

OPERA DE LILLE SAISON 2010-2011

Dossier pédagogique

Opéra / Nouvelle production

ORLANDO

DE GEORG FRIEDRICH HAENDEL

DIRECTION MUSICALE EMMANUELLE HAÏM

MISE EN SCÈNE DAVID MCVICAR

AVEC LE CONCERT D'ASTRÉE

Sa 9, Ma 12, Je 14, Di 17 (16h), Me 20 et Sa 23 octobre à 20h



Contacts

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

Dossier réalisé avec la collaboration de Sébastien Bouvier, enseignant missionné à l'Opéra de Lille
Septembre 2010

Sommaire

Préparer votre venue à l'Opéra	3
<i>ORLANDO</i>	
Résumé	4
Synopsis	5
Georg Friedrich Haendel	7
La musique baroque	8
L'opera seria	10
Guide d'écoute	11
Vocabulaire	22
Références	24
Propositions de pistes pédagogiques	24
<i>ORLANDO À L'OPÉRA DE LILLE</i>	
Distribution	25
Repères biographiques	26
<i>POUR ALLER PLUS LOIN</i>	
La Voix à l'opéra	28
Qui fait quoi à l'opéra ?	29
L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire	30
—	
<i>ANNEXES</i>	
Les instruments de l'orchestre	
Frise chronologique sur Haendel et son époque	
Index des scènes	

Préparer votre venue

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

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

- lire la fiche résumé et le synopsis détaillé
- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra (guide d'écoute)

Recommandations

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

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

Il est demandé aux enseignants de veiller à ce que les élèves demeurent silencieux afin de ne pas gêner les chanteurs ni les spectateurs. Il est interdit de manger et de boire dans la salle, de prendre des photos ou d'enregistrer. Les téléphones portables doivent être éteints. 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.

Durée totale du spectacle : 4 h (avec 2 entractes).

Timing prévisionnel : 1^{ère} partie : 57' / Entracte 30' / 2^{ème} partie : 52' / Entracte 20' / 3^{ème} partie : 55'

Opéra chanté en italien, surtitré en français.

Témoignages

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

Résumé

Orlando est un opera seria en trois actes du compositeur allemand naturalisé anglais, Georg Friedrich Haendel, créé le 27 janvier 1733 à Londres, inspiré de l'*Orlando furioso* de l'Arioste. Cette œuvre est considérée comme l'un des sommets de l'art lyrique du compositeur, avec *Alcina*. Le thème de la magie et de l'enchantement y joue un rôle important et l'orchestration en est particulièrement soignée.

L'histoire :

Au centre, un couple d'amoureux, la fière Angelica, reine de Cathay, et le charmant prince africain Medoro. L'un et l'autre sont aimés par des tiers, Angelica par Orlando, noble chevalier, Medoro par Dorinda, une bergère innocente. Tirillés entre le désir et le devoir, l'ambition et la passion, ils sont victimes de mensonges, jalousies, frustrations et folie...

Les personnages et leur voix :

Orlando, un héros, noble chevalier	contralto
Angelica, reine de Cathay, amante de Medoro	soprano
Medoro, prince africain, amant d'Angelica	alto
Dorinda, une bergère	soprano
Zoroastro, un mage	basse
Amore (rôle muet apporté par le metteur en scène)	

L'orchestre :

L'orchestre d'*Orlando* est composé de :

2 flûtes à bec, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors,

11 violons, 4 altos, 2 violes d'amour, 3 violoncelles, 2 contrebasses, 1 luth, clavecin, orgue

le continuo est composé de : clavecin, orgue, luth, contrebasse et violoncelles.

Synopsis

Acte 1

Zoroastro prédit la destinée du héros Orlando qui, nourrissant une passion obsédante pour Angelica, a renoncé à mener la vie d'un paladin. Orlando paraît. Zoroastro le réprimande et lui présente une vision de l'héroïsme

rendu esclave par l'amour. D'abord honteux, Orlando finit par se convaincre que la gloire est plus grande dans la recherche de l'amour. La servante Dorinda s'étonne des beautés de la Nature : autrefois plaisantes, elles lui causent désormais du tourment, car elle est tombée amoureuse. Orlando entre précipitamment à la poursuite des agresseurs de la princesse Isabella. Il la libère et continue son voyage. Dorinda croit que le fameux Orlando est tout comme elle en proie à la passion amoureuse. L'objet du désir d'Orlando, la princesse Angelica, est elle aussi désespérément amoureuse du soldat Medoro. Elle l'a trouvé blessé au champ de bataille et lui a prodigué tous les soins dans l'espoir d'en faire son mari. Mais Medoro est déjà convoité par Dorinda, qui entre au moment où Angelica s'en va. Medoro doit s'extraire de cette situation délicate. Zoroastro affronte Angelica et la prévient que son amour pour Medoro les met en danger face à la jalousie d'Orlando. Zoroastro se cache à l'instant où Orlando arrive, fou de joie puisque sa quête d'Angelica prend fin. Pour s'en débarrasser, Angelica feint d'être jalouse et l'accuse d'aimer la princesse Isabella. Pour preuve de son amour, elle exige qu'il parte vers de nouveaux exploits, mais elle résout en secret de fuir avec Medoro.

Medoro les a espionnés et veut connaître l'identité de l'étranger qui conversait avec Angelica. Elle explique qu'il s'agit d'Orlando et qu'ils se voient désormais contraints de fuir. Dorinda surprend les deux amants enlacés et en a le cœur brisé. Angelica lui offre un bijou en contrepartie de la perte de son amour, mais Dorinda reste inconsolable.

Acte 2

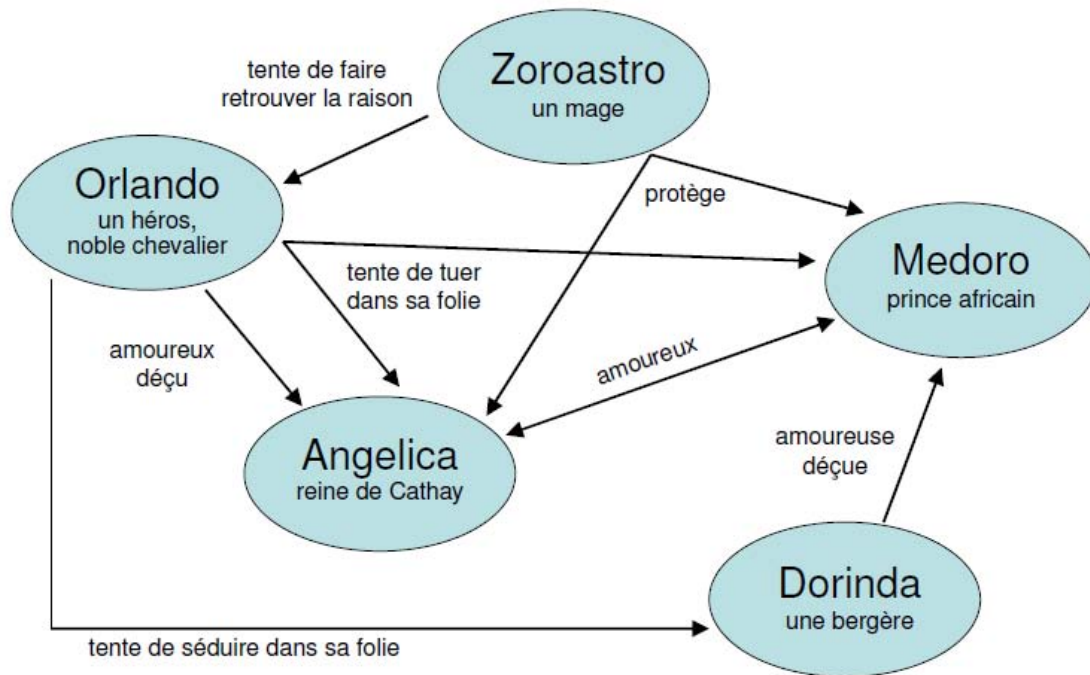
Dorinda trouve du réconfort dans le chant mélodieux du rossignol. Orlando paraît. Il croit que c'est Dorinda qui a créé l'équivoque en parlant d'Isabella à Angelica. Apeurée et confuse, Dorinda lui révèle l'amour qui unit Medoro et Angelica et pour preuve lui montre le bijou. Orlando reconnaît instantanément le cadeau que lui-même avait offert à Angelica.

Il jure de se venger et il disparaît. Dorinda pleure son amour perdu. Zoroastro reproche à Angelica et Medoro de perdre du temps en conversation amoureuse au lieu de fuir la colère d'Orlando. Les amants sont tristes de quitter leur idylle arcadienne et Medoro grave leurs noms enlacés dans l'écorce d'un arbre. Angelica se prépare à partir et se cherche des excuses pour abandonner Orlando. Orlando est à la poursuite des deux amants et découvre les noms gravés dans l'écorce. Il surprend Angelica toute seule et se lance à sa suite. Elle est sauvée par l'intervention de Zoroastro. Orlando sombre dans la folie.

Acte 3

Pourchassé par Orlando, Medoro suit le conseil d'Angelica et va trouver refuge auprès de Dorinda qui le cache dans sa chambre. Elle est brutalement prise à partie par Orlando qui voit des ennemis partout. Angelica s'émerveille. Dorinda est prévenue contre les aléas du sentiment amoureux et de son emprise sur les êtres. Zoroastro, resté maître des éléments, formule une conclusion : l'amour rend fou mais pour une âme affranchie de ses erreurs, le plaisir est plus grand. Angelica découvre Dorinda éplorée : sa chambre a été brûlée par Orlando et Medoro y a péri. Orlando trouve enfin Angelica et lui inflige un châtement suprême qu'elle semble appeler de ses vœux. Épuisé, il tombe dans un profond sommeil. Sous le regard de Dorinda, Orlando reprend conscience grâce à Zoroastro qui sauve aussi Angelica et Medoro. Ces derniers obtiennent le pardon d'Orlando qui triomphe de lui-même et de l'amour.

Les personnages d'*Orlando*



Georg Friedrich Haendel (1685-1759)



Georg Friedrich Haendel est né le 23 février 1685 à Halle en Allemagne.

Très jeune, soutenu par sa mère, il apprend à jouer du clavecin, de l'orgue, du violon et du hautbois auprès de l'organiste Friedrich Wilhelm Zachow. Il se met à composer des œuvres musicales et vocales dès l'âge de 12 ans.

Tout en poursuivant des études juridiques à Halle, il continue sa pratique musicale. En 1702, il est engagé en tant qu'organiste à la Cathédrale de Halle.

Il part ensuite s'installer à Hambourg, pour occuper le poste de claveciniste à l'opéra Theater am Gänsemarkt. Il y découvre l'opéra italien, et y donnera ses deux premiers opéras *Almira* et *Nero* en 1705. À Hambourg, il se lie avec des diplomates anglais.

En 1706, il part pour l'Italie où il séjournera trois ans. Lors de son arrivée à Rome, on pourra lire dans un journal : «Un Allemand est arrivé dans la ville, qui est un excellent

claveciniste et compositeur. Aujourd'hui, il a montré son prodigieux savoir sur l'orgue de l'église Saint-Jean à l'admiration de tous ». Haendel côtoie de nombreux compositeurs de renom (Corelli, Bononcini, Scarlatti, etc.) et compose des œuvres lyriques (*Rodrigo*, *Agrippine*, *Acis & Galatea*).

En 1710, il part à Hanovre pour y occuper le poste de maître de chapelle de Georg Ludwig et fera entre 1710 et 1712 plusieurs séjours à Londres avant de s'y installer définitivement (il sera naturalisé britannique en 1726). Il compose de nombreuses œuvres pour l'opéra mais aussi les fameuses suites de *Water music* en 1717, des concertos, des suites pour clavecin. Il participe à partir de 1719 à la création de la Royal Academy of Music.

Le premier opéra qu'il fait représenter sur la scène du Queen's Theatre de Haymarket, *Rinaldo*, qui est aussi le premier opéra italien écrit pour une scène londonienne, lui vaut un triomphe. Suit alors un nombre considérable d'œuvres pour le Théâtre de Haymarket (*Teseo*, *Amadigi*) et pour la Royal Academy of Music (*Radamisto*, *Jules César*, *Tamerlano*, *Rodelinda*, etc.). À cause de cabales politiques, difficultés financières et de discordes entre artistes, cette dernière est bientôt dissoute et une seconde, puis une troisième académie ne connaissent pas un meilleur sort ; notamment en raison de la concurrence que lui fait subir une compagnie rivale où brille le fameux castrat Farinelli.

Le succès de ses opéras commençant à décliner, Haendel se tourne vers l'oratorio, genre pour lequel il avait déjà composé *Saul* et *Israel i en Égypte*. Entre 1741 et la fin de sa vie, il écrit quelques unes de ses plus grandes œuvres : *Le Messie*, *Semele*, *Hercules*, *Susanna*, *Solomon*, *Jephta*, *Judas Maccabaeus*. En 1749, il compose la *Royal Fireworks Music* pour célébrer le traité de paix mettant fin à la guerre de Succession d'Autriche.

Haendel subit des attaques paralysantes et devient aveugle après une intervention. Il meurt à Londres à l'âge de soixante-quatorze ans, le 14 avril 1759 et est enterré à l'Abbaye de Westminster.

Compositeur très fécond, Haendel a écrit 42 opéras, près de 30 oratorios ainsi que de nombreux concertos, sonates et suites, pour orgue, clavecin ou hautbois... Son catalogue compte plus de 600 numéros.

La musique baroque

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

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

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

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

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



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

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

La naissance de l'**opéra** coïncide avec cette mise en avant de la ligne mélodique et du texte. On parle de bel canto baroque. Les recherches furent alors nombreuses, aboutissant par exemple à la création du récitatif soumis aux lois du discours parlé.

Au service d'une écriture nouvelle, se développent les voix tout à fait particulières des **castrats** dont la virtuosité inouïe provoque l'admiration à travers toute l'Europe.

En effet, à cette époque, la supériorité est donnée aux voix aiguës. Les sopranos et castrats se disputent alors les rôles titres et la hauteur du chant est le reflet du rang social. Ainsi est-il courant d'entendre un castrat chanter le rôle d'une princesse et d'attribuer un rôle de prince à une soprano. La mise en avant du texte correspond sans doute à une volonté d'exprimer avec force l'univers des passions des personnages : les héros juxtaposent les thèmes de la vie et de la mort, de l'amour, de la jalousie et de la vengeance avec une intensité jusque-là inégalée.

L'alternance entre le récitatif et l'aria participe de cette esthétique du contraste et permet aux chanteurs de briller dans la reprise de l'aria (le da capo) en proposant une variante très ornée et virtuose.

L'**orchestre baroque** bénéficie d'un effectif centré d'une part sur la basse « réalisée » par un **instrument polyphonique** (orgue ou clavecin par exemple), soulignée par un **instrument monodique** (viole de gambe, basson par exemple) et d'autre part sur la mélodie. Généralement, l'orchestre est composé d'une vingtaine d'instruments. Les cordes en constituent la base, les hautbois et les flûtes vont par paire tandis que les cuivres ne s'y rencontrent que lorsque leur timbre est nécessaire à l'action. Les instruments sont toujours choisis avec précision afin de renforcer le caractère de l'aria ou du récitatif accompagné.

De nombreuses études mettent aujourd'hui en valeur la véritable richesse de la musique baroque et posent entre autres la question du **diapason** (dont la hauteur a oscillé tout au long de la période), la question du tempo, de l'ornementation, et de la réalisation de la basse continue. En ce sens, cette musique permet une interprétation sans cesse renouvelée, aboutissement d'une recherche partagée entre les musiciens.

L'opera seria

L'opera seria naît dans les années 1690 à Naples dans le cercle des lettrés de l'Arcadie et se développe pendant la première moitié du XVIIIe siècle principalement en Italie.

Les librettistes Apostolo Zeno et Pietro Metastasio en sont les plus fameux représentants.

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

À l'origine, on ne parle que de *dramma per musica*, le terme d'opera seria n'apparaissant que plus tard.

De 1711 à 1741 à Londres, Haendel a créé plus de trente opéras dont certains atteignent la perfection du genre.

Orlando, en tant qu'opera seria, s'inscrit dans un genre donné et doit **respecter certaines règles**.

D'une manière générale, ce genre lyrique :

- adopte une construction en **trois actes**, avec une **unité d'action** pour un nombre de personnages réduit.
 - s'interdit de mélanger les genres sérieux et comique, d'où le choix de **sujets héroïques ou tragiques** empruntés aux grands poèmes épiques, à la mythologie (le Roland furieux de l'Arioste, la Jérusalem délivrée du Tasse) ou à l'histoire antique.
 - doit présenter une intrigue au **dénouement moral**, qui voit généralement triompher le pardon et la clémence. Une fin heureuse est donc de mise.
 - s'ordonne autour d'une succession d'**airs** permettant à un personnage d'exprimer à chaque fois un affect (colère, fureur, désespoir). Ces airs de forme aria **da capo** sont constitués de trois parties. La troisième est la reprise de la première : l'interprète y ajoute des ornements qui renforcent l'affect et mettent à contribution sa virtuosité. Le nombre d'airs attribués aux personnages traduit une hiérarchie des rôles.
- Ces airs sont entrecoupés de récitatifs qui permettent le déroulement de l'action et les dialogues. Leur débit est proche de la déclamation parlée et ils sont accompagnés par le clavecin et le violoncelle seuls.

Guide d'écoute

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

Haendel, *Orlando*, direction William Christie, les Arts Florissants, avec Patricia Bardon, Rosa Mannion, Hilary Summers, Rosemary Joshua, Harry van der Kamp, Erato, 1996.

© Ouverture

L'ouverture d'*Orlando* est une ouverture à la française écrite dans la tonalité de fa dièse mineur.

Les opéras du milieu XVII^{ème} siècle commençaient souvent sur un mouvement lent d'orchestre à deux temps suivi d'un mouvement plus rapide à trois temps. Ce modèle a servi de base à un type d'ouverture nommé « ouverture à la française », car la plupart des opéras de Lully débutaient de cette manière. La forme conventionnelle (qu'utilise Haendel dans *Le Messie*) comporte un début grave, avec des rythmes pointés et des retards abondants, suivi, sans transition, d'une partie rapide et animée dans un style imitatif et même fugué. Elle se termine souvent en se faisant l'écho de l'atmosphère de la première partie. Par la suite ces quelques accords finals, ont parfois été développés pour former un mouvement de danse modérément lent.

L'ouverture, qui sert d'introduction à l'opéra, est jouée par les hautbois associés aux violons I pour la mélodie supérieure, aux violons II et III, aux altos pour les parties intermédiaires, et à la basse continue (clavecin et basse d'archet).

Elle débute dans un tempo lent, majestueux, possède une mesure à quatre temps, des rythmes pointés, et de nombreux ornements (trilles). Cette première partie est reprise dans une nuance plus douce.

La deuxième partie est écrite dans un style contrapuntique, c'est un *allegro* fugué à trois temps :

The image shows a musical score for the Overture of Orlando. It is divided into two main sections: 'Sujet' and 'Réponse'. The 'Sujet' section is marked 'Allegro' and is in 4/4 time. The 'Réponse' section is in 3/4 time. The score includes staves for Violins I, Violins II & III, Bassoon, and Bass Continuo. Blue boxes highlight the 'Sujet' and 'Réponse' sections, and a blue arrow points to the 'Contresujet' section in the Bass Continuo part.

Le **sujet** est présenté successivement aux cordes intermédiaires (violons II et III), à la voix supérieure, puis à la basse.

Une conclusion lente de neuf mesures conclut cette ouverture. Sa mesure est à quatre temps, ses rythmes sont pointés et quelques gammes ascendantes agrémentent la mélodie.

Avec les élèves :

- Qu'est-ce qu'une ouverture ? Quel est son rôle dans l'opéra ? Qu'est-ce qu'une ouverture à la française ?
- Repérez les instruments entendus dans cette ouverture. Quels instruments sont spécifiques à la musique baroque ?
- À votre avis, pourquoi Haendel écrit-il une ouverture dans le style français ? (son style est en partie influencé par la musique française, et notamment Lully)
- Après l'avoir écoutée, détaillez les différentes parties de cette ouverture, précisez leur tempo, leur caractère.

© Gigue

La gigue succède à l'ouverture.

La gigue est une danse populaire d'origine anglaise ou irlandaise. Elle fut introduite en France sous le règne de Louis XIV. Le caractère de la gigue peut être simple et rustique en présentant une écriture mélodique soutenue par une basse.

C'est une danse de forme binaire (A A B B) qui est présentée dans un tempo rapide (*Allegro*) et une mesure à quatre temps. L'orchestre est réduit et se compose des violons, des altos, et de la basse continue. Les formules rythmiques ternaires de la ligne supérieure reposent sur l'ostinato de noires de l'accompagnement.

Allegro.

(Violini.)

(Viola.)

(Bassi.)

Avec les élèves :

- Repérez les caractéristiques d'une gigue. Quelle est l'origine de cette danse ?

© Acte I / Scène 1 - Zoroastro seul, arioso : *Gieroglifici eterni*

C'est la nuit. Le mage Zoroastro entre en scène et observe le mouvement des étoiles.

La musique est écrite dans un tempo lent, une mesure à quatre temps et dans la tonalité de si mineur. Aux interrogations du mage correspondent les ponctuations initiales de l'orchestre composé uniquement des cordes et de la basse continue :

Largo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

ZOROASTRO.

Bassi.

Giero-gli - fi-ci e - ter - ni!

La mélodie de Zoroastro est peu animée, entrecoupée de transitions de cordes en notes piquées. Le mage étudie la destinée d'Orlando dans le mouvement des constellations. Ce dernier aura à choisir entre l'amour et la gloire. À partir de « Pur il mio spirto audace », l'écriture musicale évolue vers un récitatif accompagné qui annonce le duo entre Orlando et Zoroastro.

Gieroglifici eterni

Che in cifre luminose ognor splendete,

Ah ! ch'ala mente umana

Altro che belle oscurità non siete !

Pur il mio spirto audace,

Crede veder scritto là su in le stelle,

Che Orlando, eroe sagace,

Alla gloria non fia sempre rubelle.

(*Vede venir Orlando*)

Ecco, sen vien ; su, miei consigli, all'opra !

Hiéroglyphes éternels

Qui resplendissez toujours en signes de lumière,

Mais qui, à la raison humaine,

Demeurez à jamais d'éclatants mystères !

Mon esprit audacieux

Prétend lire là, dans les étoiles,

Qu'Orlando, le sage héros, ne restera pas

Éternellement sourd aux appels de la gloire.

(*voyant s'approcher Orlando*)

Le voici ! Allons, mettons nos conseils à l'œuvre !

Avec les élèves :

- Quelle est la voix de Zoroastro ? Effectuez une recherche sur les voix à l'opéra (cf. fiche jointe)
- Décrivez le personnage de Zoroastro et son rôle dans cet opéra ? (Il exhorte Orlando à se consacrer à la Gloire au lieu de penser au sentiment « efféminé » de l'Amour).
- Imaginez le décor et la mise en scène du début de l'opéra.
- Comparez le personnage de Zoroastro avec le personnage de Sarastro dans *La Flûte enchantée* de Mozart (1791).

© Acte I / Scène 2 – Orlando, air : *Stimolato, dalla gloria*

L'accompagnement de cet air est très léger : une basse continue réduite à un seul instrument à cordes grave (violoncelle, ou violone), un instrument à cordes pincées et un orgue positif. La mesure est à quatre temps, dans un tempo lent et une tonalité de mi majeur. Cette présentation du héros paraît tout à fait confidentielle, et c'est un sentiment de mélancolie et de solitude qui s'en dégage :

ORLANDO. *Largo.*
(Bassi.)
Violonc. senza Contrab. Tutti.

Sti.mu.la - - to dal.la glo - ria, a - gi - ta - - to dall' a - mo - re, che fa -

La mélodie d'Orlando suit un profil descendant, et s'appuie sur un rythme d'anapeste qui permet de mettre en valeur les termes importants (stimolato, agitati, farai). Le dialogue entre la basse et la mélodie permet de renouveler l'intérêt du discours musical.

Stimolato dalla gloria Agitati dall'amore Che farai, misero core ?	Pressé par la gloire, Tourmenté par l'amour Que feras-tu, cœur malheureux ?
--------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------

Avec les élèves :

- Quelle est le type de voix d'Orlando ? Le rôle d'Orlando était, à la création de l'opéra, confié à un castrat. Il sera interprété à l'Opéra de Lille par une femme (contralto). On pourra étudier la place des castrats dans les opéras baroques et regarder quelques extraits du film *Farinelli*.

Castrat : Chanteur masculin dont la voix n'a pas mué du fait d'une opération pratiquée avant la puberté (castration). Conservant ainsi son timbre originel de soprano ou de contralto grâce à un larynx préservé, le castrat dispose d'une voix souple et agile. Musicien apte à l'ornementation improvisée, personnage ambivalent capable d'interpréter des rôles féminins ou masculins, il constitue l'interprète idéal de l'opéra baroque. On citera les noms de Farinelli (né en 1705), Caffarelli (1710), Velluti (1780). La disparition des castrats obligera Rossini à écrire pour un substitut : le contralto féminin. De nos jours, les rôles sont confiés à des falsettistes ou contraltos.

- Décrivez le personnage d'Orlando (noble chevalier possédé par une jalousie insensée en raison de la capricieuse Angelica, objet de ses soupirs. Il sera guéri et retrouvera la raison, grâce au magicien Zoroastro).

© Acte I / Scène 2 – Zoroastro, air : *Lascia Amor*

Premier air dans un tempo vif de l'œuvre, cet allegro en si bémol majeur à quatre temps est une nouvelle injonction de Zoroastro : Orlando doit suivre le chemin de la gloire car seul le combat lui assurera l'éternité. L'orchestre est ici un peu plus étoffé puisqu'il comprend les cordes, les bois (hautbois, bassons), et la basse continue :

Après l'introduction orchestrale, Zoroastro reprend la mélodie initiale jouée au hautbois. Par contraste, l'instrumentation corrobore le sens du texte : elle est réduite à un trio (hautbois, bassons, basse continue) lors des paroles « Lascia Amor » et propose un effectif complet lors des paroles « Va', combatti per la gloria ». De larges vocalises mettent également en valeur les mots « combatti » et « gloria ».

<p><u>Récitatif :</u> Mira, e prendi l'esempio ! Né appender voti che di gloria al tempio.</p> <p><u>Aria da capo :</u> A/Lascia Amor e siegui Marte ! Va', combatti per la gloria. B/Sol oblio quel ti comparte, Questo sol bella memoria. (<i>Parte</i>). A</p>	<p>Regarde bien et que ceci te soit une leçon ! Ne dépose tes vœux qu'au temple de la gloire.</p> <p>A/Abandonne l'Amour et suis les pas de Mars ! Va combattre pour la gloire. B/L'Amour ne te vaudrait que l'oubli, Mars t'offre la mémoire des siècles. (<i>Il s'éloigne</i>). A</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Avec les élèves :

- Quel est le but recherché par Zoroastro ? Quels sont les moyens musicaux qui y contribuent ?
- Qu'est-ce qu'une aria da capo ? Repérez les différentes parties de cette aria.

Aria da capo : Cette structure de forme ABA s'appliquait à n'importe quel type d'aria - principalement entre 1600 et 1800 - et avait pour but de permettre à l'interprète de faire valoir son goût, son art ou sa virtuosité dans le domaine de l'ornementation lors de la reprise (da capo) de la section initiale.

© Acte I / Scène 4 – Dorinda, récitatif accompagné : *Quanto diletto avea tra questi boschi*

Dans la forêt, la bergère Dorinda médite sur le bonheur et son amour naissant pour Medoro, un prince africain.

La mesure est à quatre temps, le tempo est modéré, la tonalité est la majeur. Les ritournelles de l'orchestre (composé principalement des cordes) privilégient les formules rythmiques ternaires, et encadrent les paroles de Dorinda dont l'écriture est en récitatif secco (accompagnement réduit à la basse continue).

A tempo ordinario.

Quanto diletto avea tra questi boschi
 A rimirar quegli innocenti scherzi
 E di capri, e di cervi !
 Nel serpeggiar dei limpidi ruscelli,
 Brillar i fior, ed ondeggiar le piante ;
 Nel garrir degli augelli,
 Nello spirar di zefiretto i fiati.
 Oh giorni allor beati !
 Ora per me funesti.
 Io non so che sian questi
 Moti, che sento adessi entro al mio core.
 Ho inteso dir, che ciò suol faré amore.

Que de plaisirs ne goûtai-je point dans ces bois
 À contempler les jeux innocents
 Des chèvres et cerfs !
 La course serpentine des ruisseaux cristallins,
 À voir s'épanouir les fleurs et onduler les herbes ;
 À écouter le gazouillis des oiseaux,
 À respirer le souffle embaumé de la brise.
 Instants bénis alors !
 Instants funestes aujourd'hui.
 Je ne sais ce que veulent dire
 Ces transports qui agitent mon cœur.
 Je me suis laissé dire que c'était de l'amour.

Avec les élèves :

- Quel est le type de voix de Dorinda ? Quel est son rôle dans l'opéra ? (Dorinda possède une voix de soprano. C'est une bergère, sa musique est représentative du monde pastoral).
- Quelles sont les différences entre récitatif, récitatif accompagné et aria ? (cf. vocabulaire)
- Trouvez d'autres œuvres dans lesquelles la référence à la nature est présente (chez Vivaldi, Haydn, Beethoven, par exemple).

© Acte I / Scène 5 – Angelica, Medoro, duetto arioso : *Ritornava al suo bel viso*

Angelica, autrefois amoureuse d'Orlando, confesse son amour pour Medoro.

Cet arioso correspond à l'entrée en scène du personnage. La musique est écrite dans un tempo largo, une mesure à quatre temps, et une nuance piano. Les accords des cordes sont posés délicatement sur chaque temps, contrastant avec la mélodie de la soprano, écrite de manière syllabique et entendue très distinctement :

Largo, e staccato, mà piano.

Ri.tor.na.va.al suo bel vi - so, fut.to giù bian.co e ver.mi.glio, con la ro - sa u - ni.to il

Le couplet est chanté la deuxième fois de manière variée et se conclut par une mélodie plus ornée sur les paroles « dal pallor delle viole » :

Viol. solo.

- le, dal pal - lor del - le vi - o - le.

Le violon solo assure la transition entre les couplets et fait écho aux paroles d'Angelica. Medoro reprend ensuite en partie la mélodie d'Angelica créant ainsi le lien entre les deux personnages.

<p>Angelica Ritornava al suo bel viso, Fatto già bianco e vermiglio, Con la rosa unito il giglio Dal pallor delle viole. <i>Violon solo</i> Medoro (accostandosi) E il mio cor da me diviso Si struggeva in fiamma lieve, Come suol falda di neve Discoperta ai rai del sole.</p>	<p>Angelica Son beau visage retrouva Ses couleurs blanche et vermeille, Et l'union de la rose et du lys Chassa la pâleur des pensées. Medoro (s'approchant) Et mon cœur, de moi-même séparé, S'embrasa d'une flamme légère, Tel un flocon de neige Livré aux rayons du soleil.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Avec les élèves :

- Que peut-on dire de ce duo ? Les personnages se répondent-ils ? Chantent-ils en même temps ?
- Cet air provient d'une œuvre antérieure qu'il est possible d'écouter (dernier air de l'oratorio de Haendel : *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (1707) repris également dans *Teseo* (1712)).
- Écoutez des duos dans d'autres opéras et comparez leur écriture musicale.

© Acte I / Scène 7 – Medoro, aria : *Se il cor mai ti dira*

Medoro aime Angelica et demeure incapable d'annoncer à Dorinda qu'il n'est plus amoureux d'elle. L'air de Medoro est emprunt de nostalgie : il est écrit en la mineur, dans une mesure à trois temps et un tempo larghetto. Les cordes à l'unisson et la basse continue accompagnent le chant syllabique du prince qui débute en anacrouse :

Se il cor mai ti di - rà, ch'io mi scor-di di te, ri-spon-di-gli per me, ch'è men-zo-gne -

On remarquera la doublure de la mélodie de Medoro par les cordes, accentuant le caractère plaintif de cet air.

<p>Se il cor mai ti dirà Ch'io mi scordi di te, Rispondigli per me, Ch'è menzognero.</p> <p>Memoria sì gradita Altro che con la vita, Mai non si partirà Dal mio pensiero.</p>	<p>Si jamais ton cœur te dit Que je t'ai oubliée, Réponds-lui en mon nom, Qu'il est un menteur.</p> <p>Un souvenir aussi charmant Ne saurait qu'avec la vie, S'effacer jamais De ma pensée.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Avec les élèves :

- Décrivez le personnage de Medoro.
- Quel est le type de voix de Medoro ? Effectuez une recherche à propos de la voix de contreténor. Le rôle fut confié à l'origine (1733) à la cantatrice Francesca Bertolli, qui possédait une voix de contralto. Il s'agit donc d'un rôle travesti. On en trouve un autre exemple dans l'opéra *Tancredi* de Rossini dans lequel le rôle principal du chevalier Tancredi est tenu par un contralto féminin.

© Acte I / Scène 10 – Orlando, air : *Fammi combattere*

Afin de prouver son amour pour Angelica, Orlando se montre prêt à combattre les monstres et abattre les murailles.

Cet air est un allegro à quatre temps écrit dans la tonalité de si bémol majeur. L'orchestre est au complet, les cordes, hautbois, et la basse continue soulignent la vaillance d'Orlando. Les arpèges ascendants, les sonneries des hautbois imitant les trompettes, la basse nerveuse et martelée renforcent le caractère de cet air de bravoure :

Allegro.

<p><u>A/Fammi combattere</u> <u>Mostri e tifei,</u> <u>Novi trofei</u> <u>Se vuoi dal mio valor.</u> <u>B/Muraglie abbattere</u> <u>Disfare incanti,</u> <u>Se vuoi ch'io vanti</u> <u>Darti prove d'amor.</u> A'</p>	<p>A/Fais-moi combattre Monstres et hydres, Si de nouveaux trophées Doivent te prouver ma vaillance. B/J'abattrai les murailles, Je dissiperai les sortilèges, Si tu veux que je te donne D'autres preuves d'amour. A'</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Avec les élèves :

- Repérez la structure de cette aria da capo. Soulignez les mots répétés et les vocalises.
- Imaginez la mise en scène de cet air. Réalisez une illustration ou une maquette du décor.

© Acte II / Scène 1 – Dorinda, air : *Quando spieghi*

Écoutant le chant plaintif du rossignol, la bergère Dorinda trouve écho à sa propre tristesse.

L'accompagnement musical des violons (violons I, II et altos) se développe dans un larghetto à 12/8 en la majeur. Après une introduction de l'orchestre, Dorinda reprend la mélodie initiale sur un rythme trochaïque régulier. Les violons II jouent une mélodie parallèle, tandis que la voix supérieure demeure immobile, imitant un bourdon de vielle ou de musette, participant avec la pulsation ternaire au caractère pastoral de l'ensemble :

Introduction

Quando spieghi i tuoi tormenti
Amoroso rossignolo,
Par che canti, e piangi allor,
E accompagni il mio dolor !

Quand tu racontes tes tourments,
Amoureux rossignol,
Il semble que tu chantes et pleures
Pour me soutenir dans ma douleur !

Avec les élèves :

- Situez cet air dans l'opéra et décrivez les sentiments de Dorinda.
- L'orchestre dialogue avec la voix dans un court passage caractéristique que l'on nomme ritournelle.
- De quelle manière la voix imite-t-elle le chant du rossignol ? On peut comparer cet air de Dorinda avec l'air « Ah joie, emplis mon cœur » du *Rossignol* de Stravinsky.
- Effectuez une recherche à propos de l'évocation des oiseaux dans la musique (chez Clément Janequin, Modest Moussorgski, Maurice Ravel, Olivier Messiaen, etc.).

© Acte II / Scène 11 – Orlando, récitatif accompagné et scène de la folie : *Ah Stiege larve !*

Orlando a découvert les initiales d'Angelica et de Medoro gravées dans l'écorce d'un arbre. Ivre de rage, il pourchasse Angelica qui, grâce à l'intervention de Zoroastro, parvient à lui échapper. Le héros, submergé par ses émotions perd la raison. Dans sa folie, il imagine être descendu aux enfers, où il croit voir la barque de Charon, Pluton entouré de fumée et de flammes, Cerbère aboyant et même Medoro dans les bras de Proserpine.

La descente aux enfers d'Orlando est ici illustrée musicalement par l'ostinato inexorable et la basse chromatique descendante de l'Andante initial. Les accords de septième diminuée sont nombreux et soulignent le drame en mettant en relief les mots « ucciso », « barca » et « ombra » :

Andante.

Ah! mi-se-ro e scherni-to, l'in-grata già m'hauc-ci-so! So-no lo spirto mio da me di-

-vi-so, so-no un om-bra, e qual om-bra ad-es-so io vo-glio var-car la giù ne' re-gni del cor-

Plus loin, c'est un autre figuralisme qui témoignera de la douleur d'Orlando lors de son lamento. Haendel écrit une basse obstinée descendante et chromatique qui n'est pas sans évoquer l'air de Didon chez Purcell :

Larghetto.

Viol. piano, senza Oboe.

che del pian-to an-cor nel re-gno può in ogn' un de-star pie-tà, può

Récitatif accompagné

Ah stiglie larve! Ah scellerati spettri,

Che la perfida donna ora ascondete,
Perché al mio amor offeso
Al mio giusto furor non la rendete ?

Ah misero e schernito,
L'ingrata già m'ha ucciso !
Sono lo spirto mio da me diviso

Sono un'ombra, e qual ombra adesso
io voglio
Varcare là giù ne' regni del cordoglio.

Ah, fantômes stygiens ! Spectres
scélérats,

Qui m'arrachez ainsi la femme perfide,
Pourquoi à mon amour offensé,
À ma juste fureur ne la rendez-vous
pas ?

Pauvre de moi, je suis trahi,
L'ingrate m'a tué !

Je ne suis que mon esprit de mon corps
séparé ;
Rien qu'un ombre, et telle une ombre je
veux
Descendre dans l'empire de la

Commentaire :

*Style récitatif,
tempo rapide,
accords doublés
de l'orchestre.
Tempo Andante
à partir de « Ah !
Misero », accords
très expressifs de
septième
diminuée sur les
termes soulignés.
Mesure à 5/8 !*

<p>Ecco la stigia <u>barca</u>. Di Caronte a dispetto Già <u>solco</u> l'onde nere: ecco di <u>Pluto</u></p> <p>Le affumicate soglie, e l'arso tetto.</p> <p>Arioso Già latra Cerbero E già dell'Erebo Ogni terribile Squallida furia Sen viene a me.</p> <p>Ma la Furia, che sol mi diè martoro Dov'è ? Questo è Medoro. A Proserpina in braccio Vedo che fugge. Or a strapparla io corro. Ah! Proserpina piange ! Vien meno il mio furore Se si piange all'inferno anco d'amore.</p> <p>Aria Vaghe pupille, non piangete, no,</p> <p>Che del pianto ancor nel regno Può in ognun destar pietà;</p> <p>Vaghe pupille, non piangete, no. Ma sì, pupille, sì piangete, sì, Che sordo al vostro incanto Ho un core d'adamanto, Né calma il mio furor. Ma sì, pupille sì piangete sì.</p> <p><i>(Si getta furiosamente dentro alla grotta, che scop- pia, vedendosi il Mago nel suo carro, che tiene fra le braccia Orlando, e fugge per aria.)</i></p>	<p>souffrance. Voici la barque du Styx. Ignorant Charon, Je traverse les eaux noires ; voici de Pluton Les seuils embrumés, et le toit calciné.</p> <p>Voilà que Cerbère aboie, Voilà que de l'Erèbe Toutes les plus terribles Furies blêmes S'en viennent à moi.</p> <p>Mais la Furie qui seule est coupable de mon martyr, Où est-elle ? C'est lui Medoro ! Il tient Proserpine dans ses bras, Je le vois s'enfuir. Je cours la lui arracher ! Ah ! Proserpine sanglote ! Ma fureur s'apaise Puisqu'aux Enfers on pleure encore d'amour.</p> <p>Ô prunelles charmantes, cessez de pleurer !</p> <p>Car même dans ce royaume des larmes Ceci peut encore émouvoir.</p> <p>Ô prunelles charmantes, cessez de pleurer ! Mais si, prunelles, si, pleurez ! Car sourd à vos charmes Je garde un cœur inébranlable Et ma fureur ne saurait se calmer. Si donc, prunelles, pleurez !</p> <p><i>(Il se jette furieusement dans la grotte qui explose soudain. Le Magicien s'envole sur son char, en tenant Orlando dans ses bras ; ensemble ils s'enfuient dans les airs.)</i></p>	<p><i>Tempo Andante. Saut d'octave de la mélodie. Répétition de « Sen viene a me ». Cordes à l'unisson, accompagnement mélodique uniquement. Intervalles disjoints brisant la ligne mélodique.</i></p> <p><i>Retour à un récitatif accompagné. Ponctuations de l'orchestre. Adagio à partir de « Ah ! Proserpina ». Tempo de Gavotte. Danse finale, tonalité de Fa majeur. Larghetto plaintif sur une basse obstinée chromatique et descendante.</i></p> <p><i>Retour de la gavotte, contraste qui semble évoquer la folie d'Orlando. Vocalise sur « incanto ». Conclusion orchestrale.</i></p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Avec les élèves :

- Qui sont Pluton et Proserpine ? [Proserpine est la déesse des bergers, assimilée à la déesse grecque Perséphone. C'est la reine des Enfers, l'épouse de Pluton (identifié au dieu grec des Enfers, Hadès)].
- Imaginez la mise en scène de ce passage, les costumes des personnages, les décors, les lumières, etc.
- Comparez cet air avec celui d'Orphée, lorsqu'il se présente au seuil du royaume ténébreux des enfers puis traverse le Styx dans l'acte III de l'*Orfeo* de Monteverdi.



- Commentez cette peinture de François Perrier intitulée « Orphée devant Pluton et Proserpine » (vers 1650). (Orphée, debout à gauche, s'apprête à jouer d'une viole que soutient un putto, devant Pluton, assis face à lui sur son trône, et Proserpine, qui se tient accoudée à son dossier. Au fond rougeoyent les flammes de l'enfer).
- Écoutez et regardez d'autres scènes de folie dans l'opéra : *I Puritani* de Bellini : « O Rendetemi La speme », *Candide* de Bernstein : « Glitter And Be Gay », *Lucie De Lammermoor* de Donizetti : « Il dolce suono » (acte III, scène 1).

© Acte III / Sinfonia

Une courte sinfonia de dix-huit mesures débute ce troisième acte. Cette pièce instrumentale pour violons, hautbois, altos et basse continue est écrite en ré mineur et à quatre temps. Le départ en anacrouse des différentes phrases, les rythmes pointés et les imitations entre la mélodie et la basse donnent un caractère léger et serein à l'ensemble, contrastant avec l'air qui précède :

Al tempo ordinario.

Avec les élèves :

- Quelle est la définition de la sinfonia ? Quelle est l'origine du terme symphonie ?
Sinfonia : Pièce instrumentale correspondant aux préludes et intermèdes musicaux.
La Symphonie a pour origine l'ouverture de l'opéra italien. Elle trouvera son autonomie par la suite.
- Il est possible de s'intéresser au répertoire instrumental de Haendel, par exemple à des œuvres de circonstance telles que *Water music*, ou encore *Music for royal Fireworks*.

Vocabulaire

Anacrouse : Note ou groupe de notes non accentué placé en début de phrase musicale et constituant une levée.


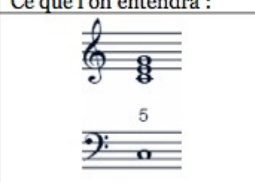
Allegro : Indication de mouvement rapide (gaiement, allègrement).

Aria : Terme italien qui signifie « air » par opposition au récit (voir récitatif). L'aria (au pluriel arie) suspend le récit pour en marquer un temps fort, propice à l'expression des sentiments.

Aria da capo : Cette structure de forme ABA s'appliquait à n'importe quel type d'aria - principalement entre 1600 et 1800 - et avait pour but de permettre à l'interprète de faire valoir son goût, son art ou sa virtuosité dans le domaine de l'ornementation lors de la reprise (da capo) de la section initiale.

Arioso : Écriture vocale à mi-chemin entre le récitatif et l'aria.

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^e siècle au milieu du XVIII^e siècle. Appelée également "continuo", elle est en général chiffrée et le chiffrage indique ce que l'interprète (le claveciniste par exemple) devra jouer.

Ce qui est écrit sur la partition :	Ce que l'on entendra :
	

Basse obstinée : Procédé d'écriture qui répète indéfiniment un court motif de basse au-dessus duquel se déroulent des variations mélodiques.

Castrat : Chanteur masculin dont la voix n'a pas mué du fait d'une opération pratiquée avant la puberté (castration). Conservant ainsi son timbre originel de soprano ou de contralto grâce à un larynx préservé, le castrat dispose d'une voix souple et agile. Musicien apte à l'ornementation improvisée, personnage ambivalent capable d'interpréter des rôles féminins ou masculins, il constitue l'interprète idéal de l'opéra baroque. On citera les noms de Farinelli (né en 1705), Caffarelli (1710), Velluti (1780). La disparition des castrats obligera Rossini à écrire pour un substitut : le contralto féminin. De nos jours, le falsettiste tente de faire revivre l'art des castrats.

Clavecin : Instrument à clavier et à cordes pincées. Le son du clavecin est différent de celui du piano (cordes frappées).

Contralto : La plus grave des voix de femme. Tessiture approximative : fa2/fa4. Caractérisée chez les femmes par une couleur sombre et une sonorité très ronde. Les contralto peuvent prendre des rôles d'hommes, notamment ceux créés initialement pour des castrats.

Crescendo : Indication de nuance selon laquelle il convient d'augmenter progressivement l'intensité du son.

Decrescendo : Indication de nuance selon laquelle il convient de diminuer progressivement l'intensité du son.

Ensemble : Désigne la réunion de plusieurs voix solistes, qui chantent en même temps.

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.

Fugue : La fugue est une composition musicale polyphonique (souvent à quatre parties) utilisant le contrepoint, dérivée du canon, reposant sur une succession d'entrées d'un sujet, exposé tantôt à la tonique tantôt à la dominante (le sujet se nomme alors réponse). Écouter à ce propos l'ouverture de l'opéra.

Gigue : La gigue est une danse populaire d'origine anglaise ou irlandaise. Elle fut introduite en France sous le règne de Louis XIV. Le caractère de la gigue peut être simple et rustique en présentant une écriture mélodique soutenue par une basse. Cette écriture coexiste avec une gigue de style fugué (chez Jean-Sébastien Bach, par ex.).

Lamento : Dans l'opéra italien de l'ère baroque, air tragique, généralement placé avant le sommet de l'intrigue. Le *Lamento d'Ariana* de Monteverdi en constitue un exemple célèbre.

Larghetto : tempo lent et digne, mais pas aussi lent que le *largo*.

Largo : Indique depuis le début du XVII^e siècle un mouvement lent et grave.

Mordant : Ornement consistant à faire entendre plus ou moins rapidement une note principale et la note immédiatement inférieure pour revenir à la note principale (do si do).

Nuance : Désigne l'intensité du son et ses modifications.

Opera Seria : Terme employé pour désigner une œuvre théâtrale en musique, construite sur un sujet dramatique ou sérieux.

Ornementation : C'est l'art de disposer des ornements pour embellir ou varier une mélodie vocale. Dans l'opéra baroque, le chanteur ajoute de nombreuses notes à une mélodie écrite.

Ostinato : Motif mélodique ou rythmique répété obstinément, généralement à la basse.

Ouverture : Pièce instrumentale servant d'introduction à un opéra.

Ouverture à la française : Les opéras du milieu XVII^e siècle commençaient souvent sur un mouvement lent d'orchestre à deux temps suivi d'un mouvement plus rapide à trois temps. Ce modèle a servi de base à un type d'ouverture nommé « ouverture à la française », car la plupart des opéras de Lully débutaient de cette manière. La forme conventionnelle (qu'utilise Haendel dans *Le Messie*) comporte un début grave, avec des rythmes pointés et des retards abondants, suivi, sans transition, d'une partie rapide et animée dans un style imitatif et même fugué. Elle se termine souvent en se faisant l'écho de l'atmosphère de la première partie. Par la suite ces quelques accords finals, ont parfois été développés pour former un mouvement de danse modérément lent.

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

Récitatif accompagné (ou *Accompagnato*) : Terme qui qualifiait au XVII^e siècle, par opposition au « *recitativo secco* », un récitatif non plus soutenu par la basse continue mais par un orchestre dont toutes les parties étaient notées.

Récitatif secco : Récitatif accompagné par la seule basse continue.

Sinfonia : Pièce instrumentale correspondant aux préludes et intermèdes musicaux.

Staccato : Procédé qui consiste à séparer les sons d'une phrase musicale. C'est le contraire de lié ou *legato*.

Sujet : Voir la définition de la fugue.

Tempo : Désigne le mouvement dans lequel s'exécute une pièce musicale.

Tessiture : Étendue que peut couvrir une voix avec un maximum d'aisance (de la note la plus grave à la plus aiguë).

Trilles : Ornement qui consiste à faire entendre un battement entre deux notes conjointes. On peut réaliser ce trille avec la voix.

Unisson : État de deux ou plusieurs instruments ou voix qui réalisent en même temps la même note ou la même mélodie, soit à la même hauteur, soit à une distance d'octave (violon et violoncelle, voix de femme et voix d'homme par exemple).

Violette marine : Pietro Castrucci (1679-1752) inventa et construisit la *violetta marina*, sorte de viole d'amour, dont il fut un virtuose réputé et qui fut utilisée notamment par Haendel dans *Orlando* et dans *Sosarme*. Son existence fut éphémère, comme celle de nombre d'instruments à cordes issus du perfectionnement des violes.

Vocalise : Partie d'un chant qui s'exécute sur une ou plusieurs voyelles.

Références

Bibliographie :

L'Avant Scène Opéra, *Orlando*, n° 154, février 1994, Paris, Ed. Premières Loges.

> Argument, livret intégral, commentaires littéraires et musicaux, bibliographie, discographie.

Revue Classica Répertoire, *G. F. Haendel, Le roi du baroque*, n°109, février 2009.

SCEREN/CNDP, textes et document sur la classe n°909, *Le Baroque*, 2006.

ARIOSTO, Lodovico, *Roland furieux*, traduction C. Hippeau, Paris, Flammarion, 1990.

BEAUSSANT, Philippe, *Vous avez dit baroque ?*, Arles, Acte Sud, 1994.

BUKOFZER, Manfred F., *La musique baroque*, Paris, Lattès, 1982.

> Un ouvrage complet sur la musique baroque, abordant particulièrement les styles nationaux. Chapitre IX dédié à Haendel.

DEAN, Winton et HICKS, Anthony, *Haendel*, Monaco, Editions Du Rocher, 1985.

> Ouvrage en français comprenant une biographie et une analyse des œuvres.

DESHOULIERES, Christophe, *L'opéra baroque et la scène moderne*, Paris, Fayard, 2000.

GALLOIS, Jean, *Haendel*, Collection Solfèges n° 39, Paris, Editions du Seuil, 1997.

> Biographie intégrant un commentaire des œuvres du compositeur. Ouvrage le plus accessible.

SADIE, Julie-Anne, *Guide de la musique baroque*, Paris, Fayard, 1995.

Discographie :

Haendel, *Orlando*, direction William Christie, les Arts Florissants, avec Patricia Bardon, Rosa Mannion, Hilary Summers, Rosemary Joshua, Harry van der Kamp, Erato, 1996.

Haendel, *Orlando*, La Grande Écurie et Chambre du Roy, dir. Jean-Claude Malgoire, Christophe Dumaux, Elena de la Merced, Jean Michel Fumas, Rachel Nicholls, Alain Buet, K617, 2008.

Site internet : http://www.musebaroque.fr/Documents/burney_orlando.htm

Propositions de pistes pédagogiques

Musique / Histoire des arts / Histoire / Arts plastiques :

La période baroque, Le siècle des Lumières (qui a inspiré le scénographe). Versailles et Lully.

On pourra étudier la peinture du XVIIIe (Fragonard et Watteau), les cabinets de curiosité...

Musique :

Étude de la musique baroque / des instruments baroques

On pourra comparer cet opéra avec l'*Orlando Furioso* de Vivaldi.

Musique / Littérature :

Le rapport texte-musique ; de *La Chanson de Roland*, et du poème de l'Arioste, *Orlando furioso* (1516) à l'opéra.

Philosophie / Littérature / Histoire des arts / Grec-Latin :

Le merveilleux et le fantastique.

Les personnages mythologiques dans les opéras.

Orlando à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Emmanuelle Haïm**
Mise en scène **David McVicar**
Scénographie et costumes **Jenny Tiramani**
Lumières **Davy Cunningham**
Chorégraphie **Andrew George**
Chefs de chant **Philippe Grisvard, Yves Castagnet**
Assistant à la direction musicale **Iñaki Encina Oyón**
Assistante à la mise en scène **Marie Lambert**

Avec



Sonia Prina
Orlando



Henriette Bonde-Hansen
Angelica



Stephen Wallace
Medoro



Lucy Crowe
Dorinda



Nathan Berg
Zoroastro

Danseurs **Paul Chantry, Emma Cole, Valeria Giuga, Henrik Jessen, Aniol Busquets i Julià, Colm Seery, Sirena Tocco Khalatian**

—
Le Concert d'Astrée, ensemble en résidence à l'Opéra de Lille

Repères biographiques

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



Ensemble instrumental et vocal dédié à la musique baroque et dirigé par Emmanuelle Haïm, Le Concert d'Astrée est aujourd'hui un des fleurons de ce répertoire en Europe et dans le monde. Fondé en 2000 par Emmanuelle Haïm, qui réunit autour d'elle des instrumentistes accomplis partageant un tempérament et une vision stylistique à la fois expressive et naturelle, Le Concert d'Astrée connaît un rapide succès. En 2003, il reçoit la Victoire de la Musique récompensant le meilleur ensemble de l'année. En résidence à l'Opéra de Lille depuis 2004, Le Concert d'Astrée y donne les représentations scéniques de *Tamerlano* de Haendel (2004) puis de *L'Orfeo* de Monteverdi à l'automne 2005, ainsi que plusieurs concerts (*Le Triomphe du Temps*

de Haendel, *Stabat Mater* de Pergolèse, *Messe en ut mineur* de Mozart...). En 2005, Le Concert d'Astrée s'agrandit d'un chœur à l'occasion d'une production scénique des *Boréades* de Rameau. Le Concert d'Astrée se produit activement dans toute la France – à l'Opéra national du Rhin, au Théâtre de Caen, à l'Opéra de Bordeaux, au Théâtre du Châtelet, au Théâtre des Champs-Élysées – tout comme à l'étranger dans les hauts lieux de la musique classique – au Concertgebouw d'Amsterdam, au Barbican Centre de Londres, au Lincoln Center de New York, au Konzerthaus de Vienne, au Festival de Postdam, au Festival de Salzbourg... Chaque année, Le Concert d'Astrée s'illustre dans de nombreuses productions lyriques : *La Passion selon Saint-Jean* de Bach au Théâtre du Châtelet (mise en scène de Robert Wilson) en mars et avril 2007, *Jules César* de Haendel à Lille en mai 2007 (mise en scène de David McVicar), *Thésée* de Lully (mise en scène de Jean-Louis Martinoty) au Théâtre des Champs-Élysées puis à l'Opéra de Lille, en février et mars 2008. À l'automne 2008, suivent *Les Noces de Figaro* de Mozart dans une mise en scène de Jean-François Sivadier à l'Opéra de Lille, puis, avec les solistes du Concert d'Astrée, *(After) The Fairy Queen* de Purcell (mise en scène de Wouter van Looy), en mars 2009, *Hippolyte et Aricie* de Rameau au Capitole de Toulouse (mise en scène d'Ivan Alexandre), *Dardanus* de Rameau (mise en scène Claude Buchvald) à l'Opéra de Lille (octobre 2009) et en tournée à Caen et Dijon. En 2010-2011, Emmanuelle Haïm reprendra *Orlando* au Théâtre des Champs-Élysées et à l'Opéra de Dijon. En janvier 2011 suivra une nouvelle production de *Jules César* mise en scène par Laurent Pelly à l'Opéra de Paris. Le Concert d'Astrée s'assure une importante diffusion internationale par le biais des tournées avec *Theodora* de Haendel à l'automne 2006, et en décembre 2007, à l'occasion de la parution du disque *Dixit Dominus* de Haendel et du *Magnificat* de Bach, une série de concerts à Caen, Paris, Londres, Rome et Madrid. En novembre 2008, lors d'une importante tournée en Allemagne et au Benelux, Le Concert d'Astrée se produit dans la salle de la Philharmonie de Berlin, lieu où Emmanuelle Haïm dirige pour la première fois l'Orchestre Philharmonique de Berlin en mars de la même année.

Pour son label Virgin Classics, Le Concert d'Astrée enregistre les *Duos arcadiens*, *Aci, Galatea e Polifemo*, *Il Delirio amoroso* et *Le Triomphe du Temps* de Haendel, *Dido and Aeneas* de Purcell, *L'Orfeo*, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi, *Carestini / The Story of a Castrato* avec Philippe Jaroussky, le *Dixit Dominus* de Haendel et le *Magnificat* de Bach ainsi que la *Messe en ut mineur* de Mozart, sous la direction de Louis Langrée. Sont parus à l'automne 2008 un disque de *Cantates* de Bach avec Natalie Dessay et un disque de *Lamenti* de Monteverdi, Cesti, Landi, etc., Victoire de la Musique 2009. Abondamment récompensés, ces enregistrements sont l'occasion de rencontres intenses avec les plus grands chanteurs actuels.

La dernière parution du Concert d'Astrée est un enregistrement de *La Résurrection* de Haendel, toujours chez Virgin Classics, enregistré à l'Opéra de Lille.

www.leconcertdastree.fr

David McVicar mise en scène

David McVicar est né à Glasgow en Écosse, où il se forme aux techniques de la mise en scène et de la scénographie à l'Académie Royale des Arts. En 1993, il fait ses premiers pas sur un plateau en signant la mise en scène et les décors de la production d'*Il Re Pastore* de Mozart pour Opera North, théâtre où il retourne pour *Hamlet* et *Don Giovanni*. Mozart l'accompagne de nouveau pour ses débuts au Scottish Opera avec *Idomenée*, suivi par Strauss et *Le Chevalier à la Rose*. Dès lors, les invitations de diverses maisons d'Opéras viennent à lui et, en quelques années, il est invité à monter entre autres *Tamerlano* à la Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf, *Fidelio* en Nouvelle Zélande, *Manon et Alcina* pour l'English National Opera, *Idomenée* et *Les Contes d'Hoffmann* à Anvers. Parallèlement, il collabore aussi régulièrement à des productions de théâtre. Après des représentations d'*Agrippine* à la Monnaie puis à Paris, où il avait remporté un vif succès, il a mis en scène *La Bohème* pour le festival de Glyndebourne, *Madame Butterfly* au Scottish Opera, *Manon* à Dallas et *Rigoletto* à Covent Garden. Parmi ses mises en scène, figurent encore *Billy Bud* à Chicago, *Tosca* et *Le viol de Lucrèce* de Britten à l'English National Opera, *Carmen* pour le festival de Glyndebourne et la BBC, *Macbeth* pour le Théâtre Mariinski et *La Flûte enchantée* à Covent Garden. Il a également signé la mise en scène d'une nouvelle production des *Contes d'Hoffmann* à Salzbourg, *Don Giovanni* à la Monnaie, *La Clémence de Titus* à Copenhague, *Il Trittico* de Puccini à Bologne, de *Faust* à Covent Garden, ainsi que *Le Couronnement de Poppée* et *Semele* au Théâtre des Champs-Élysées. Il a remporté des South Bank Show Awards pour ses productions de *Jules César* (Glyndebourne) et *Le Tour d'écrou* (English National Opera), et celles de *La Clémence de Titus* et *Le Tour d'écrou* ont été nominées pour les Olivier Awards. Parmi ses récents projets, citons *Semele* de Haendel au Théâtre des Champs-Élysées, *Le Ring* à l'Opéra national du Rhin ainsi que des productions pour le Festival d'Aix-en-Provence, le Royal Opera House, le Metropolitan Opera et le Nouvel Opéra national de Tokyo.

Jenny Tiramani scénographie et costumes

Jenny Tiramani occupe la fonction de scénographe-costumière au Shakespeare's Globe à Londres jusqu'en 2005. Elle reçoit, en 2003, le Olivier Award pour ses costumes dans *Twelfth Night*. De 1979 à 1997, elle est scénographe-associée au Theatre Royal Stratford East à Londres. Jenny Tiramani réalise les costumes du *Couronnement de Poppée*, une nouvelle production mise en scène par David McVicar au Théâtre des Champs-Élysées puis à Strasbourg, Berlin, Bruxelles et Copenhague. En 2009, elle collabore avec le Sydney Symphony Orchestra en signant la scénographie du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn. Comme membre de la Renaissance Theatre Company, Jenny Tiramani participe aux productions de Kenneth Branagh, Lady Judi Dench, Geraldine McEwan, Sir Derek Jacobi et John Sessions. Jenny Tiramani a publié un livre sur le "costume élisabéthain". Elle est par ailleurs professeur invité à l'Université de Nottingham. Ses futurs engagements incluent la création des costumes d'*Anna Bolena* au Metropolitan Opera de New York et *La Clémence de Titus* à Aix-en-Provence.

Notes sur la scénographie :



Maquette du décor. Le « cabinet de curiosités » de Zoroastro

La proposition de mise en scène situe *Orlando* au XVIIIème siècle : Siècle des lumières, époque d'émulation intellectuelle, philosophique et scientifique. Siècle à la fois dense, révolutionnaire et novateur dans tous les domaines : sciences, littérature, arts musicaux, picturaux, architecturaux, vie en société, économie, instruction, etc.

Quelques références picturales explicites de la scénographe : Watteau, Fragonard, Cornelius Troost : *La leçon d'anatomie du Professeur Willem Roëll*, 1728 ; Hogarth : *Anatomy of beauty*, 1739, les cabinets de Curiosités, les costumes de l'époque...

Pour aller plus loin

La voix à l'Opéra

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

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

À l'opéra, chaque voix correspond à un type de personnage.

La classification des voix :

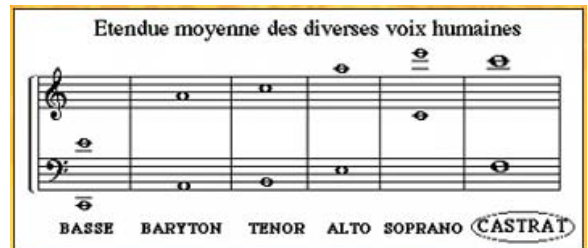
On distingue généralement trois types de voix pour les femmes et trois pour les hommes :

+ *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.



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

Le timbre de la voix :

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

Le chœur :

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

La puissance de la voix :

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

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

Qui fait quoi à l'opéra ?

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

- | | | |
|-----------------------------|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Le compositeur | <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. |

L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire

HISTORIQUE

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

Le projet lauréat de l'architecte **Louis-Marie Cordonnier (1854-1940)** a respecté cette consigne qui permet au bâtiment de bénéficier aujourd'hui de volumes exceptionnellement vastes dans tous ses espaces publics (zones d'accueil, foyer, 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).

LE GRAND FOYER

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

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

LA GRANDE SALLE



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

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

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

De part et d'autre des loges d'avant-scène, quatre cariatides portent les galeries supérieures. Elles représentent les quatre saisons. Un groupe sculpté, au thème similaire de celui de la façade, est dédié à

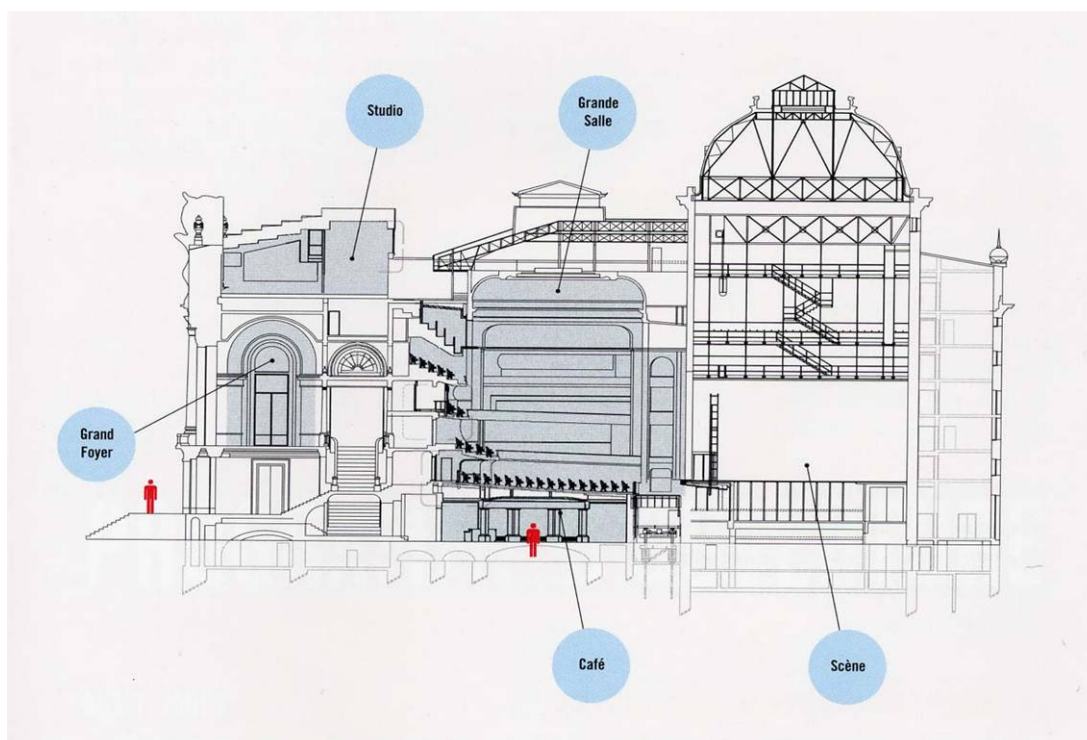
la Glorification des Arts, et affiche sa devise en latin : « Ad alta per artes ». Huit médaillons peints alternent avec des figures mythologiques (éphèbes sculptés). C'est Edgar Boutry qui réalisa l'ensemble de ce décor sculpté tandis que Georges Dilly et Victor Lhomme furent chargés conjointement de la réalisation des huit médaillons de la coupole. Ces peintures marouflées (toile de lin appliquée aux plâtres) ne présentent qu'un camaïeu de brun avec quelques rehauts de bleu.

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

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

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

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



Le hall d'honneur = l'entrée principale

Les grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La grande salle = là où se passe le spectacle

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

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

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

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

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

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

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

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