Il est souvent représenté sous les traits d'un dieu enfant ailé muni d'arc et de flèches d'or avec lesquelles il transperce les cœurs qu'il soumet ainsi à sa loi souveraine de l'Amour.

**Vénus** [Venus] : Déesse de l'amour et de la beauté. Elle est équivalente à la grecque Aphrodite, l'une des plus grandes divinités du monde grec. Née sur l'île de Chypre et formée par l'écume des mers. Ses attributs sont le miroir et la ceinture. Comme Jupiter son père, elle eut de multiples liaisons, aussi bien avec des immortels (Vulcain, Mars) que des mortels (Anchise). Elle donna notamment naissance à Enée et à Cupidon.

**Diane** [Diana] : Déesse de la chasse et de la lune (Artemis en grec). Fille de Latone (Léto) et de Jupiter, sœur jumelle d'Apollon, elle est née sur l'île de Délos. Comme elle vint au monde quelques instants avant son frère, elle fut témoin des douleurs maternelles et conçut dès lors une telle aversion pour le mariage qu'elle demanda à son père la virginité éternelle. Jupiter l'arma lui-même d'un arc et de flèches, et la fit reine des bois. Il lui donna pour cortège soixante nymphes pour l'accompagner à la chasse, son occupation favorite. Comme son frère Apollon, elle possède différents noms : sur terre, Diane ou Artémis ; au ciel, Luna (la Lune) ou Phœbé ; aux Enfers, Hécate. Quand Apollon (le Soleil) disparaît à l'horizon, Diane (la Lune) resplendit dans les Cieux et répand discrètement sa lumière dans les profondeurs mystérieuses de la Nuit. Belle et grande, cette déesse n'en est pas moins sévère, cruelle et même vindicative.

**Elyséen** [Elysean] : qui appartient à l'Elysée, séjour des bienheureux aux enfers.

**Mercure** [Mercury] : (ou Hermès en grec) est le dieu du Commerce et des Voyages. Il est le messager des autres dieux dans la Rome antique. Né de Zeus et de Maia, la fille d'Atlas, il lui arrive de nombreuses aventures où il fait preuve d'un grand génie inventif (il construit une lyre avec une carapace de tortue, découvre le moyen de produire du feu en frottant deux morceaux de bois, et invente les sacrifices...). A l'origine, il est le dieu des pasteurs et de leurs troupeaux (il est souvent représenté avec un bélier sur les épaules). Il est le protecteur des voyageurs, des routes et des marchands. Messager des dieux, il est celui qui relie l'Olympe à la terre, le médiateur des dieux et des hommes. Inventeur de la lyre, il est aussi le protecteur des arts, de la musique.

**Jupiter** [Jove] : Jupiter est le plus important de tous les dieux de Rome (il est équivalent de Zeus pour les grecs). Il est le roi des dieux et des hommes. Régnant sur l'Olympe, il est le maître du ciel et commande à la pluie, aux vents, à la foudre (son attribut). Maîtrisant les éléments célestes, il assure la fécondité des cultures et de la végétation, et par extension préside au mariage et assure la fécondité des unions. Jupiter est aussi le protecteur de la Cité et de l'Etat romain ; il est le gardien des lois et assure la victoire aux généraux. Dieu prophétique, il est maître des oracles. Jupiter était adoré à Rome. De nombreux temples lui étaient consacrés et de nombreux sacrifices donnés en son honneur.

**Nymphe** [Nymph] : divinités qui personnifiaient les forces vives de la nature, filles de Zeus suivant Homère, elles représentent la vie des eaux et de la végétation.

On distinguait : les Naïades, ou Nymphes des sources ; les Néréides ou Nymphes de la mer ; les Oréades, ou Nymphes des montagnes ; les Dryades, ou Nymphes des arbres et les Hamadryades dont le destin était lié à celui d'un chêne. Les Nymphes étaient des divinités bienfaisantes, protectrices de la jeunesse, surtout des jeunes filles et des fiancées. Elles n'étaient pas immortelles mais vivaient très longtemps. Elles pouvaient épouser un mortel et beaucoup de héros avaient pour mère une Nympe. Dans toutes les parties de la Grèce, on leur rendait un culte, dans les grottes ou dans de petits temples construits au bord des sources ou de la mer.

**Phœbe** : la Lune, souvent confondue avec Diane (Artemis), signifie la Brillante. Cette titanide, fille d'Ouranos et de Gaia.

**Anchise** : Dans la mythologie grecque, Anchise est le père d'Énée, qu'il eut de la déesse Vénus (Aphrodite). Selon la tradition, il fut remarqué par la déesse alors qu'il gardait un troupeau sur le mont Ida. Pour parvenir à ses fins, Aphrodite (Vénus) lui fit croire qu'elle était une mortelle. Elle ne révéla sa véritable identité qu'après s'être unie avec Anchise : elle lui annonça alors qu'elle lui donnerait un fils qui serait élevé par les nymphes jusqu'à l'âge de cinq ans, âge auquel elle le remettrait entre ses mains. Elle lui fit également promettre de taire cette union contre-nature. Mais un jour qu'Anchise était ivre, il oublia la parole donnée et se vanta de son aventure. Zeus, pour le punir, le frappa d'un éclair qui le rendit boiteux. Bien plus tard, Anchise se retrouve mêlé à une des scènes les plus fameuses de la prise de Troie, qui voit Énée fuir la ville emportant son père sur ses épaules. Il s'embarque alors avec ses dieux pénates et ce qu'il possède de plus précieux. Il vivra ensuite jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans et sera enterré sur le mont Ida de Troade selon Homère ou, selon Virgile, à Drépane, en Sicile, où son fils lui élèvera un tombeau.

**Actéon** : Petit-fils d'Apollon par son père et arrière petit-fils de Mars par sa mère, il fut élevé par le centaure Chiron qui lui apprit l'art de la chasse. Un jour, alors qu'il chassait, il s'égarait et aperçut Diane qui se baignait nue dans une source. Furieuse, la déesse métamorphosa Actéon en cerf qui se fit dévorer par les chiens de sa propre meute.



Francesco Solimena (1657-1747), *Didon accueillant Énée*.

### L'Anglais moderne, à l'époque de Purcell

Dans le livret écrit par Nahum Tate, on peut trouver des pronoms, des contractions et des formes de conjugaison qui ne sont plus utilisés dans l'anglais contemporain. L'anglais moderne naissant (Early Modern English) est la forme ancienne de l'anglais d'aujourd'hui. Langue de Shakespeare notamment, il était pratiqué principalement à la Renaissance.

### Pronoms **thou, thee, thy**

Contrairement à l'anglais actuel, l'anglais moderne faisait la distinction entre le *tu* et le *vous*. Il existait alors deux versions différentes de la seconde personne à la place de l'actuel *you* : *thou, thee, thy, thine* (*tu, toi, ton*) et *ye, you, yours* (*vous, votre*). Pour le pronom possessif (*ton*), on trouve deux formes : *thy* (devant une consonne) et *thine* (devant une voyelle).

Exemples tirés du livret :

« Tonight thou must forsake this land » (« Ce soir, tu dois quitter ce pays »)

« Pursue thy conquest, Love » (« Amour, poursuis ta conquête ») ;

« He summons thee this night away » (Il te demande de quitter les lieux cette nuit. »)

### Contractions

En anglais contemporain, c'est la fin du mot qui est contracté (« *don't* », pour « *do not* »), alors qu'en Anglais moderne, c'est au contraire le début du mot (contraction « proclitique »). *'tis, 'twas, 'twere, 'twill* pour *it is, it was, it were, it will*.

Ex : “the morning comes upon's” pour “upon us”  
“and after seem to chide 'em” pour “chide them”

### Conjugaison

À certaines personnes, on ajoutait des terminaisons à la fin des verbes, à l'exemple de l'allemand ou du français.

A la deuxième personne du singulier, les verbes se terminent en *-(e)st* : « *Thou takest* » au lieu de l'actuel « *You take* ».

À la troisième personne du singulier les verbes se terminent en *-(e)th* au lieu du *-s* actuel : « *he taketh* » au lieu de l'actuel « *he takes* ».

### Poésie anglaise

La poésie anglaise est très différente de la poésie française car elle repose avant tout sur l'accentuation, plus que sur le nombre de syllabes ou la rime en fin de vers. Les pieds et les mètres (nombre de syllabes) sont définis par la répartition de l'accent tonique, principe proche de la métrique latine antique. Le vers se définit donc par le nombre d'accents forts et par le type de pied utilisé (cellule rythmique). Un des pieds le plus couramment utilisé en anglais est l'iambe (une syllabe non accentuée, suivie d'un accent fort).

Les syllabes accentuées (longues) et non accentuées (brèves) trouvent naturellement leur équivalent musical dans les valeurs des notes :

˘ —	Brève longue (iambe)	(énergie soutenue)
— ˘	Longue brève (trochée)	(solemnité)
˘˘ —	Brève brève longue (anapeste)	(rythme enlevé)

Ex. tiré du livret : Pursue thy **con**quest, **L**ove ; her **e**yes  
Confess the **f**lame her **t**ongue **d**enies. (tétrasyllabe : 4 pieds - iambes)

## Petit lexique anglais du livret par thèmes

### **pouvoir, guerre et honneur**

empire	(empire)
monarch	(monarque)
warrior	(guerrier)
foe	(ennemi)
peace	(paix)
hero	(héros)
conquest	(conquête)
fame	(réputation)

### **sentiments**

heart	(cœur)
love	(amour)
grief	(peine)
sorrow	(chagrin)
woe	(malheur)
distress	(détresse)

### **dieux et destin**

God	(Dieu)
fate	(Destin)
destiny	(Destinée)
fortune	(Fortune)

Cupid	(Cupidon)
Venus	
Diana	(Diane)
Mercury	(Mercure)
Jove	(Jupiter)
nymph	(nymphe)
Phœbe	(la Lune, souvent confondue avec Diane)

### **magie**

sorceress	(magicienne)
witch	(sorcière)
elf	(lutin)
charm	(filtre)
fairy	(fée)

---

## LA MUSIQUE BAROQUE ET SES INSTRUMENTS

---

Succédant à la Renaissance et précédant le Classicisme, le **baroque** couvre une grande période dans l'histoire de la musique, s'étendant du début du XVII<sup>e</sup> siècle au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, de façon plus ou moins uniforme selon les pays considérés. Le mot *baroque* serait né du mot portugais *barroco* qui désigne des perles de forme irrégulière. Ce terme est d'abord utilisé dans l'art et l'architecture avant d'être appliqué à la musique. Le baroque se caractérise par l'exaltation des sentiments, les effets de contrastes, la prolifération et la déformation des volumes et des formes, le goût pour l'illusion, l'exubérance des ornements...

L'ère de la musique baroque débute, conventionnellement, en Italie avec l'*Orfeo*, opéra de Claudio Monteverdi (1567-1643) - véritable créateur de l'opéra - et se termine avec les contemporains de Johann Sebastian Bach et Georg Friedrich Haendel.

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

**La musique baroque** est marquée par un style fleuri et une grande expressivité. Elle se caractérise notamment par l'importance du contrepoint puis par une harmonie qui s'enrichit progressivement, par l'importance donnée aux ornements et par la technique de la basse continue. L'avènement de la **basse continue** – partie instrumentale confiée à la basse et soutenant les parties supérieures - est une nouvelle manière de concevoir l'écriture sonore. En projetant la mélodie hors de l'architecture polyphonique, la basse continue a permis l'épanouissement des genres vocaux (opéra, oratorio et cantate). La basse continue était exécutée par un instrument grave monodique (violoncelle, viole de gambe ou basson...) jouant la ligne de basse notée par le compositeur, et un instrument polyphonique (clavecin, orgue, luth..) réalisant le chiffrage d'accords noté au dessus de la basse, donc improvisant un accompagnement harmonique.

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

L'**opera seria baroque** italien s'inscrivait dans un genre donné et se devait de respecter certaines règles : une construction en trois actes, une unité d'action pour un nombre de personnages réduit, un sujet héroïque ou tragique emprunté aux grands poèmes épiques, à la mythologie ou à l'histoire antique, un dénouement moral. Une fin heureuse est donc de mise (ce qui n'est pas le cas de *Didon et Enée* !). L'opéra s'ordonne autour d'une succession d'airs permettant à un personnage d'exprimer à chaque fois un affect (colère, fureur, désespoir) entrecoupés de récitatifs qui permettent le déroulement de l'action et les dialogues.

**Henry Purcell**, en opérant une synthèse des styles musicaux italien et français, va composer des semi opéras ou masques (genres typiquement anglais entre opéra et pièce de théâtre) dans lesquels il va sublimer la langue anglaise.

Bien des œuvres de l'époque baroque sont tombés dans l'oubli à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour n'être redécouvertes qu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle.

Cf. *fiche instruments donnée en annexe.*

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

**Quelques instruments** sont spécifiquement liés à cette époque baroque où ils atteignirent leur apogée avant d'être, pour certains, totalement abandonnés :

- la flûte à bec
- le clavecin
- le luth
- le théorbe
- l'orgue
- les violes
- le violon baroque.

**L'orchestre de Didon & Enée est composé de 3 violons I, 3 violons II, 2 altos ; Continuo : 1 violoncelle, 1 viole de gambe, un théorbe, un clavecin.**

Le **clavecin** est l'instrument de musique baroque par excellence. Cet instrument à cordes pincées et à clavier était l'instrument du continuo mais également un instrument soliste. Il comporte un ou deux claviers, exceptionnellement trois ce qui, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle produisaient des sonorités distinctes permettant de réaliser des contrastes de timbre. Il fait partie de la famille des instruments à sautereaux avec l'épinette, le virginal... Il possédait en général deux claviers (sauf en Italie, un seul clavier).

Contrairement à une croyance commune, le clavecin n'est pas l'ancêtre du piano. En effet leurs mécanismes et principes de construction sont très différents, le piano étant un instrument à cordes frappées.

Le grand clavecin mesure environ deux mètres cinquante de long sur un mètre de large. Son étendue couvre environ cinq octaves (le piano moderne en comporte plus de sept).

Le clavecin est généralement accordé au **diapason** dit baroque avec un « la » à 415 Hz (le diapason ou « la » moderne est fixé à 440 Hz). L'écart entre ces deux diapasons correspond approximativement à un demi-ton.

L'accord du clavecin est particulièrement sensible aux variations des conditions atmosphériques — notamment température et hygrométrie — auxquelles réagit sa structure en bois. Il doit donc être réaccordé régulièrement.

Le **théorbe**, est un instrument à cordes pincées, sorte de grand luth, créé en Italie fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Le théorbe était utilisé à la fois pour la basse continue et comme instrument soliste. Il servait aussi pour l'accompagnement du chant.

La **viole de gambe** (qui veut dire la « viole de jambe ») ou **viole** est un instrument de musique à cordes et à frettes joué à l'aide d'un archet. Le terme italien *viola da gamba* le distingue de la *viola da braccio* par la différence de la tenue de l'instrument (la basse de viole est tenue entre les jambes, d'où son nom, et l'archet est également tenu de façon différente).

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

**Le violon baroque** était très différent du violon moderne par sa taille et la place des différents éléments qui le compose (manche plus court, chevalet plus bas, âme plus mince) ce qui modifiait sa sonorité. Les coups d'archets étaient différents car celui-ci possédait une forme en arc au dessus des crins. D'une manière générale, les coups d'archets poussés et tirés s'entendaient de manière différente et la sonorité était moins forte.

A cette époque, les cordes étaient faites en boyau, ce qui limitait les possibilités sonores des instruments, mais la confection de cordes entourées d'un fil de métal (dès 1660) permit de faire évoluer cette sonorité. L'un des plus célèbres facteurs de violon est l'italien Stradivarius (1644-1737).



Pierre Paul Rubens (Siegen, 1577 - Anvers, 1640)  
*La mort de Didon*, Vers 1635 – 1638  
huile sur toile, 183 x 117 cm, Musée du Louvre.



## GUIDE D'ÉCOUTE

**Enregistrement utilisé** pour ce guide d'écoute :

*Dido and Aeneas*, dir. Emmanuelle Haïm, Le Concert d'Astrée, 2003, éd. Virgin Classics. Avec Susam Graham (Dido), Ian Bostridge (Aeneas), Camilla Tilling (Belinda), Cécile de Bøever (Deuxième suivante), Felicity Palmer (Magicienne), David Daniels (Esprit), Paul Agnew (un marin).

Les huit extraits marqués de ce sigle © nous semblent prioritaires.

### © Ouverture

page 1

L'ouverture de *Didon et Enée* est composée de deux parties. Le début solennel au rythme pointé (do mineur) précède un mouvement rapide dont les entrées successives en imitation (fugato) permettent de donner un élan particulier tout en renforçant progressivement l'intensité de ce passage. A travers la succession des croches, on remarquera les mouvements de marche.

→ Rythmes pointés de la première partie de l'ouverture.

Not too slow



Violin I

→ Entrées successives de la deuxième partie (violon 1, violon 2, violon alto, basse continue).



Violin I

Violin II

Viola

Basso continuo

→ Marche descendante et marche ascendante.



Violin I

Violin I

Il s'agit ici d'une ouverture à la française d'inspiration lulliste dont les caractéristiques sont les suivantes :

- un mouvement lent (mesure binaire, mesure à quatre temps, accords pointés)
- un mouvement vif (avec une écriture en contrepoint).
- un retour à la première partie est possible ; ce n'est pas le cas dans cette œuvre.

**Avec les élèves :**

- Repérez les différentes parties de cette ouverture (tempo, écriture, etc.).
- Ecoutez différentes versions de cette ouverture et comparez les interprétations.
- Ecoutez une ouverture à la française chez Lully, par exemple dans Thésée ou Alceste.

<p><b>Dido :</b> Ah ! Belinda, I am pressed With torment not to be confessed. Peace and I are strangers grown, I languish till my grief is known, Yet would not have it guessed.</p>	<p><b>Didon :</b> Hélas ! Belinda, je n'ose confesser Le tourment qui m'opresse. Voici que toute paix m'est devenue étrangère. Je languirai tant que ma peine restera secrète, Et pourtant je voudrais que nul ne la devine.</p>
--	--

Certainement l'un des airs les plus connus de l'œuvre, l'air de Didon repose sur un principe simple de basse obstinée (*ground*) de quatre mesures qui se répètent inlassablement tout au long de la partition (dix-neuf fois à l'identique et deux fois à la dominante) :



## N° 2. SONG.

↓

Soprano. *Slow.* *Didon.* *p*

Ah! ah! ah! Be - lin - da, I am prest with

Basso. *p*

PIANO.

The first system of the musical score shows the Soprano, Bass, and Piano parts. The Soprano part begins with a rest followed by the lyrics 'Ah! ah! ah! Be - lin - da, I am prest with'. The Bass part starts with a piano (*p*) dynamic and a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

↓

tor - ment, Ah, ah, ah, Be - lin - da, I am prest with

Basso.

PIANO.

The second system continues the vocal lines. The Soprano part has the lyrics 'tor - ment, Ah, ah, ah, Be - lin - da, I am prest with'. The Bass part continues its rhythmic accompaniment. The Piano accompaniment remains consistent with the first system.

↓

tor - ment not to be con - fest, Ah, ah, ah, Be - lin - da,

Basso.

PIANO.

The third system shows the Soprano part with the lyrics 'tor - ment not to be con - fest, Ah, ah, ah, Be - lin - da,'. The Bass part continues its accompaniment. The Piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns.

↓

I am prest with tor - ment, Ah, ah, ah, Be - lin - da, I am

Basso.

PIANO.

The fourth system concludes the vocal lines with the lyrics 'I am prest with tor - ment, Ah, ah, ah, Be - lin - da, I am'. The Bass part continues its accompaniment. The Piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns.

Si cette basse obstinée constitue la base de l'air, et pourrait engendrer une certaine monotonie par sa répétition, l'émotion dégagée par la voix naît de la mise en musique du texte qui est présenté de deux manières différentes au début de la partition :

Première phrase :

Didon :

Deuxième phrase :

Didon :

On remarquera l'importance du silence dans la première phrase, qui laisse l'orchestre débiter et entrecoupe chacun des soupirs de Didon. Le compositeur varie ensuite la mélodie, module en sol mineur, puis conclut cet air par l'orchestre seul. Ainsi, à partir d'un élément qui peut paraître monotone, crée-t-il une écriture toujours variée qui se superpose à ce socle.

Certaines imitations peuvent exister entre la basse et la mélodie par exemple à la première apparition de la phrase « Peace and I are strangers grown », dont le début reprend le début de la basse contrainte (notes do - si bécarré - do) :

Didon :

La voix et la basse s'associent alors dans une expression commune à travers le demi-ton (entre do et si) figurant ici le tourment de la Reine de Carthage.

**Avec les élèves :**

- Expliquez le principe du ground (vous pouvez repérer celui-ci sur la partition).
- Différenciez les termes de basse continue et d'ostinato.
- Décrivez le personnage de Didon (sentiment exprimé, type de voix, etc).

Acte I "When monarchs unite", chœur

page 6

<p>Chorus : When monarchs <u>unite</u>, how happy their <u>state</u>, <u>They triumph</u> at once o'er their <u>foes</u> and their <u>fate</u>.</p>	<p>Chœur : Lorsque les monarches <u>s'unissent</u>, quel bonheur pour leurs <u>états</u> ; <u>Ils triomphent</u> à la fois de leurs <u>ennemis</u> et de leur <u>sort</u>.</p>
---	--

Marquant son approbation à l'union future des monarches Didon et Enée, gage d'un heureux destin pour Carthage, le chœur bénéficie d'une écriture homorythmique dont les valeurs longues soulignent les mots importants : « unite », « state », « foes », « fate ». La répétition de « They triumph » (entendu trois fois), renforce encore le caractère de ce chant d'approbation.

### **Avec les élèves :**

- On pourra s'intéresser à l'utilisation du mot « fate » par le compositeur en comparant cet extrait avec le dernier air de Didon qui témoigne de son sort fatal.
- Ce chœur peut être étudié dans une perspective historique car il pourrait faire l'éloge de la famille royale.

### **Acte I** “See, see, your Royal Guest appears”, récitatif et chœur

pages 9

<p><b>Belinda :</b> See, see, your <u>royal</u> guest appears ; How <u>godlike</u> is the form he bears !</p> <p><b>Aeneas :</b> When, Royal Fair, shall I be blest With cares of love and state distrest?</p> <p><b>Dido :</b> Fate forbids what you pursue.</p> <p><b>Aeneas :</b> Aeneas has no fate but you! Let Dido smile and I'll defy The feeble stroke of Destiny.</p>	<p><b>Bélinda :</b> Voyez, voyez, votre <u>royal</u> hôte paraît ; Quelle allure <u>divine</u> !</p> <p><b>Enée :</b> Quand donc, royale beauté, serai-je heureux, Moi qu'affligent les soucis de l'Amour et de l'Etat ?</p> <p><b>Didon :</b> Le sort interdit ce que vous recherchez.</p> <p><b>Enée :</b> Enée n'a d'autre sort que vous ! Que Didon sourie, et je défierai Les faibles coups du Destin.</p>
---	---

Ce récitatif introduit le personnage d'Enée. Les notes aiguës de la mélodie de Bélinda soulignent les mots « royal » et « godlike ». Enée s'adresse à Didon afin de lui déclarer son amour.

### **Avec les élèves :**

- Décrivez le personnage d'Enée.
- Relevez les références au destin.

### © **Acte I** “Cupid only throws the dart”, chœur

page 10

<p><b>Chorus :</b> Cupid only throws the dart That's dreadful to a warrior's heart, And she that wounds can only cure the mart</p>	<p><b>Chœur :</b> Cupidon seul peut décocher le trait Que redoute le cœur du guerrier, Et seule celle qui blesse peut guérir la plaie.</p>
--	--

Cupidon est évoqué et il en sera également question lors du dernier air de Didon (« When I am laid in earth »). Les entrées en imitation des quatre parties vocales (soprano, alto, ténor, basse) correspondent à l'écriture de la première partie de ce chœur, tandis que la deuxième partie adopte une écriture plus verticale à partir de « that's dreadful... ». L'insistance sur « that wounds » est marquée par le saut de quarte, le motif énoncé deux fois (deuxième fois plus aiguë) et l'appui sur la note sol, note la plus aiguë de la partition :

Mesure précédente reprise une tierce plus haut.

Soprano :

she that wounds, and she that wounds can

Basse continue :

### **Avec les élèves :**

- Expliquer ici la référence à Cupidon.
- Vous pouvez retrouver le personnage de Cupidon dans *Sémélé* de G. F. Haendel ou encore dans *Orphée aux Enfers* de J. Offenbach.
- Comparez l'écriture musicale de ce chœur avec le chœur final.
- En observant la partition, vous pourrez remarquer l'importance des sauts de quarte que le compositeur emploie afin de mettre en valeur les mots : « Cupid » et « wounds » (mise en parallèle des références à l'amour et à la guerre).

### **Acte I "If not for mine, for Empire's sake", récitatif et air**

page 11

<p><b>Aeneas :</b> If not for mine, for Empire's sake, Some pity on your lover take; Ah! make not, in a hopeless fire A hero fall, and Troy once more expire.</p> <p><b>Belinda :</b> <u>Pursue</u> thy conquest, Love ! her eyes Confess the <u>flame</u> her tongue denies.</p>	<p><b>Enée :</b> Sinon pour l'amour de moi, du moins pour celui de l'empire, Daignez avoir pitié de votre amant ; Ah, ne laissez point dans un feu sans espoir Périr un héros, ni Troie se consumer à nouveau.</p> <p><b>Bélinda :</b> Amour, <u>poursuis</u> ta conquête, ses yeux Avouent la <u>flamme</u> que sa bouche dément.</p>
---	--

C'est toujours à travers un récitatif conventionnel que la voix d'Enée se fait entendre. Le Prince Troyen semble mis au second plan par le compositeur et le dialogue demeure très réduit entre les deux principaux personnages. C'est Bélinda qui héritera de la partition la plus écrite dans l'air qui suit dont le principal attrait est l'alternance des nuances forte et piano qui émaillent la mélodie. Les répétitions sont très nombreuses et le texte bénéficie de quelques ornements notamment sur les mots « flame » et « pursue ».

### **Avec les élèves :**

- Quelle place donne le compositeur au personnage d'Enée ? Cela semble-t-il correspondre à l'importance du personnage ?
- évoquer la différence entre un aria et un récitatif.

<p><b>Chorus :</b>                  To the hills and the vales, to the rocks and the mountains,                  To the musical groves, and the cool shady fountains.                  Let the triumphs of love and of beauty be shown.                  Go revel, ye Cupids, the day is your own.</p>	<p><b>Chœur :</b>                  Que ces collines et vallées, ces rochers ces montagnes,                  ces bosquets mélodieux et ces fraîches fontaines ombragées,                  assistent au triomphe de l’amour et de la beauté.                  Allez festoyer, Cupidons, ce jour est à vous.</p>
--	---

Ce chœur à trois temps possède un caractère noble et cérémonieux. Son écriture largement homorythmique ainsi que quelques méliques sur un rythme pointé mettent en valeur le mot « triumphs ». Les imitations soulignent la phrase finale « Go revel, ye Cupids, the day is your own ».

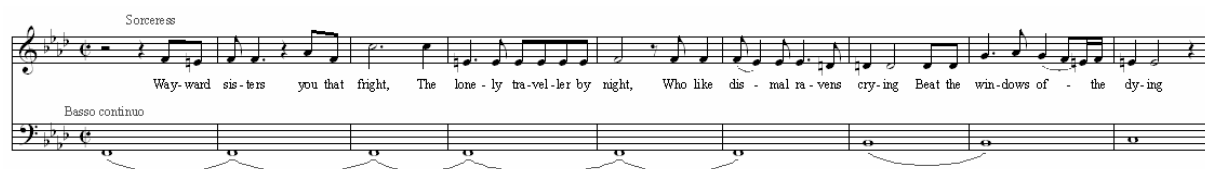
**Avec les élèves :**

- La référence à la nature reflète de l’amour est très présente dans l’opéra. On pourra écouter par exemple le chœur : « Lasciate i monti » dans L’Orfeo de Monteverdi, chant d’allégresse qui s’adresse aux Nymphes et les enjoint de quitter les montagnes et les sources.

Un court prélude débute le deuxième acte. Son caractère majestueux (rythme pointé) pourrait introduire un personnage d’une certaine importance, mais c’est un élément perturbateur qui apparaît. La tonalité de fa mineur, la voix grave de la magicienne nous mènent dans l’antre des sorcières.

<p><b>Sorceress :</b>  <u>Wayward sisters, you that fright</u>  <u>The lonely traveller by night</u>  <u>Who, like dismal ravens crying,</u>  <u>Beat the windows of the dying,</u>                  Appear! Appear at my call, and share in the fame                  Of a mischief shall make all Carthage flame.                  Appear!</p>	<p><b>La Magicienne :</b>  <u>Sœurs vagabondes, vous qui effrayez</u>  <u>La nuit le voyageur solitaire ;</u>  <u>Vous qui, criant comme de sinistres corbeaux,</u>  <u>Frappez aux fenêtres des mourants,</u>                  Paraissez ! Paraissez à mon appel et partagez la gloire                  D’un méfait qui mettra Carthage à feu et à sang.                  Paraissez !</p>
--	--

L’atmosphère sombre doit beaucoup au registre grave dans lequel la Sorcière se maintient à peu près constamment, transformant son chant en une sorte d’incantation :



L’appel de la magicienne ne reste pas vain, puisque lui succède le Chœur des Sorcières. Celui-ci est très court (quinze mesures), et rompt avec la tonalité mineure précédente par une écriture en si bémol majeur. Le ton est enjoué et les paroles du chœur : « Harm’s our delight and mischief all our skill » (« Nuire est notre plaisir et nous excellons à mal faire ») confirment le sentiment de haine des Sorcières.



© Acte II, scène 1 “The Queen of Carthage, whom we hate”, recitative, chœur pages 15-16

Le récitatif de La Sorcière se fait dans la tonalité sombre de fa mineur. Sa haine se fait plus vive :

<p><b>First Witch :</b> The Queen of Carthage, whom we <u>hate</u>, As we do all in prosperous state, Ere sunset, shall most wretched prove, Deprived of fame, of life and love.</p>	<p><b>Première Sorcière :</b> La reine de Carthage, que nous <u>haissons</u>, comme nous haissons tous ceux qui vivent heureux avant le crépuscule, sombrera dans l'infortune, privée de gloire, de vie et d'amour.</p>
--	---

On remarquera les phrases entrecoupées de silences, et la dissonance soulignant le mot « hate », véritable figuralisme employé par Purcell.

**Avec les élèves :**

- De quelle manière le sentiment de haine de la Sorcière est-il souligné dans ce passage ?
- Comment doit-on interpréter ce passage ?

Sans transition, un ensemble vocal succède à la violence des propos de la magicienne et énonce une série d'onomatopées dont les entrées en imitations dans un tempo très rapide et une nuance forte provoquent un effet tout à fait saisissant. On retrouvera cette écriture un peu plus tard dans l'œuvre.

La scène infernale se termine par un chœur en écho. L'écriture joue sur la répétition et la nuance, ainsi chaque fin de phrase est-elle répétée moins fort, créant parfois des coupures de mots :

<p><b>Chorus :</b> In our deep vaulted <u>cell</u> the charm we'll <u>prepare</u>, <u>Too dreadful a practice</u> for this open air.</p>	<p><b>Chœur :</b> Dans cet antre caverneux nous préparons cette sorcellerie trop terrifiante pour être ourdie en plein air.</p>
--	---

Dans certaines interprétations, les instruments cessent d'accompagner les voix pendant l'écho, renforçant l'effet de contraste.

**Avec les élèves :**

- A l'écoute de ce chœur, il est possible de découvrir le procédé d'écho mis en œuvre par le compositeur. On pourra écouter en comparaison l'air : « Possente Spirto e formidabil Nume... » dans L'Orfeo de Monteverdi où ce procédé est appliqué aux instruments ou encore le double chœur Eco de Roland de Lassus.

Le même procédé est repris dans la danse des Furies. Les traits des cordes et le tempo sont beaucoup plus vifs (doubles croches) et l'ensemble se conclut par des grondements de tonnerre et une musique effrayante.

**Avec les élèves :**

- On pourra écouter d'autres œuvres évoquant l'orage comme par exemple la Sixième symphonie de Beethoven dont le quatrième mouvement fait entendre le grondement par les trémolos des contrebasses et violoncelles.

© **Acte II, scène 2** "Stay, Prince, and hear great Jove's command", esprit page 25

Enée se retrouve face à l'Esprit de la Sorcière qui a revêtu l'aspect de Mercure. Ce dernier lui ordonne de quitter dès ce soir cette contrée afin de se rendre sur les rivages d'Hespérie (Italie dans l'*Enéide* de Virgile I, 530) pour y fonder une nouvelle ville. Le contraste est important avec le chœur qui précède et Enée demeure figé devant cette apparition. C'est un récitatif qui est confié aux deux voix. L'Esprit est interprété par un contreténor, simplement souligné par la basse continue réalisée à l'orgue. Le débit est rapide, le ton impérieux. Enée se doit d'obéir mais s'inquiète du sort de la Reine de Carthage. Son désarroi est souligné par une vocalise très expressive :



<p>[The Spirit of the Sorceress descends to Aeneas in the likeness of Mercury]</p>	<p>[L'Esprit de la magicienne descend auprès d'Enée sous la forme de Mercure]</p>
<p><b>Spirit :</b> Stay, Prince and hear great Jove's command; He summons thee this Night away.</p>	<p><b>L'Esprit :</b> Halte, Prince, et écoute la volonté du grand Jupiter : Il t'ordonne de t'éloigner d'ici dès ce soir.</p>
<p><b>Aeneas :</b> Tonight ?</p>	<p><b>Enée :</b> Ce soir ?</p>
<p><b>Spirit :</b> Tonight thou must forsake this land, The Angry God will brook no longer stay. Jove commands thee, waste no more In Love's delights, those precious hours, Allow'd by th'Almighty Powers To gain th' Hesperian shore And ruined Troy restore.</p>	<p><b>L'Esprit :</b> Ce soir, tu dois quitter cette contrée ; Le dieu irrité ne tolérera pas que tu t'attardes. Jupiter te l'ordonne, ne gaspille pas davantage Aux plaisir de l'Amour les heures précieuses Que t'ont allouées les puissances souveraines Pour gagner le rivage d'Hespérie Et rebâtir Troie jadis détruite.</p>
<p><b>Aeneas :</b> Jove's commands shall be obey'd, Tonight our anchors shall be weighed. [Exit Spirit.] <u>But ah!</u> what language can I try My injur'd Queen to Pacify : No sooner she resigns her heart, But from her arms I'm forc'd to part. How can so hard a fate be took? One night enjoy'd, the next forsook. Yours be the blame, ye gods! For I Obey your will, but with more ease could die.</p>	<p><b>Enée :</b> Les ordres de Jupiter seront obéis ; Ce soir, nous lèverons l'ancre. [L'Esprit sort.] <u>Mais, ah !</u> Par quels mots tenterai-je D'apaiser ma Reine offensée ? A peine a-t-elle cédé son cœur, Que je suis contraint de m'arracher à ses bras. Comment supporter un sort aussi cruel ? Se voir aimer un soir et abandonner le lendemain. C'est vous qu'il faut blâmer, ô dieux, car moi, J'obéis à votre volonté, mais il serait plus facile de mourir.</p>

### **Avec les élèves :**

- Vous pouvez aborder ici la notion de récitatif.
- Qui sont Jupiter et Mercure ?

### **Acte III, scène 1** “Come away, fellow sailors”, marin

page 26

Dans le port de Carthage, les marins troyens s’apprêtent à reprendre la mer, le cœur léger, sans regretter les femmes qu’ils abandonnent.

<b>First Sailor (Repeated by Chorus) :</b> Come away, fellow sailors, your anchors be weighing. Time and tide will admit no delaying. Take a bouzy short leave of your nymphs on the shore, And silence their mourning With vows of returning But <u>never</u> intending to visit them more.	<b>Le Premier Marin (repris par le chœur) :</b> Partons, compagnons, il nous faut lever l’ancre Le temps ni la marée ne sauraient admettre de retard Buvez et prenez vite congé de vos nymphes sur le rivage Et faites taire leurs lamentations en leur jurant de revenir Mais sans avoir l’intention de les revoir <u>jamais</u> .
--	--

Comme dans la deuxième partie de l’ouverture à la française (fugato), le procédé des entrées successives en imitation est repris dans ce prélude (premier violon, deuxième violon, alto, puis la basse continue), dans un tempo rapide et une mesure à trois temps.

Le prélude, l’air du marin et le chœur s’enchaînent et l’ensemble trouve une certaine unité dans la tonalité de si bémol majeur et par le recours à un même motif présenté dès la première mesure du prélude et dont le rythme (deux brèves, une longue) sera présent tout au long de ce passage :



Au prélude succède le chant du Premier Marin accompagné de la seule basse continue ; le chœur à quatre voix accompagné de tout l’orchestre amplifie ses paroles. Les entrées des voix se font progressivement avec les basses et les altos, suivis des ténors puis des sopranos. L’écriture est en imitation, et l’on peut remarquer un début de canon entre les voix de ténors et de sopranos, reprenant la mélodie du Premier Marin :

Soprano  
Come a - way, fel - low sail - ors, come a - way

Tenor  
Come a - way, fel - low sail - ors, come a - way, come a - way

Après ces entrées successives, l’écriture vocale deviendra plus verticale avec un rythme le plus souvent commun aux quatre voix (homorythmie).

On remarquera l’accent porté sur le mot « never » par l’utilisation du rythme iambique (valeur courte puis valeur longue) qui surprend par le déplacement de l’accentuation habituelle de la mesure à trois temps.

### Avec les élèves :

- Caractérisez ce chœur (personnages, musique, texte).
- Vous pouvez comparer ce passage avec les chœurs de marins écrits par d'autres compositeurs : Richard Wagner, le Vaisseau fantôme, Erik Satie, Chœur de marins, Giorgio Federico Ghedini, Billy Budd.

Le chœur des marins est suivi d'une danse d'allure populaire jouée aux cordes. Elle possède une pulsation binaire et à la carrure régulière de quatre mesures. Elle comprend deux parties avec reprise, et le ton populaire est souligné par la simplicité mélodique et la clarté des degrés employés (Ier et Ve degrés).

### Acte III, scène 1 "See the flags and streamers curling", récitatif

page 28

Les sorcières constatent le départ des navires. Le duo qui suit le court récitatif se compose d'une série d'onomatopées. Les sorcières se réjouissent de la détresse imminente de la Reine, qui sera fatale à Carthage :

1st W. E lis - sa's ru - in'd! ho\_ ho, ho\_ ho, ho\_ ho, ho\_ ho\_ ho\_ ho\_ ho,

2nd W. The Queen's for - sook ! ho\_ ho, ho\_ ho, ho\_ ho, ho\_ ho, ho\_ ho\_ ho\_ ho\_ ho,

Les onomatopées sont énoncées en alternance ou en tierces parallèles.

<b>First Witch :</b> Phœbe's pale deluding beams Guilding o'er deceitful streams.	<b>Première Sorcière :</b> Les pâles rayons trompeurs de Phœbé Dorent des eaux mensongères.
<b>Second Witch :</b> Our plot has took, The Queen's forsook.	<b>Deuxième Sorcière :</b> Notre complot a réussi, Voici la Reine abandonnée
<b>Two witches :</b> Elissa's ruin'd, ho, ho ! Our plot has took, The Queen's forsook, ho, ho !	<b>Deux sorcières :</b> Elissa est perdue, oh, oh ! Notre complot a réussi, La Reine est abandonnée, ho, ho !

### Avec les élèves :

- Qui est Elissa (autre nom de Didon) ?
- Que signifie la référence à Phœbé ?

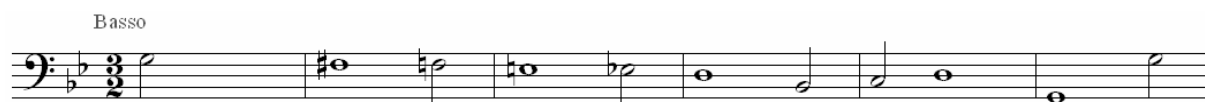
### © Acte III, scène 2 "When I am laid in earth", air de Didon

page 35

C'est à Belinda, sa confidente, que Didon adresse ses dernières paroles dans cet air en sol mineur :

<b>Dido :</b> When I am laid in earth, May my wrongs create No trouble in thy breast ; Remember me, but ah ! Forget my fate. ( <i>Cupids appear in the clouds o'er her Tomb</i> ).	<b>Didon :</b> Quand je serai portée en terre, Que mes torts ne créent pas De tourments en ton sein ; Souviens-toi de moi ! Mais, ah ! Oublie mon destin. ( <i>Des Amours apparaissent dans les nuages au-dessus de sa tombe</i> ).
---	--

Toute la page est fondée sur une basse obstinée (« ground », en anglais) qui est énoncée une première fois à découvert par la basse :

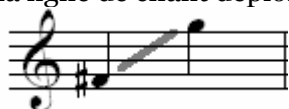


*pp*  
Elle se caractérise par un profil mélodique descendant et un chromatisme des quatre premières mesures, soulignant ainsi la souffrance et la mort prochaine de Didon. Cette basse apparaîtra huit fois sous le texte, plus une fois en prélude et deux fois en postlude. Sur le plan littéraire, on remarquera certains procédés par exemple la répétition qui marque l'appui sur certains termes :

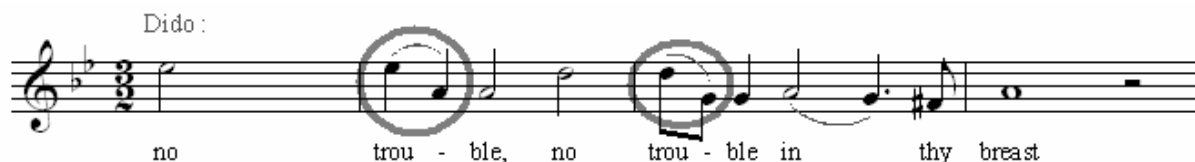
When I am laid in earth,  
May my wrongs create  
No trouble in thy breasts ;  
Remember me, but ah ! Forget my fate.

Certaines phrases n'apparaissent alors que progressivement, comme dans un dernier soupir :  
“when I am laid, am laid in earth »...« No trouble, no trouble in thy breast ».

La ligne de chant déploie sa mélodie dans un ambitus qui n'excède guère l'octave :



et les notes les plus aiguës soulignent les occurrences du « remember me », qui figure une sorte d'appel (quarte ascendante ré sol). A cet intervalle ascendant générateur de tension s'oppose la quinte descendante accompagnant le mot « trouble », entendu deux fois :



Si la mise en musique du texte renforce les sentiments de la Reine de Carthage, la mélodie finale des violons est un écho au chant désespéré de Didon par la reprise de du chromatisme descendant :



### **Avec les élèves :**

- Après avoir lu le texte en anglais, repérez les répétitions de mots.
- Vous pourrez comparer cet air avec le duo « In vain the am'rous flute » de l'Ode à Sainte Cécile de Purcell (1690), et remarquer les similitudes entre les deux basses continues.

**Acte III, scène 2** “With drooping wings”, chœur

page 36

Le chœur final s'associe au désespoir de Didon. Les entrées successives à l'octave (soprano, ténor, basse, alto) sur une mélodie descendante et une nuance piano participent du sentiment de recueillement. Les instruments ne font que doubler les voix créant un timbre tout à fait particulier auquel rien ne peut être ajouté. La fin est une conclusion confiée aux cordes.

<p><b>Chorus :</b>          With drooping wings ye Cupids come,          To scatter roses on her tomb.  <u>Soft</u> and Gentle as her Heart          Keep here your watch, and never part.</p>	<p><b>Le Chœur :</b>          Venez, Amours aux ailes lasses,          Venez couvrir sa tombe de roses.          Vous qui avez la <u>douceur</u> et la tendresse de son cœur,          Veillez sur elle sans jamais la quitter.</p>
--	---

Les répétitions de texte sont nombreuses, on notera particulièrement l'insistance sur le mot "soft" énoncé vingt-trois fois par le chœur. En contraste avec les imitations initiales, quelques passages seront chantés en homorythmie par le chœur : (« Cupids come », « roses on her tomb ») et toute la dernière phrase : « Keep here your watch, and never part ») qui bénéficiera d'une écriture plus verticale entrecoupée de silences particulièrement lourds de sens autour de « never part ».

**Avec les élèves :**

- Ce chœur donne la possibilité d'étudier différents procédés d'écriture musicaux, comme l'imitation ou encore l'écriture homorythmique (qui n'exclut pas quelques variations).



Simon Vouet (Paris 1590 - 1649)  
*La mort de Didon*, vers 1640,  
 huile sur toile, 215,5 X 175 cm, Musée des Beaux arts de Dole.

Cette toile, représente l'épisode fameux du 4ème chant de l'*Enéide* : l'hymne à la mort d'une femme. Peinte vers 1642, l'œuvre appartient à la pleine période française du premier peintre de Louis XIII. *La mort de Didon* par Vouet présente une reine à l'agonie après le départ d'Enée. On peut établir un lien entre cette peinture et l'air : « When I am laid in earth » dont l'accompagnement procède du ground. Dans les deux œuvres, la mort imminente est marquée par un mouvement vers la terre qui fait écho à la descente chromatique de l'accompagnement du lamento final.

---

## VOCABULAIRE

---

### Aria :

Mot italien qui signifie air. Mélodie vocale ample qui exprime les sentiments et réactions des personnages. L'air est accompagné par l'orchestre.

### Basse continue :

Partie de basse instrumentale confiée à un instrument polyphonique (orgue, clavecin, luth, guitare) renforcé par un autre instrument (viole de gambe, violoncelle, basson), dans les œuvres allant de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Appelée également "continuo" elle est en général chiffrée.

### Basse obstinée :

Procédé d'écriture qui place à la partie de basse un motif qui sera répété pendant toute la durée du morceau.

### Chromatisme :

Utilisation d'une gamme qui divise l'octave en 12 intervalles égaux d'un demi-ton.

### Doublure :

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

### Figuralisme :

Utilisation dans une composition musicale de groupes de notes (mélodie ascendante par exemple) dont la disposition caractéristique et l'effet suggestif sont destinés à évoquer chez l'auditeur une image, un mouvement, un sentiment ou une idée exprimée par le texte.

### Fugato :

Passage en style fugué non astreint à la construction rigoureuse de la fugue. Il est limité à l'exposition de la fugue ou à des entrées successives en imitation.

### Ground :

Basse répétée invariablement, qui peut servir d'armature à une œuvre. Élément favori de l'écriture de Purcell : « une chose très facile à faire et qui requiert très peu de jugement ».

### Hespérie :

Italie dans l'*Enéide* de Virgile I, 530.

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

### Imitation :

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

### Ouverture :

Une ouverture est une pièce orchestrale servant d'introduction à un opéra. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle on distingue deux types d'ouverture :

- l'ouverture à la française (lent, vif) et l'ouverture à l'italienne (vif, lent, vif).

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



---

## RÉFÉRENCES

---

### Discographie

- *Didon and Aeneas*, Purcell, Virgin Classics, 2003, Le Concert d'Astrée, dir. Emmanuelle Haïm (Graham, Tilling, Palmer, Bostridge).

- *Didon et Enée*, Purcell, Harmonia Mundi, 1998, Henry Wood Hall de Londres, Orchestra of the Age of Enlightenment, dir. René Jacobs (Dawson, Joshua, Visse, Finley).

- *Dido and Aeneas*, Purcell, Erato, 1995, Les Arts Florissants, dir. William Christie (Gens, Marin-Degor, Brua, Berg).

- Figures de la passion : Autour de *Didon et Enée*, Orchestra of the Age of Enlightenment, dir. Richard Eggar, concert enregistré à la Cité de la musique le 30 novembre 2001, Joël Simon, réal. (Locke, Lawes).

### Bibliographie

- l'Avant-Scène Opéra, *Didon et Enée*, n°18, 1978 (épuisé).

- Christie, William et Khoury, Marielle, *Purcell au cœur du baroque*, Ed. Découvertes Gallimard, n° 252, 1995.

- Khoury, Marielle, *Purcell*, Découverte des musiciens, Gallimard, sept. 1999.

- Le Monde de la Musique - Télérama, n° 107, janvier 1988, « Didon et Enée : le chef-d'œuvre de Purcell retrouve au théâtre de la Bastille la vérité du huis clos racinien : un événement ».

- Prevost, Paul, *Dido and Aeneas*, in Dictionnaire des œuvres de l'art vocal, Bordas, 1991.

- Price, Curtis, *Dido and Aeneas* in The New Grove Book of Operas, Macmillan, 1996.

- Virgile, *l'Énéide*, GF – Flammarion.

### Filmographie

- *Didon et Enée*, réalisé par Donald Kent, Production la Sept – Ina, 1998, Vidéo couleur, 59mn (Opus).

### Sites internet :

[http://perso.wanadoo.fr/jean-claude.brenac/PURCELL\\_DIDO.htm](http://perso.wanadoo.fr/jean-claude.brenac/PURCELL_DIDO.htm)

→ Les différentes productions, et le synopsis.

<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/abm0994c/large/index.html>

ou <http://partitions.metronimo.com/Didon>

→ La partition complète.

[http://www.cpd.org/wiki/index.php/Dido\\_and\\_Aeneas\\_Z\\_626\\_\(Henry\\_Purcell\)](http://www.cpd.org/wiki/index.php/Dido_and_Aeneas_Z_626_(Henry_Purcell))

→ La partition sous forme d'extraits.

[http://www.lamediatheque.be/travers\\_sons/op\\_puro1.htm](http://www.lamediatheque.be/travers_sons/op_puro1.htm)

→ De nombreuses informations.

<http://ahbon.free.fr/Ouvertures.html>

→ L'Ouverture à la française détaillée, avec de nombreux extraits musicaux.

<http://www.ac-nancy-metz.fr/enseign/lettres/languesanciennes/textes/Virgile/Didon.htm>

De L'Énéide aux images : de nombreuses sources iconographiques autour de Didon et Enée

---

## ***DIDON ET ENEE A L'OPERA DE LILLE***

---

L'Académie Européenne du Festival d'Aix-en-Provence a créé cette production en 2004 avec une équipe de jeunes solistes et de musiciens dont la force de conviction et le sens artistique impressionnent. La mise en scène sobre et efficace de **Jacques Osinski** se met au service de ce drame des passions.

Les musiciens jouant sur instruments baroques sont installés sur scène à la vue du public. Ils sont placés sous la direction de **Kenneth Weiss** au clavecin, collaborateur de longue date de William Christie.

—

Direction musicale **Kenneth Weiss**

Mise en scène **Jacques Osinski**

Décor et costumes **Christophe Ouvrard**

Lumières **Catherine Verheyde**

Avec

**Jennifer Johnston** (Didon), mezzo-soprano

**Adam Green** (Énée), baryton

**Shigeko Hata** (Belinda), soprano

**Diana Higbee** (Seconde Dame, Première Sorcière), soprano

**Tomomi Mochizuki** (Magicienne), mezzo-soprano

**Diane Axentii** (Deuxième Sorcière), mezzo-soprano

**Ivo Posti** (Esprit), contre-ténor

**Olivier Hernandez** (Marin), ténor

**Orchestre et Chœur de l'Académie européenne de Musique du Festival d'Aix-en-Provence.**

—



PRODUCTION ACADEMIE EUROPEENNE DE MUSIQUE DU FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE

## POUR ALLER PLUS LOIN LA VOIX À L'OPÉRA

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

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

A 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 :

+ aigu									+ grave
femme	Soprano	Mezzo-soprano	Contralto						
homme			Contre-ténor	Ténor	Baryton	Basse			

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



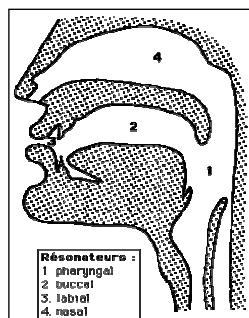
**La tessiture** est l'étendue ordinaire des notes qu'une voix peut couvrir sans difficulté.

### Le timbre de la voix :

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

### Le chœur :

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



### La puissance de la voix :

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

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

---

## QUI FAIT QUOI À L'OPÉRA ?

---

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

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

### 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 précipitamment 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 XX<sup>ème</sup> siècle par exemple), les grands escaliers sont une cellule à valeur indicative, qui annonce le faste du lieu.

Afin d'augmenter la capacité d'accueil de la salle, Cordonnier a privilégié une volée axiale droite, puis deux montées symétriques divergentes. Une voûte à caissons remarquables, d'inspiration renaissance italienne, repose sur une série de colonnes en marbre cipolin. L'architecte chargea le sculpteur-stucateur André Laoust du décor des baies qui surplombent les escaliers et ferment l'espace entre le grand foyer et les galeries. Louis Allard est quant à lui auteur, d'après les esquisses de Cordonnier, des deux vases monumentaux (plâtre peint et doré), disposés sur les paliers d'arrivée (et initialement prévus pour le grand foyer).

## **LE GRAND FOYER**

Le grand foyer a été voulu par Louis-Marie Cordonnier comme un véritable vaisseau, qui s'allonge sur toute la façade de l'Opéra. L'espace, très élégant, fait preuve de dimensions exceptionnelles, au regard de celles rencontrées dans d'autres lieux théâtraux. Les volumes intérieurs, particulièrement vastes, sont le cadre d'une effervescence et de la déambulation du public lors des entractes, et continue à émerveiller le public par sa richesse ornementale. L'espace est éclairé par cinq grandes baies dont trois jumelées du côté de la place. Le décor du plafond et les deux tableaux ovales représentant La Musique et La Danse sont l'œuvre du peintre Georges Picard. En parallèle, les quatre grands groupes sculptés ont été réalisés par Georges-Armand Vérez, et forment un ensemble cohérent avec le programme d'ornementation, qui développe le thème des arts.

Chaque mercredi à 18h, des concerts d'une heure sont organisés dans le Foyer. Récitals, concerts jeune public, musique du monde... au tarif de 8 et 5 €.

## **LA GRANDE SALLE**

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

Elle comprend six loges d'avant scène, une fosse à 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.

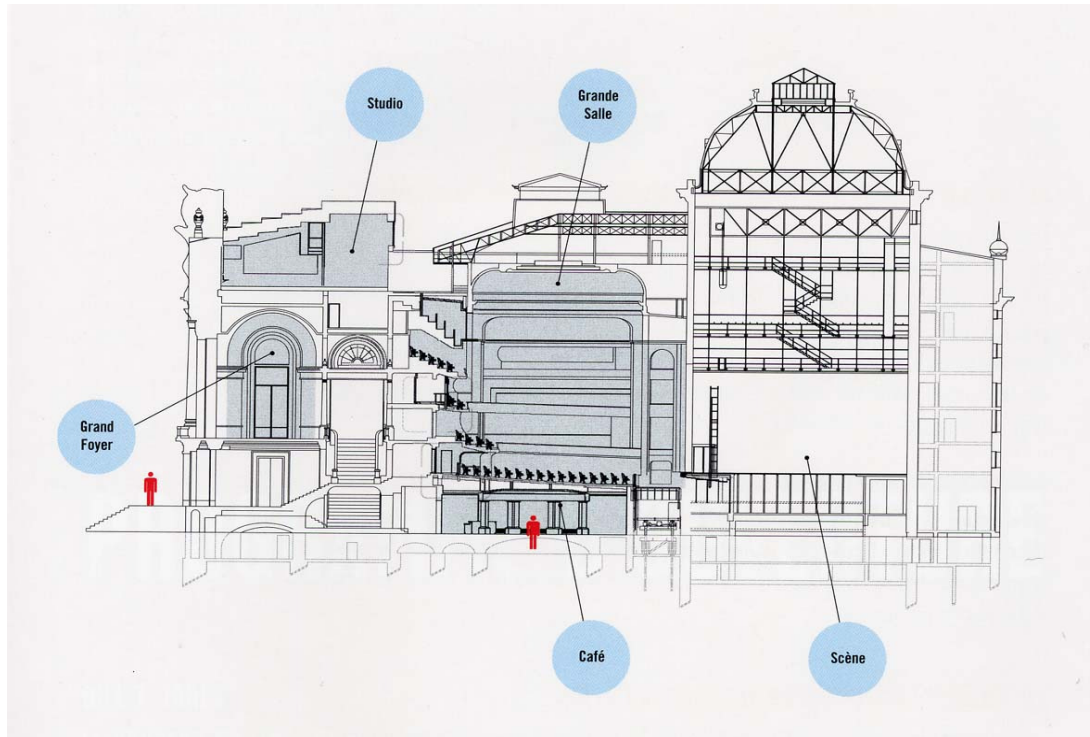
## La construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

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

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

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

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



Le hall d'honneur = l'entrée principale

Les grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La grande salle = là où se passe le spectacle

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

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

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

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

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

- Les fauteuils des spectateurs sont répartis sur le parterre (ou Orchestre) et les 4 galeries (ou balcons), 1138 places au total
- La quatrième galerie s'appelle « le Paradis » (parce que la plus proche du ciel) ou encore « le Poulailler » (parce que c'est l'endroit où se trouvait à l'époque le « peuple » qui était perché et caquetait comme des poules)
- Les loges (celles du Parterre étant appelé aussi baignoires)
- les loges retardataires (situées en fond de Parterre)
- La régie (située en 2eme galerie)

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

- La fosse d'orchestre (là où sont placés les musiciens pendant les opéras, en dessous de la scène, seul le chef d'orchestre voit le spectacle)
- L'avant-scène ou proscenium (la partie de la scène la plus proche du public)
- La scène ou le plateau (là où les artistes jouent, chantent et dansent)  
(le lointain - l'avant-scène ou face / Jardin - Cour)
- Les coulisses
- le rideau de fer et le rideau de scène séparent la scène et la salle. Le rideau de fer, sert de coupe feu.



## Petit Jeu

Ecris chacun des mots correspondant à la bonne case :

le poulailler ou le paradis

la régie

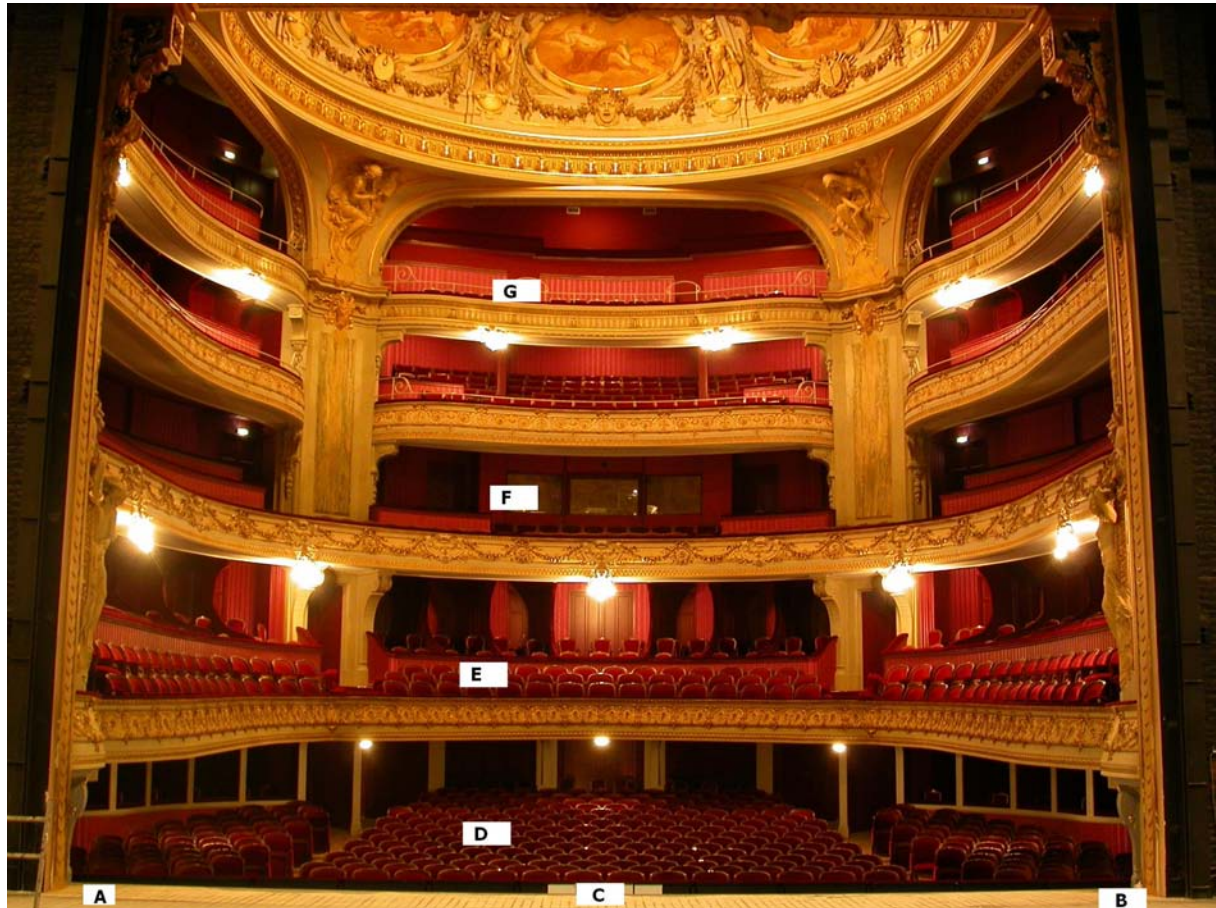
le 1<sup>er</sup> balcon ou 1<sup>ère</sup> galerie

le parterre

côté cour

côté jardin

la scène



A=

B=

C=

D=

E=

F=

G=

Réponses :

A= côté cour, B= côté jardin, C= la scène, D= le parterre, E= le premier balcon/galerie, F= la régie, G= le poulailler/paradis.

**Annexes :**

Début du premier air de Didon, permettant un travail de repérage de l'ostinato. La basse continue est ici « réalisée » dans une version pour piano !

**N° 2. SONG.**

*Slow.* *Didon. p*

Soprano. Ah! ah! ah! Be - lin - da, I am prest with

Basso. *p*

PIANO. *p*

tor - ment, Ah, ah, ah, Be - lin - da, I am prest with

tor - ment not to be con - fest, Ah, ah, ah, Be - lin - da, *f*

I am prest with tor - ment, Ah, ah, ah, Be - lin - da, I am