



FALSTAFF

Dossier Pédagogique
2013/2014

SOMMAIRE

- 4 _ Le compositeur
- 6- Verdi à l'Opéra de Massy
- 7 _ En savoir plus
- 19 _ La musique
- 20 _ L'argument
- 21- La production
- 24 _ En savoir plus sur la voix...
- 25 _ Les instruments d'orchestre
- 29 _ L'action culturelle



Vendredi 15 novembre - 20h
Dimanche 17 novembre - 16h

Durée : 2h30

OPÉRA EN TROIS ACTES

Musique de Giuseppe Verdi

Livret de Arrigo Boito

Tiré en grande partie des *Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare

Création au Teatro alla Scala de Milan le 9 février 1893 et
à Paris, à l'Opéra-Comique l'année suivante, le 18 avril 1894

Direction musicale **Roberto Rizzi-Brignoli**

Mise en scène **Jean-Louis Grinda**

Assistant à la mise en scène **Marguerite Borie**

Décors **Rudy Sabounghi**

Costumes **Jorge Jara**

Lumières **Laurent Castaingt**

Chef de chant **Marie-Claude Papion**

AVEC

Falstaff **Olivier Grand**

Ford **Armando Noguera**

Dr Cajus **Gilles Ragon**

Bardolfo **Carl Gahazarossin**

Pistola **Eric Martin-Bonnet**

Fenton **Julien Dran**

Alice **Isabelle Cals**

Mrs Quickly **Elodie Mechain**

Meg **Marie Lenormand**

Nannetta **Valérie Condoluci**

ORCHESTRE NATIONAL D'ILE-DE-FRANCE

COPRODUCTION DE L'OPÉRA DE MONTE-CARLO
ET DE L'OPÉRA-THÉÂTRE DE METZ MÉTROPOLÉ
EN COLLABORATION AVEC L'OPÉRA DE MASSY - NOUVELLE DISTRIBUTION

GIUSEPPE VERDI (1813 - 1901)



Ses dates : 1813-1901

Sa vie de compositeur : D'origine modeste, d'abord formé par l'organiste du village, Baistrocchi, Giuseppe Verdi suit des études à Busseto avec le chef de fanfare Provesi. Refusé au conservatoire de Milan comme pianiste mais encouragé par le jury à la composition, il travaille en privé avec Vincenzo Lavigna (auteur d'opéras, répétiteur à La Scala, ami et parfois collaborateur de Rossini), grâce au mécénat d'Antonio Barezzi, dont il épousera la fille Margherita. Tandis qu'il assume les fonctions de chef de musique municipale de Busseto, il est formé par Lavigna à l'étude de Haydn et de Mozart, et semble avoir achevé à la mort de son maître, un

opéra, *Roccester*, dont les fragments furent probablement réutilisés ultérieurement. Sur la recommandation de la cantatrice G. Strepponi, il obtient de l'impresario Merelli un contrat pour La Scala, et y débute avec *Orbeto*, *Conte di San Bonifacio*, qui est donné 14 fois et repris l'année suivante pour 17 représentations, chiffres très inférieurs à ceux des opéras de Donizetti ou de Nicolai (dont on joue 46 fois *Il Templario*) mais supérieurs à ceux de tous les autres auteurs. Ce succès lui vaut la commande d'*Un Giorno di Regno*, qui connaît un fiasco dès le premier soir (1840) ; on a souvent imputé cet échec à l'impossibilité dans laquelle aurait été Verdi de composer un opera buffa, étant alors affligé par le récent décès de sa jeune femme et de ses deux enfants; or, il ne s'agit en rien d'un opera buffa, mais d'un livret semiseria.

Merelli suggère à Verdi de mettre en musique le livret de *Nabucodonosor* refusé par Nicolai et l'opéra remporte un vif succès le 9 mars 1842, il y aura au total 65 représentations, un record absolu dans l'histoire de La Scala. Sans nier l'impact politique du sujet, cette œuvre insuffle un sang neuf à l'opéra italien, tant par certaines tournures adroitement plébéiennes que par l'ampleur de la participation chorale et une véhémence vocale sans précédent, tempérée par quelques échos belcantistes. Avec *Ernani*, en 1844, Verdi inaugure un style nouveau d'opéras très marqués sur le plan dramatique et sur celui du chant, valant essentiellement par la force des situations et par une vocalité très exigeante. Verdi campe pour longtemps l'image de l'héroïne pure, courageuse, et victime innocente (réclamant par là un grave ardent, un aigu éthéré mais ferme, et une virtuosité sans faille), face aux 3 types vocaux désormais bien définis du ténor, du baryton et de la basse.

Pendant ce qu'il nommera plus tard ses « années de galère » Verdi établit sa réputation avec des fortunes diverses, grâce à une impressionnante série d'opéras, écrits parfois à la hâte et sans qu'il puisse en choisir toujours les interprètes, mais dans lesquels il affine son écriture, développe sa palette orchestrale, s'appuyant généralement sur des trames historiques propres à trouver un écho dans une Italie en lutte contre l'occupant. Se succèdent : *Due Foscari* (ou se profile la technique du leitmotiv), *Giovanna d'Arco*, *Attila*, *Macbeth*. Toujours en butte à la censure qui impose des altérations concernant les sujets, les personnages, l'époque ou le lieu, et fait changer maintes fois les titres des opéras lors de leurs créations dans les diverses villes de la péninsule, Verdi se tourne vers le drame bourgeois avec *Luisa Miller* et *Stiffelio*.

Sans rival en Italie après 1850, las de se plier aux exigences des imprésarios et des publics, Verdi, auquel ses séjours parisiens apportent beaucoup et qui peut compter désormais sur l'affection, la culture et la diplomatie de sa compagne Giuseppina Strepponi (qu'il épousera en 1859), prend davantage de recul vis-à-vis de sa production. Choisisant librement ses sujets, imposant plus que jamais sa volonté tyrannique aux librettistes, sachant mieux contourner la censure, il va confirmer sa préférence donnée, depuis *Luisa Miller*, à l'humain et au social sur le politique. *Rigoletto* (1851), premier volet de ce qu'on appellera plus tard avec *Le Trouvère* et *La Traviata* sa « trilogie populaire », marque un tournant dans son évolution : le drame se resserre à ses trois acteurs essentiels, chargés d'un immense potentiel dramatique avec des suites d'airs, de duos et brèves scènes bien délimitées. Ces 3 opéras tracent de bouleversants portraits de créatures féminines vouées au malheur ou à l'échec de leurs amours par la société et le pouvoir. Avec *Les Vêpres Siciliennes*, Verdi confirme surtout sa réputation de premier compositeur d'Europe invité pour inaugurer l'Exposition Universelle. Il remanie par la suite *Stiffelio* sous le titre *Aroldo*, cette évolution laisse déconcerté le public traditionnel de Venise, auquel échappent la grandeur et la nouveauté de Simon Boccanegra, et qui sanctionne l'absence d'airs à succès, en même temps qu'une interprétation vocale insuffisante.

Avec *Un Bal Masqué* Verdi donne une synthèse stupéfiante de son évolution, ayant assimilé toutes les influences parisiennes jusqu'à celles d'Offenbach, associant l'amour à l'amitié et à la politique, mêlant intimement le léger et le tragique, et sachant s'ouvrir à un langage orchestral et harmonique très subtil tout en déployant une vocalité à la respiration plus ample, et où de grands arias s'intègrent parfaitement au discours continu. Après cet opéra Verdi annonce son intention de poser la plume et s'investit dans le combat final du Risorgimento (V.E.R.D.I devenant un slogan pour *Victor Emmanuel Roi d'Italie*), se laissant élire député de Busseto, et intronisant personnellement Cavour. Se voyant contesté par l'aile gauche de la jeunesse intellectuelle soudain désengagée, dès lors que les frères Boito tiennent son *Bal Masqué* pour une « œuvrette pitoyable », Verdi demeurera près de 30 ans sans offrir la primeur de ses nouveaux opéras : c'est à Saint-Petersbourg qu'il donne sa *Force du Destin*, à Paris *Macbeth* remanié, et *Don Carlos* écrit pour la nouvelle Exposition Universelle. Avec *Aïda* (Le Caire, 1871), un opéra pour lequel Verdi reçoit une rémunération jamais perçue par aucun compositeur, il se montre désireux, et capable, d'affirmer sa suprématie face à cette commande pour laquelle Gounod et Wagner avaient failli être sollicités. L'œuvre, faisant appel au mythe de l'héroïne sacrificielle, repose sur des voix de dimension nouvelle.

Verdi observe ensuite une légère pause en écrivant un quatuor à cordes, puis sa *Messa da Requiem* à la mémoire de Manzoni (1874) qu'il dirige triomphalement dans toute l'Europe. Réconcilié avec Boito qui s'incline devant son génie, il bénéficie du concours de son cadet pour présenter triomphalement à Milan une version refaite de *Simon Boccanegra*, nouvelle démonstration de son pouvoir d'intégrer la trame amoureuse à la grande fresque humaine et politique. Il compose *Otello* puis *Falstaff* témoigne d'un stupéfiant renouvellement : l'octogénaire, au fait de 55 années de création, ouvre pour le siècle à venir le retour à la comédie. Verdi disparaît sans héritiers et lègue sa fortune (et les droits d'auteurs à venir) à la Maison de retraite des vieux musiciens qu'il avait fondée à Milan. Enterré simplement, selon son vœu, il reçut ensuite de la ville de Milan un hommage solennel, tel qu'aucun compositeur n'en connut jamais. Une partie de son œuvre fut écartée au nom de la souveraineté du drame wagnérien. Mais c'est d'Allemagne que partit, dès 1930, le grand mouvement de la « Renaissance-Verdi », aujourd'hui fait universel.

Ses opéras :

- 1840 : *Un giorno di regno*
- 1842 : *Nabucco*
- 1843 *I Lombardi alla prima Crociata*
(devenu *Jérusalem*, 1847)
- 1844 : *Ernani*
- 1845 : *Giovanna d'Arco*
- 1845 : *Alzira*
- 1847 : *Macbeth* (révisé en 1865)
- 1847 : *I Masnadieri*
- 1848 : *Il Corsaro*
- 1849 : *La Battaglia di Legnano*
- 1849 : *Luisa Miller*
- 1850 : *Stiffelio* (rhabillé *Aroldo*, 1857)
- 1851 : *Rigoletto*
- 1853 : *Il Trovatore*
- 1853 : *La Traviata*
- 1855 : *Les vêpres siciliennes*
- 1857 : *Simone Boccanegra* (révisé en 1881)
- 1859 : *Un ballo in maschera*
- 1862 : *La Forza del destino*
- 1867 : *Don Carlo* (révisé 1884)
- 1871 : *Aïda*
- 1874 : *Missa di requiem 1*
- 1887 : *Otello*
- 1893 : *Falstaff*



VERDI A L'OPÉRA DE MASSY

Falstaff, 02/03



Don Carlo, 03/04



Nabucco 04/05



Traviata, 05/06



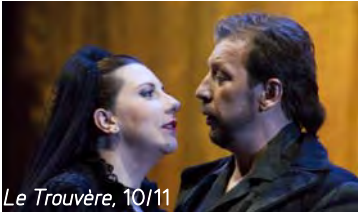
Rigoletto, 06/07



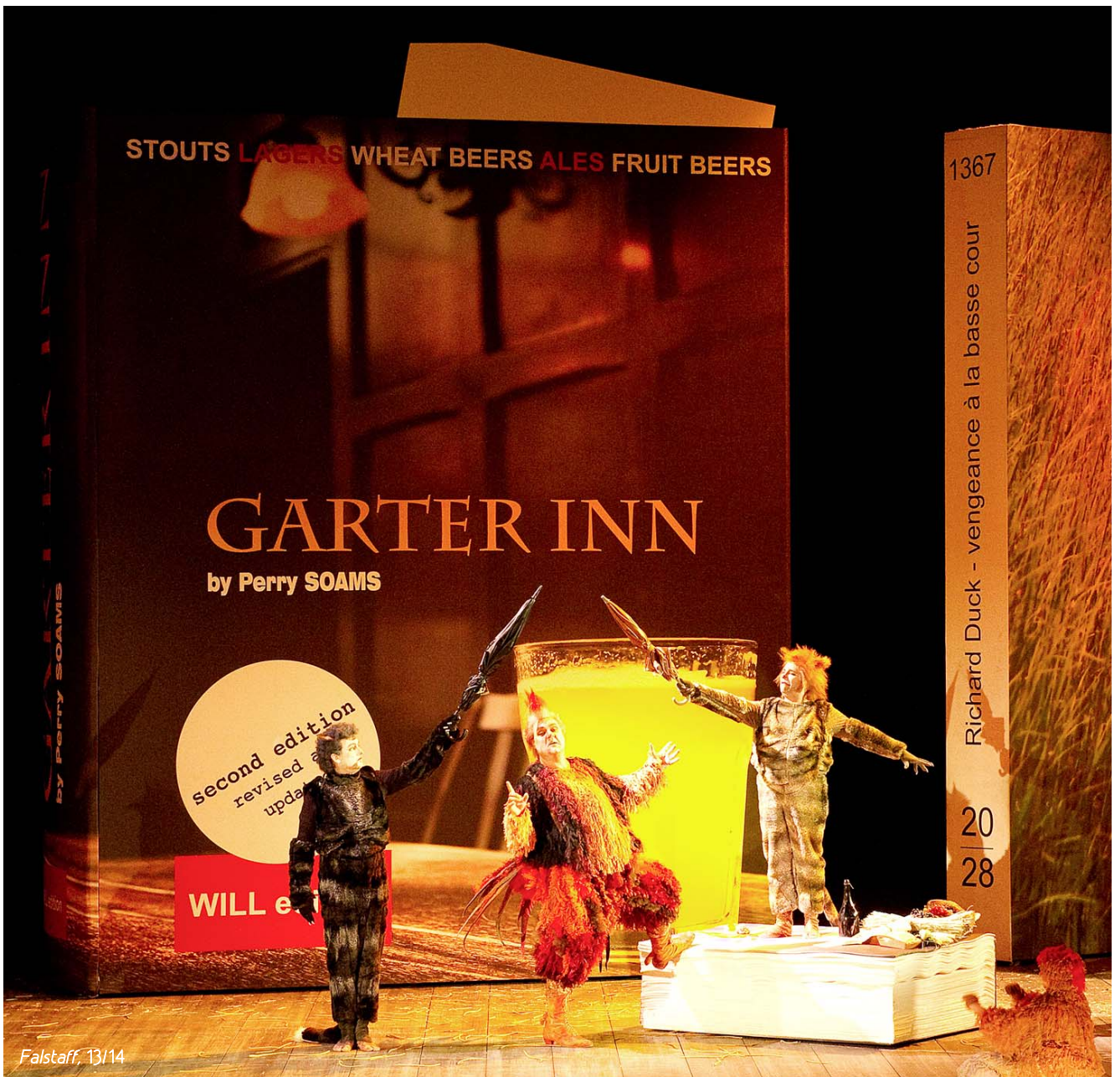
Aïda 07/08



Le Trouvère, 10/11



Nabucco, 12/13



LES PISTES D'ETUDES

- Le Falstaff de Shakespeare
- *Falstaff* de Verdi, le testament le plus drôle du monde
- Que s'est-il passé en 1893 ?
- Shakespeare à l'opéra (dossier diapason n° 577)
- Shakespeare et les compositeurs (quizz)
- Falstaff au cinéma

LE FALSTAFF DE SHAKESPEARE

Le nom Falstaff vient de Sir John Falstoff, diplomate et Capitaine de la Marine Anglaise et de sang royal qui avait à Londres la réputation de boire, manger et jouer un peu trop. William Shakespeare s'en est inspiré pour créer son personnage de Falstaff.

UN BOUFFON SYMPATHIQUE

Dans *Henry IV*, Falstaff, "l'homme d'une tonne", ne fait que manger, boire et paresser. Mais dans ce corps lourd et encombrant se cachent une imagination fertile et un esprit prompt. Il est menteur, tricheur, glouton, vantard, mais tout cela pour divertir les autres et lui-même. Shakespeare

ne cherche à cacher aucun des travers de Falstaff ; pourtant nous sentons que son personnage est très honnête envers lui-même, ce qui lui donne beaucoup de fraîcheur. Il est si amusant que nous ne pouvons juger ce vieux soldat d'un point de vue moral : nous sommes bien trop occupés à en rire. Ce "vieux diable à barbe blanche", à la grosse bedaine, à la démarche chaloupée, attire si bien notre sympathie que nous nous réjouissons de bon cœur avec lui lorsque son gai compagnon, le prince Hal, couronné sous le nom de Henry V à la fin de la pièce (II^e partie), lui fait grâce.

Falstaff regrette sa vie déréglée : c'est mistress Quickly qui nous l'apprend en décrivant sa mort dans *Henry V* : il a une "fin plus belle qu'aucun autre fils de chrétien".

FALSTAFF DE VERDI

LE TESTAMENT LE PLUS DRÔLE DU MONDE

(SOURCE WWW.KULTURICA.COM)

« Il n'y a qu'un seul moyen de terminer votre carrière mieux encore qu'avec *Otello*, c'est de la finir victorieusement avec *Falstaff*. Après avoir fait résonner tous les cris et toutes les lamentations du cœur humain, de finir par une immense explosion d'hilarité ! c'est de les ébahir ! »

Boito à Verdi le 9 juillet 1889

Verdi avait 80 ans lorsque l'on joua la première de *Falstaff* (1893). Il avait mis un point final à sa carrière de compositeur 6 ans auparavant sur ce qui devait être son ultime chef-d'œuvre, *Otello*. Mais, deux ans plus tard, en 1889, le librettiste Boito, avec lequel Verdi avait eu des relations parfois houleuses, décide de relancer le vieil homme sur un nouveau livret, un éclat de rire, une "immense explosion d'hilarité".

Les craintes de ne pouvoir terminer l'ouvrage sont balayées, et Verdi se met au travail début 1890, lorsque Boito termine le livret. Celui-ci est tiré principalement des *Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare – œuvre de circonstance que Shakespeare avait écrite pour satisfaire la reine Elizabeth I qui désirait retrouver sur scène le personnage de Falstaff qui lui avait tant plu dans *Henry IV*.

Écrite par Shakespeare en deux semaines, cette pièce est bâtie sur une trame mince : c'est l'histoire d'une farce (au sens propre du terme) faite par trois femmes de caractère à un coureur de jupons imbu de sa personne, trame dans laquelle se glisse une touchante histoire d'amour entre deux adolescents transis. Cette histoire, a priori sans grand intérêt, recèle pourtant ses joyaux : le personnage formidable de Falstaff (dont on peut difficilement faire le tour, au propre comme au figuré), l'histoire d'amour contrarié qui sert de contrepoint lumineux à la farce vaguement scabreuse, la scène finale dans la forêt, la nuit, où Shakespeare nous convie à un jeu virtuose : nous sommes dans la farce, loin de tout merveilleux, et pourtant, le merveilleux intervient.

Boito simplifie cette pièce, pour l'opéra – quelques pans de l'intrigue tombent, des personnages disparaissent ou "fusionnent" – mais il emprunte également à *Henry IV* une longue tirade d'anthologie.

Falstaff n'est pas un personnage tout à fait sympathique : il est trop avide de bonnes choses pour penser à son prochain. Ce n'est pas non plus un héros, il est trop vieux, trop près de la mort. Pendant qu'il composait, Verdi s'est identifié à ce personnage, ce qui nous vaut des pages où se mêlent drôlerie et tendresse, où la moquerie n'est jamais méchante. C'est aussi le propre des génies de pouvoir aborder tous les sujets, tous les personnages de la terre sans tomber dans la vulgarité, la bêtise ou la méchanceté.

Verdi avait un compte à régler avec la comédie : son premier opéra-bouffe, *Un giorno di regno*, fut un échec. Sa composition se place dans la période la plus noire de la vie de Verdi, et l'on ne peut en aucun cas le juger sur le fait qu'il n'ait pas réussi à insuffler à sa musique, pendant cette période, l'éclat, la "vis comica" qui lui manquent. C'est avec les tragédies les plus noires et les plus sinistres que Verdi a connu la gloire. Mais, au fil du temps, Verdi avait parfois insufflé à certaines de ses pages une veine sinon comique, du moins "bouffe", un ton plus léger, comme on en trouve, par exemple, dans *Rigoletto*, la *Force du destin* et surtout *Un Bal masqué*.

Verdi n'a jamais semblé mal à l'aise avec les conventions de l'opéra : ayant fait ses classes sur le "drame à l'italienne" en 4 actes, il s'est parfaitement adapté au "grand opéra à la française" en 5 actes avec ballet, ainsi qu'à toutes les scènes du monde (n'oublions pas Le Caire !) qui lui ont passé commande. Une telle apparence de soumission ne pouvait laisser présager combien Verdi allait transcender les genres pour créer un canon de l'opéra idéal.

Depuis que l'homme chante accompagné d'un instrument, la musique "derrière la voix" a presque toujours été considérée comme un accompagnement, plus ou moins complexe, de bonne ou de moins bonne qualité, mais rarement la voix humaine avait été traitée comme un instrument. C'est pourtant le cas ici : le chanteur n'a aucun soutien, Verdi traite les voix dans l'ensemble de la pâte orchestrale. Cela ne nuit pas, au contraire, à la compréhension du texte, qui sonne étonnamment clair ici, car, si la ligne mélodique vocale n'est pas soutenue, c'est le sens du texte qui en bénéficie. La musique suit le texte, non dans son rythme, non dans sa couleur, mais dans son sens : elle rit avec lui, elle accentue les petits drames et les tensions, elle expose l'énormité du chevalier formidable, elle irradie de tendresse envers les deux amoureux et ensorcelle dans la féerie du dernier acte.

Une musique prodigieusement belle, culminant en drôlerie dans le second acte ("reverenzia"), et en féerie au troisième, une scène de la forêt digne du *Songe d'une Nuit d'été*. Rarement autant de beauté aura été conjuguée à autant de drôlerie.

QUE S'EST-IL PASSÉ EN 1893 ?

4 MARS : DÉBUT DU PROCÈS DU SCANDALE DE PANAMA

Le dossier de la Compagnie de Panama est porté devant la cour d'assises de la Seine. Ferdinand de Lesseps, le fondateur de la société, et ses associés sont accusés d'avoir versé des pots de vin à des députés et des sénateurs pour qu'ils votent une loi autorisant la Compagnie à émettre des obligations. Au terme des 13 jours de procès, l'ancien ministre des Travaux publics, Baïhaut, sera condamné à 5 ans de prison pour corruption. Il sera le seul homme politique à avouer les faits. Les frères Lesseps et l'entrepreneur Gustave Eiffel écoperont d'un an pour abus de confiance. Clemenceau, lui aussi sali par le scandale, ne sera pas condamné.

17 MARS : DÉCÈS DE JULES FERRY, HOMME POLITIQUE FRANÇAIS.

Jules Ferry naît à Saint-Dié, le 5 avril 1832. Avocat défenseur des républicains, il devient célèbre pour ses pamphlets humoristiques anti-haussmanniens. Elu député de Paris, il entre au gouvernement provisoire de 1870. Maire de Paris en 1871, il rédige les lois défendant une école laïque, gratuite et obligatoire. Colonialiste, il est déchu, en 1885, après la défaite à Tonkin. Il termine sa carrière comme président du Sénat, un mois avant son décès, le 17 mars 1893.

20 AVRIL : NAISSANCE DE JOAN MIRÓ, PEINTRE ET CÉRAMISTE ESPAGNOL.

Joan Miró est né le 20 avril 1893, à Barcelone. Ce catalan est un artiste complet, à la fois peintre, céramiste, sculpteur et graveur. Il représente l'essor du surréalisme tout en intégrant des influences cubistes, expressionnistes ou fauvistes. Néanmoins, il choisit par la suite de rompre avec toutes les conventions admises et se détache des exigences esthétiques et surréalistes. Il disparaît le 25 décembre 1983, à Palma de Majorque, laissant un catalogue considérable d'œuvres hétéroclites.

6 JUILLET : DÉCÈS DE GUY DE MAUPASSANT, ÉCRIVAIN FRANÇAIS.

L'écrivain français Guy de Maupassant naît le 5 août 1850, à Tourville-sur-Arques. L'écriture de six romans marque durablement la littérature française. Il se distingue surtout par la publication de centaines de nouvelles dont *Boule de Suif* en 1880, ou *Le Horla*, en 1887. Son style est caractérisé par la conjugaison du fantastique, du réalisme et du pessimisme. Sa carrière s'étend sur une dizaine d'années, avant qu'il ne sombre dans la folie, pour mourir le 6 juillet 1893.

18 OCTOBRE : DÉCÈS À SAINT-CLOUD, DE CHARLES GOUNOD, COMPOSITEUR DU CÉLÈBRE OPÉRA FAUST.

Né en 1818, le compositeur est resté célèbre dans l'histoire de l'Opéra pour son *Faust* qui fut joué plus de 70 fois dès la première année (1859).

6 NOVEMBRE : DÉCÈS DE PIOTR ILITCH TCHAIKOVSKI, COMPOSITEUR RUSSE.

Né en 1840, le compositeur russe Piotr Ilitch Tchaïkovski s'inspire de la culture occidentale. Entre folklore traditionnel et éléments emprunts d'exotisme, il se spécialise dans la musique d'orchestre en composant des symphonies, des concertos ou des suites. La musique de ballet, considérée comme un courant mineur, trouve en Tchaïkovski un médiateur inspiré. Figure du romantisme russe du XIX^e siècle, il meurt le 6 novembre 1893, à Saint-Petersbourg, quelques jours avant la création de sa *Sixième symphonie*.

16 DÉCEMBRE : PREMIÈRE AUDITION DE LA SYMPHONIE DU NOUVEAU MONDE DE DVORAK À NEW YORK.

Elle est la plus connue des symphonies de Dvorak et l'une des œuvres les plus populaires du répertoire symphonique moderne.

27 DÉCEMBRE : PREMIÈRE RENCONTRE DE BASKET EN FRANCE.

Imaginé en décembre 1891 par le docteur James Naismith au collège de Springfield dans le Massachusetts, la basket-ball fait son arrivée en France. De retour de stage du collège de Springfield, un professeur d'éducation physique français organise le premier match à l'université UCJG (Unions Chrésiennes de Jeunes Gens) rue de Trévise à Paris. Le basket deviendra sport officiel en France à partir de 1920.

EDVARD MUNCH PEINT "LE CRI"

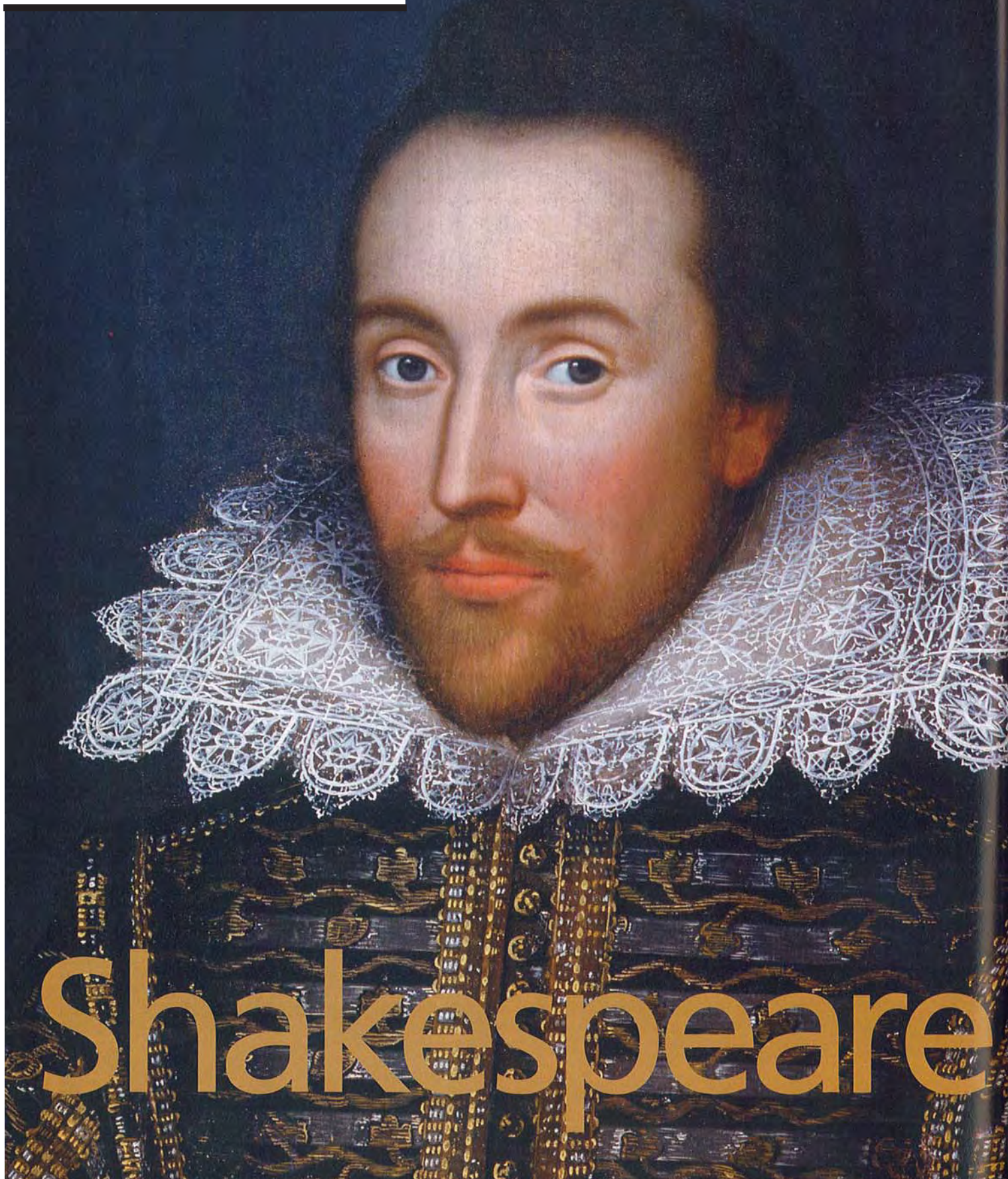
Le célèbre tableau "Le Cri" est peint par Edvard Munch en 1893. L'artiste norvégien est un peintre expressionniste et cette œuvre est considérée comme le symbole de ce courant. Le décor s'inspire d'une observation mettant en perspective la ville d'Oslo et la colline d'Ekeberg. Ce tableau illustre la crise d'angoisse existentielle qui s'empare de l'homme moderne. Les thématiques de l'amour, de la peur et de la vie sont les principales sources d'inspiration.



DOSSIER

DIAPASON N°577 (FÉVRIER 2010)

amicitias!



Shakespeare

De *La Tempête* au *Songe d'une nuit d'été*, l'œuvre du grand William a inspiré d'innombrables partitions depuis plus de trois siècles. Mais cette conquête ne s'est pas faite en un jour. Et chaque compositeur ou librettiste, selon qu'il adapte les textes de manière littérale, parcellaire, sublimée, dévoile une part de lui-même... **Par Olivier Rouvière**

Est-ce dû au nombre des pièces qu'on lui attribue (pas loin d'une quarantaine), à la diversité des univers qu'il aborde (tragique, comique, féerique), à la beauté de sa langue, l'étrangeté de ses personnages, la fantaisie de ses intrigues ou leurs résonances philosophiques ? Toujours est-il que William Shakespeare (1564-1616) a envoûté les artistes davantage qu'aucun autre dramaturge. Pourtant, à la scène, et notamment à l'Opéra, son influence n'apparut guère manifeste avant le XIX^e siècle.

Pourquoi ? D'abord parce que l'Angleterre est... une île, qui, depuis le schisme avec le monde catholique voulu par Henry VIII, s'est écartée du mouvement de réhabilitation des modèles antiques innervant la Renaissance continentale. De ce mouvement sont nés les deux genres dramatiques qui vont dominer le répertoire européen jusque dans les années 1830 : la tragédie « classique » et l'opéra. Genres auxquels le théâtre de Shakespeare (né peu avant, entre 1590 et 1610) propose une alternative radicale.

L'ANGLETERRE

La fertilité, les particularités du théâtre élisabéthain qui popularisent les drames de bien d'autres auteurs (Robert Greene, Christopher Marlowe, John Webster, Ben Johnson...) le préservent des influences extérieures et en limitent l'exportation. Cependant, *via* la cour de France où sont réfugiés les souverains anglais chassés par Cromwell et ses puritains, et l'arrivée d'artistes itinérants italiens, l'opéra pointe son nez en Albion, à la fin du XVII^e siècle. Il se heurte alors aux avatars de ce théâtre insulaire qui fait un large usage de la musique. Outre les marches, entrées, processions réclamant « fifres et tambours », spécifiées dans les didascalies shakespeariennes, ses pièces, surtout les comédies, incluent nombre d'airs à boire, madrigaux ou sérénades chantés. Et l'on s'accorde à dire que les effets scéniques (apparitions, prodiges, batailles) et changements de décors ont lieu au son des instruments. Il suffit d'augmenter la proportion de ces intermèdes (« *incidental music* ») pour transformer le théâtre

élisabéthain en « semi-opéra », ce à quoi s'attellent des auteurs comme le contemporain de Purcell, John Dryden. En Angleterre, ce n'est donc pas tant Shakespeare qui entre à l'opéra que l'opéra qui s'insinue dans Shakespeare.

Le mouvement s'accélère avec la Restauration et le sacre de Charles II, qui transportent en Albion le modèle des divertissements français. Alors que sur notre sol, ces derniers vont à partir de 1673 donner forme à la tragédie lyrique de Lully, en cinq actes entièrement chantés, en Angleterre on greffe simplement ces « *masks* » à l'intérieur de pièces préexistantes, il est vrai largement remaniées. C'est le cas de *La Tempête*, revue par Dryden en 1667 et dotée d'intermèdes musicaux par Matthew Locke en 1671, puis de *Timon d'Athènes*, à la paternité douteuse, revu par Thomas Shadwell en 1678 et augmenté d'un *mask* consacré à Cupidon et Bacchus par Purcell en 1695.

Si l'attribution au « père de la musique anglaise » de la merveilleuse *Tempest* reste sujette à caution, il n'en va pas de même de celle de *Fairy Queen* (1692), qui propose un cas limite d'investissement du matériau shakespearien : ces deux heures de musique, réparties en une trentaine de numéros, ne sollicitent que des personnages allégoriques (les Saisons, le Mystère...), mythologiques ou féeriques sans rapport avec la trame, pourtant triple, du *Songe d'une nuit d'été*, devenu simple prétexte à fantasmagories.

Le *mask*, le semi-opéra (ou *dramatic opera*), le mélange de théâtre parlé et de divertissements lyriques indépendants conserveront longtemps la faveur des Anglais, qui n'envisageront pas d'autres façons de « chanter » Shakespeare avant le XX^e siècle. Une fois passée l'invasion italianisante menée par Handel, on retrouvera ces musiques de scène sous les plumes de William Boyce (*Roméo et Juliette*, 1750), Thomas Linley (*The Tempest*, 1777) ou Thomas Arne. En 1826, lorsque Weber sera invité à écrire

Opéra

■ **Berlioz : *Béatrice et Bénédicte*.**

Paris, Opéra-Comique, du 24 février au 6 mars.

à l'opéra



En 1960, Britten crée son adaptation fantasque du *Songe d'une nuit d'été* au Festival d'Aldeburgh (ci-dessus).

Dans *Falstaff*, Boito et Verdi fondent la comédie madrigalesque avec le drame romantique.

pour Londres un ouvrage vaguement inspiré du *Songe* shakespearien (*Obéron*, sur un livret de Wieland), il choisira à nouveau la forme du *singspiel*, faisant alterner chant et dialogue. Britten lui-même, en adaptant enfin fidèlement ce même *Midsummer night's Dream* en 1960 (avec Alfred Deller en *Obéron*), ne s'exemptera pas de la règle, confiant le rôle de Puck à un comédien acrobate !

L'ITALIE

Tandis que l'Angleterre s'évertue à maintenir une sorte d'étanchéité entre les univers du théâtre et de la musique, sur le continent on s'échine à doter l'opéra d'une unité organique dont le modèle remonte à l'Antiquité, particulièrement à Aristote. Cette approche aristotélicienne de l'art lyrique, bien qu'elle débouche sur deux structures dramatiques très différentes (l'*opera seria* italien *via* la tragédie lyrique française) exclut d'emblée le syncrétisme shakespearien : et c'est bien plutôt à ce choix dramaturgique fondamental qu'à la prétendue méconnaissance des textes originaux qu'il faut attribuer l'absence de Shakespeare sur les scènes continentales jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

Absence de Shakespeare ne signifie pas absence des thèmes shakespeariens. Le grand Will ayant lui-même abondamment puisé dans les récits et contes italiens de Boccace ou Fiorentino pour plusieurs de ses pièces (dont *Othello*, *Roméo et Juliette* ou *Le Marchand de Venise*), dans les *lazzi* de la *commedia dell'arte* pour ses comédies « à travestissements », dans l'histoire romaine (*Jules César*, *Titus Andronicus*, *Coriolan*), voire recouru à des anecdotes récentes dans la Péninsule (« le meurtre de Gonzague »

Sans livret

Shakespeare n'a évidemment pas inspiré que des opéras aux musiciens. Sans chercher à être exhaustif, citons, pour mémoire, quelques :

- **Ouvertures** : *Hamlet* (1858) de Liszt, *La Tempête* (1873) ou *Roméo et Juliette* (1880) de Tchaïkovski.
- **Musiques de scène** : *Le Songe d'une nuit d'été* (1826 pour l'Ouverture, complétée de dix numéros, dont l'inusable « Marche nuptiale », en 1843) de Mendelssohn ; *La Tempête* (1925) de Sibelius ; *Hamlet* (1938) de Prokofiev ; *Hamlet* (1932) et *Le Roi Lear* (1941) de Chostakovitch.
- **Ballets** : *Roméo et Juliette* (1938) de Prokofiev, sujet que le Russe traita aussi en trois Suites.
- **Poèmes symphoniques** : *Macbeth* (1891) de Richard Strauss. Sans parler des mélodies signées Purcell, Stravinsky, Fauré, Chausson, Schubert, Addison, Bishop, Parry, Finzi, Field, Nyman...



représenté dans *Hamlet* avait ébranlé la ville d'Urbino en 1538), il est donc naturel que l'on retrouve dans certains *opere serie* des trames proches du corpus shakespearien.

Citons pour exemple l'*Ambles* rédigé par Apostolo Zeno en 1705 (notamment mis en musique par Francesco Gasparini et Domenico Scarlatti), qui puise à la même source que le poète anglais, les *Danorum Regum Heroumque Historiae* de Saxo Grammaticus (1514), chansons de geste inspirées de l'histoire danoise, diffusées en Europe grâce à la traduction (1570) de François de Belleforest. *Ambles* et *Hamlet* développent la même intrigue, mettent en scène les mêmes personnages, parfois affectés des mêmes traits de caractère – *Ambles* apparaît aussi hésitant et peu aimant qu'*Hamlet* – mais ne partagent rien en termes de « tonalité » (pas de surnaturel chez Zeno) ni de signification symbolique.

Cette impossibilité à identifier le fonds auquel puisent les librettistes italiens – rares traductions de pièces anglaises ou recours à leurs sources ? – doit nous empêcher de jauger à l'aune de Shakespeare les drames très formatés nés au début du XIX^e : ceux de Gaetano Cappia (auteur d'un *Ambles* mis en musique par Luigi Caruso en 1789), Francesco Maria Berio (qui écrit *Otello* pour Rossini en 1816) ou Felice Romani – ce dernier ayant non seulement commis *Giulietta e Romeo* pour Vaccaj, en 1830 (texte retouché par Bellini pour ses *Capuleti e i Montecchi* de 1835), mais aussi un *Ambles* mis en musique par Mercadante dès 1822, *La Gioventù di Enrico V* (d'après *Henry IV*) pour le même musicien en 1834, et une transposition du *Roi Lear* (*Rodrigo di Valenza*) pour Generali en 1817.

Dans ces livrets, *Hamlet* survit, ou absout ses ennemis *in fine*, le spectre de son père n'apparaît pas plus que Fortinbras, Rosencrantz,



Le livret de Romani pour *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini fut injustement méprisé, au titre d'une « trahison de Shakespeare ».

Gildenstern, la troupe de comédiens ou les fossoyeurs ; Pâris et Mercutio sont bannis de *Roméo* tout autant que la scène du Balcon ; Ot(h)ello ne quitte plus Venise, se frotte davantage à Roderigo qu'à Iago et soupçonne Desdémone non par la faute d'un mouchoir mais par celle d'une boucle de cheveux. Sacrilèges, crient les lettrés ! Ces-mêmes lettrés, lorsque point enfin une adaptation probante, celle de *Macbeth* par Verdi (1847), font encore la fine bouche. Le compositeur, qui est un des premiers en Italie à refléter dans ses partitions ses engouements littéraires (quitte à torturer ses librettistes, comme ici le malheureux Piave), se rebiffe lorsqu'en 1865 est montée à Paris la seconde version de l'ouvrage, encore plus shakespearienne. « Il se peut que je n'aie pas bien rendu *Macbeth*, mais que je ne connaisse pas, que je ne comprenne pas et que je ne sente pas Shakespeare, non, grands dieux, non ! C'est un de mes poètes de prédilection, que j'ai eu dans les mains dès ma première jeunesse, que je lis et relis continuellement. » Et Verdi n'avait pas choisi la facilité en optant pour une pièce aussi éloignée que possible des goûts ultramontains (pas d'intrigue amoureuse, recours à des personnages démoniaques ancrés dans le folklore nordique). Pièce dont, soixante-dix ans avant *L'Inquiétante Étrangeté* de Freud, il sublime intuitivement le thème sous-jacent : la peur, la haine, l'obsession de la paternité.

Ce même thème, qui irriguera la majeure partie de ses opéras, est aussi au cœur du *Roi Lear*, que Verdi rêve d'adapter pendant vingt-cinq ans, pour lequel il fait rédiger des livrets à Salvatore Cammarano et Antonio Somma... en vain. Son *Lear*, dont les esquisses alimenteront *Un bal masqué*, ne verra jamais le jour, faute d'un dramaturge suffisamment original pour en respecter la

puissance onirique. Verdi ne le trouvera que tardivement. Il s'agit d'Arrigo Boito, poète d'avant-garde de trente ans son cadet, compositeur d'opéras (*Mefistofele*, *Nerone*), admirateur de Shakespeare et de l'art allemand, déjà auteur d'un *Amleto* pour Franco Faccio (1865, célèbre pour sa Marche funèbre). Boito force la main du musicien vieillissant, réveille sa passion pour l'Anglais (Verdi avait aussi caressé l'idée d'un *Hamlet*, d'une *Tempête*, d'un *Roméo*), lui fournit les livrets d'*Otello* (1887) puis *Falstaff* (1893), que le maître compose presque malgré lui, prétendant qu'il n'écrit plus... A divers égards, *Otello* tourne le dos à la tradition italienne tout en la réinjectant par des biais purement musicaux – frissonnant duo d'amour, madrigal avec mandoline de l'acte II, concertato du III. Pareillement, dans *Falstaff*, sans pour autant montrer de fidélité excessive aux *Joyeuses Commères de Windsor*, dont ils ne conservent que les deux tiers, Boito et Verdi parviennent à fondre l'héritage de la comédie madrigalesque avec celui du brumeux drame romantique « alla Weber », qui plane sur l'ultime tableau.

L'ALLEMAGNE

On ne peut guère distinguer la production des territoires germaniques de celle née de l'autre côté des Alpes ou du Rhin, étant donné qu'au moins jusqu'à la fin du Saint Empire (1806), elle reste largement tributaire des écoles vénitienne et napolitaine, puis, jusqu'à l'unification voulue par Bismarck (1871), de l'opéra-comique français. En somme, jusqu'à Wagner, et malgré les tentatives de Mendelssohn, Beethoven, Hoffmann ou Weber, l'opéra allemand peine à s'émanciper. Le *Sturm und Drang*, à travers les textes de Goethe et Schiller, manifeste certes l'influence de Shakespeare mais s'attache à la fondre dans des sources d'inspiration proprement « nationales ».

Boito fournit à Verdi les livrets d'*Otello* puis de *Falstaff*, que le maître compose presque malgré lui, prétendant qu'il n'écrit plus.

Quand cet autre genre spécifiquement allemand qu'est le *singspiel* recourt par extraordinaire à notre auteur, il n'en garde qu'une teinte légère. Le *Romeo und Julie* (1776) du Bohémien Jiri Benda se termine par un mariage, et ne fait appel qu'à quatre rôles chantés – dont un, celui de Laura, amie de Juliette, n'apparaît pas chez Shakespeare –, Frère Laurent se contentant de parler.

De façon symptomatique, le poète anglais n'est d'abord représenté sur les scènes germaniques que par des œuvres issues de la tradition bouffe. Dès 1786, Lorenzo Da Ponte adapte *Gli equivoci*, mis en musique par Storace, de *La Comédie des erreurs*. Vient ensuite une série d'ouvrages issus des *Joyeuses Commères de Windsor* (seule « véritable » comédie de Shakespeare), dont les plus célèbres sont l'opéra homonyme de Carl Ditters von Dittersdorf (1796), le *Falstaff* de Salieri (1799) et, surtout, beaucoup plus tard, le pétillant *Die lustigen Weiber von Windsor* (1849) d'Otto Nicolai, toujours populaire, qui fusionne *singspiel* et *bel canto*. Soulignons que toutes ces œuvres excluent le rôle de Mistress Quickly, celle de Salieri oubliant même l'idylle d'Anne et Fenton...

LA FRANCE

Ce sont les Français qui adoptent à l'égard de Shakespeare l'attitude la plus ambiguë, où se mêlent fascination, respect et rejet. Cela commence avec Voltaire, traducteur occasionnel du grand Will (il inclut une version en alexandrins du monologue d'Hamlet dans sa dix-huitième *Lettre philosophique* de 1734). Tout en déplorant les anachronismes et fautes de goût de l'Anglais, qualifié de



Hamlet d'Ambroise Thomas est un des premiers véritables opéras français tirés de Shakespeare, qui connut une centaine de représentations consécutives.

« sauvage ivre » juste capable de « plaire au Canada », il ne peut s'empêcher d'en subir l'influence, jusque dans son propre théâtre (pensons au vindicatif fantôme paternel de *Sémiramis*). C'est aussi de mauvaise grâce que Voltaire perd son statut d'« expert shakespearien » au profit de Pierre-Antoine de La Place, qui publie en 1745 la traduction de dix pièces (pas forcément des plus connues : *Cymbeline*, *Henry VI* et *Timon* côtoient *Hamlet*, *Othello* et *Richard III*), accompagnée du résumé des vingt-six autres. Rapidement, Pierre Letourneur lui emboîte le pas, apportant sa propre version française de tout le corpus entre 1769 et 1776. Mais ce sont les imitations de Jean-François Ducis qui donnent la plus fidèle image de ce que la France retient de Shakespeare. Imitations et non traductions que ces *Hamlet*, *Roméo*, *Roi Lear*, *Macbeth* et *Othello* remportant un succès phé-

nominal à la Comédie-Française entre 1769 et 1792 : Ducis, de notoriété publique, ne comprenait pas l'anglais...

Retailées en cinq actes et alexandrins « réguliers », expurgées des crimes, morts en scène, intermèdes comiques ou érotiques, truffées d'emprunts « nobles » à Dante et aux Grecs, les œuvres de Shakespeare se posent dès lors comme le chaînon manquant entre la tragédie classique finissante et le mélodrame naissant. Malgré leur affadissement, on ne peut nier qu'elles ont eu quelque part à la formation d'un Victor Hugo, dont la fracassante charge dramatique (« bataille d'*Hernani* », 1830) va coïncider avec une recrudescence de la *shakespearemania*. Entre 1827 et 1829, la troupe de John Kemble, dont fait partie l'actrice Harriet Smithson, donne à Paris des représentations d'*Hamlet*, *Roméo*, *Othello* et *Richard III*. Un événement qui, selon Alexandre Dumas, équivaut, aux yeux des romantiques français, à l'éveil d'Adam au sein du Paradis terrestre...

Tel est du moins le cas de Berlioz dont l'imagination, fertilisée par cet univers théâtral autant que par ses sentiments pour la belle Harriet, accouche aussitôt d'une profusion de partitions shakespeariennes : Prélude pour *La Tempête* (1830), Overture pour *Le Roi Lear* (1831), « symphonie dramatique » *Roméo et Juliette*, (1839), ballade *La Mort d'Ophélie* (1842), duo d'amour des *Troyens* (1857), tiré du *Marchand de Venise*... Notons cependant que le projet d'un *Antoine et Cléopâtre* ayant été abandonné, Berlioz ne parvient à adapter l'Anglais aux exigences de la scène que dans sa dernière partition lyrique, l'opéra-comique *Béatrice et Bénédicte* (1862). Ouvrage qui, en se concentrant sur le « second couple d'amoureux », en amplifiant le rôle du ridicule maître de chapelle Somarone (« Gros âne » : un portrait de François Joseph Fétis ?), en sacrifiant l'intrigue principale (inspirée d'un passage de l'ariostien *Orlando furioso*) et tous les

événements décisifs, apparaît finalement plus proche de Musset que de son modèle shakespearien (*Beaucoup de bruit pour rien*) – et qui ne sera pas créé en France, mais à Baden-Baden...

Si l'on néglige quelques vaudevilles habités de lointains souvenirs élisabéthains (comme *Le Vieux Coquet* ou *les Deux Amis*, farce lyrique troussée par Papavoine en 1761, dont les traces se retrouveront dans le *Falstaff* de Salieri), et une *Tempête* de Scribe et Halévy elle aussi créée hors de nos frontières (à Londres, en italien, par rien moins que Sontag, Grisi et Lablache, en 1850), force est d'admettre que les premiers véritables opéras français tirés de Shakespeare sont ceux de Charles Gounod et d'Ambroise Thomas

Dès 1866, ce dernier aborde indirectement notre auteur dans *Mignon*, dont l'action, venue du *Wilhelm Meister* de Goethe, met en scène une troupe de comédiens jouant *Le Songe d'une nuit d'été*. La

Comment Berlioz vint à Shakespeare

Un théâtre anglais vint donner à Paris des représentations des drames de Shakespeare alors complètement inconnus au public français. J'assistai à la première représentation d'*Hamlet* à l'Odéon. Je vis dans le rôle d'*Ophélie* Henriette Smithson qui, cinq ans après, est devenue ma femme. L'effet de son prodigieux talent, ou plutôt de son génie dramatique, sur mon imagination et sur mon cœur, n'est comparable qu'au bouleversement que me fit subir le poète dont elle était la digne interprète. Je ne puis rien dire de plus. Shakespeare, en tombant ainsi sur moi à l'improviste, me foudroya. Son éclair, en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs. Je reconnus la vraie grandeur, la vraie beauté, la vraie vérité dramatiques. Je mesurai en même temps l'immense ridicule des idées répandues en France sur Shakespeare par Voltaire. [...] En sortant de la représentation d'*Hamlet*, épouvanté de ce que j'avais ressenti, je m'étais promis formellement de ne pas m'exposer de nouveau à la flamme shakespearienne. Le lendemain on afficha *Romeo and Juliet*... [...] Il n'en fallait pas tant pour m'achever. Après la mélancolie, les navrantes douleurs, l'amour exploré, les ironies cruelles, les noires méditations, les brisements de cœur, la folie, les larmes, les deuils, les catastrophes, les sinistres hasards d'*Hamlet*, après les sombres nuages, les vents glacés du Danemark, m'exposer à l'ardent soleil, aux nuits embaumées de l'Italie, assister au spectacle de cet amour prompt comme la pensée, brûlant comme la lave, impérieux, irrésistible, immense, et pur et beau comme le sourire des anges, à ces scènes furieuses de vengeance, à ces étreintes éperdues, à ces luttes désespérées de l'amour et de la mort, c'était trop. Aussi, dès le troisième acte, respirant à peine, et souffrant comme si une main de fer m'eût étreint le cœur, je me dis avec une entière conviction : Ah ! je suis perdu.

Extrait des *Mémoires* (1848-1865), chapitre 18



Berlioz éprouva pour la comédienne Harriet Smithson, des sentiments qui fertilisèrent son imagination, sans doute autant que les drames shakespeariens.

divette Philine est ainsi amenée à chanter une brillante polonaise dans laquelle elle invoque son rôle féérique (« *Je suis Titania* »). Thomas s'attaque plus frontalement à Shakespeare avec *Hamlet* (1869), « grand opéra » en cinq actes avec ballet, qui connut une centaine de représentations consécutives. Mais un siècle plus tard, avant la résurrection entreprise par Sherill Milnes et Thomas Hampson, on ne connaissait plus guère que la roucoulante scène de Folie (d'Ophélie). Entre ces deux partitions prend place le *Roméo et Juliette* (1867) de Gounod, dont le livret est également dû aux duettistes Barbier et Carré. On y retrouve cette apparente fidélité au drame shakespearien (scène du Balcon réintroduite comme me avaient été ramenés les fossoyeurs et le spectre d'*Hamlet*), mais aussi cet affadissement bourgeois qui confère au destin des amants de Vérone le même rythme et la même signification répressive qu'à celui d'un *Faust* ou d'une *Mireille* – pas de sexe hors du consentement social.

L'EPOQUE CONTEMPORAINE

Durant le XIX^e siècle, les particularités nationales s'effacent derrière une dramaturgie lyrique consensuelle héritée de la tradition française (celle de la « pièce bien faite »). Et les adaptations, pourtant de plus en plus nombreuses, laissent s'évaporer, à force de paradoxal « respect », la magie des textes originaux. Au cours du siècle suivant, on comprendra qu'adaptation équivaut à sacrifice et intériorisation. Des trois façons qu'il y a de s'inspirer d'une pièce de Shakespeare – reprendre la (principale) intrigue, employer les (principaux) person-

nages, évoquer le décor, l'ambiance, le « message », la portée –, l'époque contemporaine va peu à peu privilégier les deux dernières.

Quelques partitions, à force de concentration musicale, s'attachent encore à la trame. C'est le cas du très fidèle *Macbeth* d'Ernest Bloch, créé à Paris en 1910, qui restitue la tonalité et la lettre de son modèle, jusqu'à réintroduire le rôle du Portier exclu par Verdi. Même respect pour le *Romeo und Julia* d'un autre Suisse, Heinrich Sutermeister, créé par Maria Cebotari en 1940, voire l'elliptique *Giulio Cesare* de Malipiero.

Cependant, la plupart des compositeurs du XX^e siècle affichent une fidélité moins littérale que « climatique ». Par exemple, dans son *Giulietta e Romeo* (1922), le vériste Riccardo Zandonai insiste sur la fatalité passionnelle, au détriment d'un récit moins emprunté à Shakespeare qu'à Bandello ou Da Porto. Dans *Sir John in love* (1929), Vaughan Williams néglige plusieurs rebondissements des *Joyeuses Commères* pour se concentrer sur « le gros chevalier » (qui apparaît dans d'autres pièces de Shakespeare) et les mélodies d'époque élisabéthaine, dont « *Greensleeves* ». Dans *Anthony and Cleopatra* de Barber (1966), ce n'est pas tant le texte de Franco Zeffirelli, digne d'un péplum, qui évoque le pathos shakespearien qu'une partition frémissante d'érotisme. Dans le *Lear* de Reimann (1978), l'anecdote s'efface (*exit* les intrigues menées par Edmond, le rôle de Kent, les luttes politiques entre Français et Anglais) au profit de sa « résultante émotionnelle », la folie du protagoniste, créé par Dietrich Fischer-Dieskau. Le point limite

Dans le *Lear* de Reimann (1978), l'anecdote s'efface au profit de sa « résultante émotionnelle », la folie du protagoniste.

Avec *Conte d'hiver* (1999), Boesmans fait preuve d'originalité en optant pour une pièce méconnue.



de cette évolution, au cours de laquelle se dissout la narrativité, a peut-être été atteint par le *Roméo et Juliette* de Dusapin (1989) où les notions de personnages et d'intrigue volent en éclats. De Shakespeare ne sont alors conservées que la tragédie du quiproquo, la réflexion sur la communication et ses limites, sur les occurrences du langage et, donc, de la musique. A ce niveau d'assimilation, le thème shakespearien se change en mythe. Et ses réapparitions, dans *A Village Romeo and Juliet* (1907) de Delius ou *West Side Story* (1957) de Bernstein ne relèvent plus du processus d'adaptation mais de l'imaginaire collectif.

Les opéras composés dernièrement semblent certes revenir à une dramaturgie plus classique, tout en puisant dans la langue et l'imaginaire élisabéthains de quoi alimenter des problématiques actuelles. A commencer, justement, par cette interrogation sur les formes à donner au matériau musical, oral et/ou scénique. Ainsi en atteste l'éclectisme stylistique dont usent notamment Philippe Boesmans dans *Conte d'hiver* (1999), où s'invite le groupe de jazz-rock Aka Moon, et Thomas Adès dans *The Tempest* (2004), explorant les limites du chantable avec le rôle d'Ariel, conçu pour la colorature Cynda Sieden.

La plupart des compositeurs du xx^e siècle affichent une fidélité moins littérale que « climatique ».

Si Boesmans fait preuve d'originalité en optant pour une pièce méconnue, tout autant que Giorgio Battistelli, qui a donné l'une des rarissimes mises en musique de *Richard III*, Adès, en choisissant *La Tempête*, s'inscrit dans la tradition, comme nombre de ses collègues actuels. Il s'agit, en effet, et de très loin, de l'ouvrage le plus sollicité par les compositeurs, via une bonne quarantaine d'œuvres lyriques ! Viennent ensuite *Roméo* (environ vingt-cinq opéras), *Hamlet* et *Le Songe* (une quinzaine d'occurrences), *Les Joyeuses Commères*, *Le Marchand de Venise* et *La Mégère apprivoisée* (une dizaine), *Macbeth* et *Beaucoup de bruit pour rien* (huit).

La peur de l'autre, les problèmes d'identification, d'intégration dans le monde, l'histoire ou la généalogie, la tromperie amoureuse, le rapport à l'imaginaire, la guerre des sexes et des partis, la tyrannie de l'inconscient, l'oppression économique – autant de préoccupations qui n'ont certes pas disparu, depuis les années 1600. A quand, donc, une réactualisation politique de *Coriolan*, des variations inédites sur *La Comédie des erreurs*, l'exploration des mystères de la sexualité via *La Nuit des rois* ou des méandres du virtuel grâce aux inusables *Songes* et *Tempête* ?...

PHOTO : SABINE TOEFFER / LA MONNAIE (RUTHWAL)

SHAKESPEARE ET LES COMPOSITEURS

QUIZZ (SOURCE WWW.QUIZZ.BIZ)

On le sait, Shakespeare se plaisait à introduire des parties musicales dans ses pièces, y compris des chansons qu'il écrivait et faisait interpréter par les acteurs eux-mêmes. Par ailleurs, nombre de compositeurs se passionnèrent pour son théâtre, au point d'écrire des œuvres directement inspirées par celui-ci.

Q1. *Hamlet* a inspiré plusieurs musiciens. Au 19^e siècle l'un d'eux en a fait un opéra. Quel est le compositeur de l'opéra *Hamlet* ? :

- Ambroise Thomas
- Charles Gounod
- Vincenzo Bellini

Q2. Une dizaine d'années plus tôt, c'est un poème symphonique qui fut composé sur le thème d'*Hamlet*. Par quel compositeur ?

- Hector Berlioz
- Franz Liszt
- Félix Mendelssohn

Q3. De *Macbeth* un livret a été tiré pour en faire un opéra. De qui en est la musique ?

- Giuseppe Verdi
- Dimitri Chostakovitch
- Benjamin Britten

Q4. Un des premiers et nombreux opéras sur des pièces de Shakespeare est *The Fairy Queen* de Henry Purcell, composé en 1692. Quelle pièce de Shakespeare a inspirée cet opéra ?

- *La nuit des Rois*
- *Cymbeline*
- *Le Songe d'une nuit d'été*

Q5. Cette dernière pièce est l'une de celles qui a reçu le plus de musiques. Des trois compositeurs suivant lequel n'a écrit aucune musique inspirée du *Songe d'une nuit d'été* ?

- Félix Mendelssohn
- Benjamin Britten
- Hector Berlioz

Q6. *Othello*, grand drame de la jalousie, ne pouvait pas laisser les compositeurs indifférents. Lequel de ces trois compositeurs n'a pas écrit d'opéras sur *Othello* ?

- Giuseppe Verdi
- Vincenzo Bellini
- Gioacchino Rossini

Q7. Shakespeare n'a pas écrit que des drames et certains musiciens se sont penchés sur les comédies comme Hector Berlioz avec *Béatrice et Bénédicte*. Cet opéra est librement inspiré de :

- *La mégère apprivoisée*
- *Beaucoup de bruit pour rien*
- *Les Joyeuses Commères de Windsor*

Q8. Giuseppe Verdi a composé plusieurs opéras sur des livrets tirés des pièces de Shakespeare. Bien qu'il en ait eu le projet pour laquelle de ces 3 pièces n'a-t-il pas écrit de musique ?

- *Le Roi Lear*
- *Othello*
- *Falstaff*

Q9. Le drame de Shakespeare qui a été mis le plus souvent en musique est probablement *Roméo et Juliette*. Quel compositeur en a fait un opéra ?

- Serge Prokofiev
- Hector Berlioz
- Charles Gounod

Q10. Pour terminer, quel est ce réalisateur japonais qui a transposé *Macbeth* au cinéma dans un film saisissant, *Le Château de l'Araignée* ?

- Kenji Mizoguchi
- Akira Kurosawa
- Shōhei Imamura

SOLUTIONS : Q1 : Ambroise Thomas / Q2 : Franz Liszt / Q3 : Giuseppe Verdi / Q4 : Le Songe d'une nuit d'été / Q5 : Hector Berlioz / Q6 : Vincenzo Bellini / Q7 : Beaucoup de bruit pour rien / Q8 : Le Roi Lear / Q9 : Charles Gounod / Q10 : Akira Kurosawa

FALSTAFF AU CINÉMA



FALSTAFF (1965)

TITRE ORIGINAL : *CAMPANADAS A MEDIANOCHE, CHIMES AT MIDNIGHT, LES CARILLONS DE MINUIT*

Réalisé par Orson Welles
119 minutes

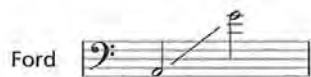
Falstaff est un film hispano-suisse d'Orson Welles de 1965 basé sur le personnage de Falstaff, protagoniste des pièces *Henri IV* et *Les Joyeuses Commères de Windsor* de William Shakespeare.

Falstaff était un vieux rêve d'Orson Welles. Après *Macbeth* (1948) et *Othello* (1952), c'est son troisième film adapté de William Shakespeare. Mais il a ceci de particulier qu'il n'est pas, à l'origine, une pièce de Shakespeare, Orson Welles l'a composé à partir d'éléments empruntés à trois tragédies et une comédie de l'auteur élisabéthain : *Henry IV*, *Richard II*, *Henry V* et *Les joyeuses commères de Windsor*. Dans toutes ces pièces apparaît le personnage secondaire de Falstaff : un comparse qui fait parfois office de ressort dramatique, de faire-valoir, ou à d'autres instants n'est qu'une simple silhouette. Pour légitimer son choix d'axer son œuvre sur lui, Welles a avancé cet argument décisif : "Falstaff c'est moi". Les extraits des quatre pièces ont été liés par des textes empruntés aux *Chroniques d'Holinshed* (1577) qui servirent à Shakespeare lui-même pour bâtir quelques-unes de ses tragédies.

Par la présence physique de Welles lui-même dans le rôle de Falstaff, ce film devient une ample méditation humaniste sur le pouvoir et l'amitié, sur la pureté et le vice, thèmes chers au cinéaste Welles, grand shakespearien du Septième Art.

Falstaff a obtenu le Grand Prix du 20^e anniversaire au Festival de Cannes 1966, ainsi que le Prix de la FIPRESCI (Prix de la Critique Internationale), et le grand prix de la meilleure photo noir et blanc décerné par la Commission Supérieure Technique.

ÉTENDUE DES VOIX



COMPOSITION DE L'ORCHESTRE

Piccolo, 3 flûtes, 2 hautbois, cor anglais,
2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons;

4 cors, 3 trompettes,
3 trombones, trombone basse;

timbales, triangle, cymbales, grosse caisse;

harpe;

quintette à cordes.

SUR SCÈNE

Guitare, cor en La bémol, cloches.

Equivoque des sentiments, foisonnement des déguisements, déclarations d'amour et apartés font de *Falstaff* une comédie de premier ordre. Le génie de l'œuvre repose sur la manière dont Verdi traduit musicalement ces éléments comiques. Il fait correspondre le texte et la musique avec un sens du détail sans précédent. Il mélange les rythmes et les textures orchestrales afin de rendre la partition dynamique et de coller à l'action comique. Verdi se permet des fantaisies tendant à faire évoluer le genre et à se détacher de ce qu'il a composé jusqu'ici. Il recourt au leitmotiv musical (à un ensemble de notes correspond une situation) et combine les tonalités de manière complexe. Pourtant l'impression générale que dégage la partition est que le grand maestro l'a écrite avec facilité et plaisir. C'est donc, à n'en point douter, sur ces facteurs que s'est construit le succès de *Falstaff*.

(Texte tiré de la fiche pédagogique élaborée par l'Opéra de Liège)

L'ARGUMENT

LES PERSONNAGES

- _ Falstaff, gros homme paillard et ivrogne / baryton
- _ Ford, épou de Alice / baryton
- _ Mrs Alice Ford, dame de la haute société / soprano
- _ Nannetta, fille des Ford / soprano
- _ Fenton, amoureux secret de Nannetta / ténor
- _ Mrs Meg Page, dame de la haute société / mezzo-soprano
- _ Mrs Quickly, amie d'Alice Ford et de Meg Page / mezzo-soprano
- _ Cajus, docteur et prétendant de Nannetta / ténor
- _ Bardolfo, complice de Falstaff - ténor
- _ Pistola, autre complice de Falstaff / basse
- _ Bourgeois, gens du peuple et serviteurs de Ford / chœur

ACTE 1

Sir John Falstaff est un gros homme débauché dont la principale préoccupation consiste à séduire les riches bourgeoises de la ville. Il a fait porter des lettres d'amour identiques à Alice Ford et Meg Page. Celles-ci les comparent et décident de se venger avec l'aide de Mrs Quickly et de la fille d'Alice, Nannetta. De leur côté, les deux laquais de Falstaff, Bardolfo et Pistola, mécontents d'avoir été renvoyés, révèlent à Ford les projets de ce dernier.

ACTE 2

Ford, déguisé, raconte à Falstaff qu'il est amoureux d'Alice et lui offre de l'argent pour qu'il la séduise afin de lui préparer le terrain. Falstaff se vante d'être attendu par celle-ci. Stupeur du mari. Alice reçoit Falstaff qui se fait pressant. Arrivent alors Ford et ses compères, obligeant Falstaff à se cacher dans un panier de linge sale. Et c'est Nannetta, promise à Cajus, que découvre Ford dans les bras du jeune Fenton, pendant qu'Alice fait jeter le linge sale (et Falstaff) dans la Tamise.

ACTE 3

Falstaff se remet de ses émotions. Mrs Quickly le convainc de retrouver Alice à minuit dans le parc, travesti en chasseur noir. Tous les protagonistes s'y retrouvent, déguisés.

Copieusement chahuté, Falstaff se repend. Puis, les reconnaissant, il accepte la leçon de bon cœur. Ford annonce alors l'union de sa fille et de Cajus, mais par le jeu d'un double mariage masqué, il la marie en fait à Fenton, Cajus se retrouvant au bras d'un des serviteurs de Falstaff. Tout cela se termine dans l'allégresse générale.





NOTE DE MISE EN SCÈNE JEAN-LOUIS GRINDA

FALSTAFF OU LA FORCE DU RÊVE
(Le chant du cygne d'un vieux coq)

Un vieil homme presque arrivé au bout du chemin nous livre son chant du cygne. On aurait pu s'attendre à un ultime mélodrame ou à une méditation funèbre. Non, Verdi tourne le dos à sa géniale production antérieure et nous offre un énorme éclat de rire.

«Quelle audace ! Quelle jeunesse !», s'empresse d'écrire les critiques qui acclament cet ultime chef-d'œuvre. Et ils ont raison ! Mais au-delà de l'anecdote, il convient de s'attarder un peu sur ce que nous raconte vrai-

ment ce Falstaff. Nous voyons un homme vieilli, usé par l'alcool et la débauche. Cet homme va être moqué, ridiculisé par celles-là mêmes qu'il voulait séduire, il va être trahi par ses amis et se retrouvera seul (comme une bête). Voilà un bien triste constat pour une comédie car, contrairement à Harpagon ou tant d'autres grands archétypes du genre, Falstaff est profondément sympathique. Je vois en lui un hédoniste, immensément égocentrique, volontairement dépourvu de bon sens et totalement sûr de lui. Est-ce un vieil enfant ? On peut le penser car il a su garder en lui cette part de rêve propre à l'âge où rien n'est impossible. Falstaff nous amuse et nous séduit parce qu'il crée ses propres illusions et offre à tous, personnages et spectateurs, le monde tel qu'il le rêve. Peu importe la réalité, elle doit impérativement se plier à tous ses désirs. Ainsi il est l'auteur de sa vie, fuyant la pression du réel et sa mélancolie pour s'engouffrer dans un monde illusoire où il puisera sa propre vitalité. Conscient de son génie, il sait qu'il donne du talent, malgré eux, à ceux qui l'entourent.

Placer cet immense effort d'imagination sous le sceau du réel m'a donc semblé trop réducteur. J'ai donc choisi le prisme de la fable qui met à distance tout en accompagnant parfaitement la douce folie de l'histoire.

La Fontaine, Esopé ou Rostand ne nous ont-ils pas fait mieux réfléchir sur la condition humaine transposée dans un cadre animal et fabuleux ?

À toute fable, il faut une morale : Verdi l'a précisément écrite dans une fugue étourdissante nous délivrant le message que tout en ce monde n'est que farce ! Message d'espoir ou triste constat ?

Le propre des chefs-d'œuvre est qu'ils sont inépuisables dans l'interprétation du sens... et c'est très bien comme cela !

(Texte tiré du programme de l'Opéra de Monte-Carlo, 2010)

Jean-Louis Grinda est né à Monaco en 1960. Il était directeur général de l'Opéra Royal de Wallonie à Liège depuis août 1996. Il est depuis juin 2007, à la tête de l'Opéra de Monte-Carlo.

Il est le fils de Guy Grinda (Monaco 1923 - Liège 2005), baryton devenu directeur des Opéras de Reims et de Toulon et chargé de la programmation à l'Opéra de Monte-Carlo.

Jean-Louis Grinda a porté le niveau de l'opéra régional au plus haut, on lui doit notamment d'avoir persuadé José van Dam de chanter le rôle titre dans une nouvelle version de *L'Homme de la Mancha* joué en 1998 et 1999.

Carrière

1982 : secrétaire artistique du Festival d'Avignon

1982-1984 : secrétaire artistique des Chorégies d'Orange

1985 : directeur adjoint du Grand Théâtre de Reims en septembre, puis directeur en 1986

1996 : directeur de l'Opéra Royal de Wallonie à Liège

2007 : directeur de l'Opéra de Monte-Carlo.

Outre ses fonctions directoriales, il a assuré de nombreuses mises en scène :

1999 : adaptation en français et mise en scène de *Chantons sous la pluie*, à l'Opéra Royal de Wallonie, à Liège.

A l'affiche du Théâtre de la Porte-Saint-Martin à Paris pendant quatre mois, cette production est consacrée,

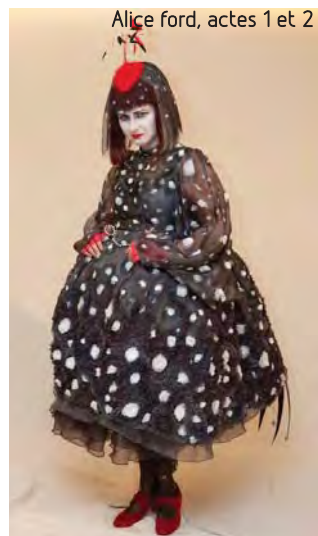
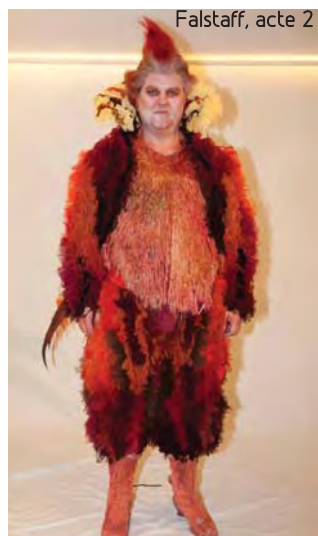
2001, Molière du meilleur spectacle musical

2000 : *Titanic* à Liège

2003 : il entame en mai la mise en scène de la *Tétralogie* de Wagner, avec une reprise en 2005.

FOCUS SUR LES COSTUMES

JORGE JARA



Jorge Jara est né à Santiago du Chili. Il étudie l'architecture à l'Université de Valparaiso puis se rend à Berlin, où il commence à créer des costumes pour le cinéma, l'opéra et le théâtre.

Pour Claus Peyman, il conçoit les costumes de *Leonce und Lena* ainsi que de la création *Der Theatermacher* au Festival de Salzbourg en 1985. Il s'attèle ensuite à *Othello*, mis en scène par George Tabori au Burgtheater de Vienne, et à *Nachtasyl*, avec Andrea Breth à la Schaubühne de Berlin. Pour Nicolas Brieger, il dessine les costumes de *La clemenza di Tito* à la Volksoper de Vienne.

Jorge Jara collabore avec un grand nombre de maisons d'opéra internationales, avec des metteurs en scène tels que Luc Bondy, Nikolaus Lehnhoff, Peter Mussbach, Pierre Audi et Guy Joosten. Il travaille plusieurs fois avec Philippe Sireuil, notamment pour le cycle Mozart/Da Ponte et *Lulu* à l'Opéra Royal de Wallonie, *Les liaisons dangereuses* à Anvers et *La bohème* à Lyon. À la Monnaie, il crée les costumes de *Die Fledermaus*, *Parsifal*, *Il barbiere di Siviglia*, *Così fan tutte*, *Lady Macbeth de Mzensk* et *La Cenerentola*.

À Amsterdam, il participe à la création d'*Alice in Wonderland* d'Alexandre Kneifel dans une mise en scène de Pierre Audi, pour la Monnaie, il crée les costumes de *L'enfant et les sortilèges*, *L'heure espagnole*, *Don Pasquale*, *Cavalleria rusticana* et *Pagliacci*. Ces dernières saisons, il a signé les costumes de *Roméo et Juliette* de Gounod au Metropolitan, *La Favorite* de Donizetti à l'Opéra de Zurich, *La fiancée vendue* de Smetana à l'Opéra de Francfort, *Die Zauberflöte* au Festival de Salzbourg, *Il Justina* de Vivaldi au Festival de Schwetzingen, *Tosca* au Festival de Bregenz, *La bohème* à Hambourg et Zurich, *Lucia di Lammermoor* à la Monnaie ou encore *La Traviata* à Santiago.

LES CHANTEURS LYRIQUES CANTOR / CANTATRICE

Selon que l'on soit un homme, une femme ou un enfant, le chant lyrique connaît une classification spécifique par tessiture. À savoir la partie de l'étendue vocale ou de son échelle sonore qui convient le mieux au chanteur, et avec laquelle il évolue avec le plus d'aisance.

Les tessitures sont associées à des caractères : en général, **les méchants** ou les représentants du destin (moins vengeresses) comme Méphisto-phélès dans *Faust*, Le Commandeur dans *Don Giovanni* ou Zarastro dans *La Flûte Enchantée* sont **basses**.

Le héros est **ténor** ou **baryton**. Le baryton est plus un double vocal du héros, l'ami, un protagoniste, un intrigant.

Les héroïnes, âmes pures bafouées, victimes du destin, sont **sopranos** comme Gilda dans *Rigoletto* ou concernent les rôles travestis : Chérubin dans *Les Noces de Figaro*, Roméo dans *Les Capulets et les Montaigus* ou Octavian dans *Le Chevalier à la Rose*. Il existe des sopranos lyriques, légers, coloratures selon la maturité vocale du personnage.

On associe également à des compositeurs des caractères vocaux (soprano wagnérienne, verdienne). Ils ont composé spécifiquement pour valoriser ces tessitures.

Les matrones, servantes, nourrices, confidentes, pendant négatif ou positif de l'héroïne sont souvent des **mezzo-sopranos** mais elles peuvent endosser le rôle principal, comme *Carmen* de Bizet ou Marguerite du *Faust* de Gounod.

Une voix plus rare, la **contralto** ou **alto** est la voix la plus grave qui possède une sonorité chaude et enveloppante, par exemple : Jezibaba, la sorcière de *Rusalka*.

Enfin, les enfants sont assimilés à des sopranes, ils interviennent fréquemment en chorale, comme dans le Chœur des Gamins de *Carmen*.

Et quand tout ce beau monde se met à chanter ensemble : duos d'amour, trio, quatuor, quintette (Rossini est le spécialiste des disputes et autres règlements de compte familiaux), c'est l'occasion d'entendre les complémentarités entre tessitures masculines et féminines.

Il n'est pas exagéré de comparer la vie professionnelle d'un chanteur d'opéra à celle d'un sportif de haut niveau.

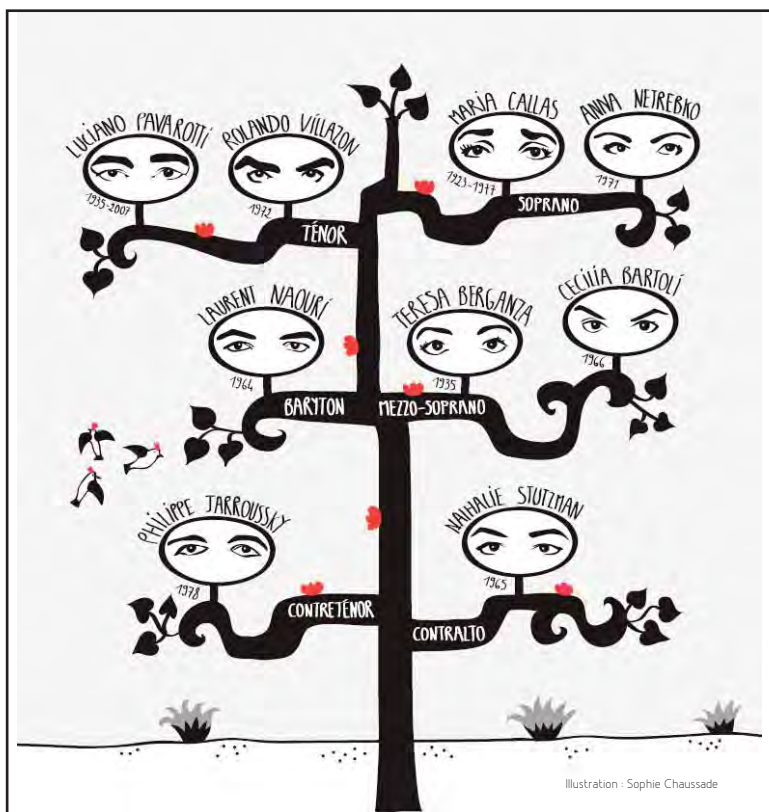
Acquérir une voix lyrique, c'est-à-dire une voix cultivée, prend plusieurs années. Il faut commencer jeune, après la mue pour les garçons et vers 17 ou 18 ans pour les filles. La voix lyrique se distingue par la tessiture et la puissance. Le corps est l'instrument de la voix car il fait office de résonateur.

Le secret de la voix lyrique réside dans le souffle. Il faut apprendre à stocker méthodiquement l'air, puis chanter sans que l'on sente l'air sur la voix. Cela nécessite d'ouvrir la cage thoracique comme si l'on gonflait un ballon, c'est une respiration basse, par le ventre, maintenue grâce au diaphragme. Cette base permet ensuite de monter dans les aigus et de descendre dans les graves, sans que la voix ne soit ni nasale ni gutturale.

Les vocalises, basées sur la prononciation de voyelles, consonnes, onomatopées servent à chauffer la voix en douceur et à la placer justement.

Vous pouvez être surpris de voir l'expression du visage des

chanteurs lorsqu'ils sont plongés dans l'interprétation d'une œuvre. Les mimiques, la gestuelle des chanteurs que l'on peut trouver caricaturales, sont souvent des aides techniques. Il faut dégager le voile du palais comme un bâillement, écarquiller les yeux d'étonnement.



LES INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE



La clarinette

Son nom vient du latin « clarus » qui signifie clair. Elle a été inventée en Allemagne à la fin du XVII^e siècle à partir d'un instrument préexistant : le chalumeau dont-on a augmenté l'étendue. Elle est modifiée au XIX^e siècle. pour atteindre le perfectionnement que nous lui connaissons aujourd'hui. Il en existe une multitude de types, plus ou moins graves. Il s'agit de l'instrument à vent possédant la plus grande étendue : 45 notes.

LES INSTRUMENTS A VENT LES BOIS

Le hautbois



Le hautbois d'orchestre actuel est d'origine française. Il tient sa facture moderne d'un perfectionnement du début du XX^e siècle. Employé davantage dans l'orchestre à l'époque romantique, il revient actuellement comme instrument soliste. Le hautboïste donne le « LA » à l'orchestre lorsqu'il s'accorde.



Le basson

Le basson est de la famille du hautbois. La sonorité du basson est mordante dans le grave et étouffée dans l'aigu. Le dulcian est l'ancêtre du basson qui permet un jeu plus aisé. Au XIX^e siècle. le basson allemand se différencie du basson français, si bien qu'il faut un grand travail pour passer de l'un à l'autre. Le basson allemand est le plus joué.



Le saxophone

Le saxophone est de la famille des bois mais n'a jamais été fabriqué en bois. Le saxophone a été inventé par le belge Adolphe Sax en 1846. Il souhaitait créer un nouvel instrument pour l'orchestre et en fit la publicité auprès des compositeurs de son époque comme Berlioz. Mais c'est plus la musique militaire et le jazz qui le rendirent célèbre.



La flûte traversière

Dans la première moitié du XIX^e siècle, Théobald Boehm développe et améliore considérablement la flûte qui est un instrument très ancien. Elle n'a pas évolué depuis. Il positionna tous les trous nécessaires à leur emplacement idéal pour jouer dans toutes les tonalités. Il ne tient pas compte de la "jouabilité" : il y a bien plus de trous que le joueur ne possède de doigts. Ils sont, de plus, placés parfois hors de portée. Ensuite, il mit au point le mécanisme qui permet de boucher et déboucher les trous.



Le cor

Aux XVI^e et XVII^e siècle, le cor, ou trompe de chasse, est limité comme le clairon qui peuple nos fanfares. Il a été plusieurs fois amélioré, en y ajoutant des pistons, pour pouvoir figurer dans l'orchestre. Il devient « cor d'harmonie » avant de devenir « cor chromatique » et enfin « double cor » en acquérant de nouvelles sonorités au milieu du XIX^e siècle.

LES INSTRUMENTS A VENT

LES BOIS

Le trombone



L'origine du trombone est très ancienne. Il descend de la saqueboute utilisée au Moyen-Age. Son succès connaît des hauts et des bas. Il disparaît et revient plusieurs fois au goût du jour. C'est au XVIII^e siècle qu'il revient définitivement. Sa coulisse est apparue au IX^e siècle, cette originalité donne des possibilités uniques qui attireront de nombreux compositeurs.

La trompette



La trompette est un très ancien instrument de musique. Fabriquée en os, en bois, en cornes ou utilisant des coquillages, elle servait à communiquer, donner l'alarme ou effrayer des ennemis, des animaux dangereux. Dans son évolution, elle garde un côté guerrier et militaire. Les cérémonies romaines sont ponctuées de sonneries à la trompette. Les casernes aujourd'hui sont encore rythmées par le clairon. Les chasseurs sonnent le cor lors des battues. La trompette reste longtemps un instrument limité avant l'invention du piston qui lui donne son allure actuelle.



Le Tuba

Le tuba a une histoire complexe. « Tuba » signifie « trompette » en latin et n'a pas toujours désigné l'instrument que nous connaissons aujourd'hui. C'est au XIX^e siècle qu'Adolphe Sax et l'invention des pistons lui donnent la forme que nous pouvons voir dans les orchestres symphoniques



Le violon

Il se situe au terme de l'évolution des cordes à archet. Ses ancêtres datent du IX^e siècle au moins auxquels furent ajoutées petit à petit des caisses de résonance. Au XVIII^e siècle il remplace les violes de gambe dans la musique de chambre comme dans les orchestres symphoniques. Pour tous les luthiers, le modèle de référence est celui du célèbre Antonio Stradivari (1644-1737).

L'alto



Il est plus grand que le violon sans que sa taille soit clairement définie : elle peut varier de 10 centimètres. En fait, la forme de l'alto n'est pas la forme idéale qu'il devrait avoir. Pour sa tonalité, il devrait être plus gros, plus grand. Mais il doit garder une taille jouable, peu épais pour pouvoir se loger sur l'épaule de l'altiste, ne pas avoir

un manche trop grand... Bref, l'alto est un compromis. Seul son timbre est

clairement reconnaissable, très chaud dans les graves. Il a longtemps été le parent pauvre des orchestres. Quelques œuvres pour alto ont été écrites par des compositeurs romantiques tel Carl Ditters von Dittersdorf.

Le violoncelle



Les premiers violoncelles apparaissent au milieu du XVI^e siècle. Ils viennent concurrencer fortement l'instrument roi de l'époque : la viole. Le rejet a été très fort en France et il devient populaire par l'Allemagne où J.S. Bach lui consacre ses très célèbres Suites pour violoncelle seul. Longtemps contenu à des rôles d'accompagnement, c'est avec les orchestres symphoniques modernes qu'il s'installe définitivement.

La contrebasse



La contrebasse est le plus grand (entre 1,60m et 2m) et le plus grave des instruments à cordes frottées. Elle est apparue plus tardivement que les violons, altos et violoncelles. Les partitions d'orchestre pour contrebasse se contentent souvent de doubler les violoncelles à l'octave inférieure. Mais la richesse de son jeu a incité les compositeurs à lui consacrer plus de place.

Les jazzmen l'affectionnent particulièrement et ont inventé de nombreux modes de jeux avec ou sans archet, voire même avec l'archet à l'envers, côté bois.

LES CORDES

LES CORDES FROTTÉES



La harpe

La harpe fait partie des instruments les plus vieux qui existent : sa première forme remonte à l'époque égyptienne (vers 2000-3000 av. J.C.). Elle a été très prisée au Moyen-Âge. C'est en 1697 qu'un allemand invente un mécanisme à pédales qui lui redonne du succès.

LES CORDES

LES CORDES PINCÉES

Le clavecin



Le clavecin peut être muni de un, deux ou trois claviers. Il apparaît au début du XVI^e siècle, dérivé du psaltérion. Tout d'abord simple remplaçant du luth comme instrument d'accompagnement du chant, il prend une importance croissante jusqu'au XVIII^e siècle. Puis il est abandonné pour le pianoforte avant de réapparaître au XX^e siècle avec la grande claveciniste Wanda Landowska.

Les cordes frappées : le piano



Le piano que nous connaissons aujourd'hui est le fruit d'une très longue évolution. L'antique tympanon fût le premier des instruments à cordes frappées. Mais c'est le clavicorde qui est le précurseur de notre piano. Toutefois, entre le clavicorde et le piano, tous deux à cordes frappées, deux siècles s'écoulaient où le clavecin, à cordes pincées, fait son apparition. Il faut attendre la seconde moitié du XVIII^e siècle pour que la technique des cordes frappées satisfasse enfin les compositeurs.

LES PERCUSSIONS

La famille des percussions se répartie en deux catégories. Les membranophones et les idiophones.



Les membranophones sont construits autour d'une membrane ou de cordes qui vibrent au-dessus d'une caisse de résonance lorsqu'on les frappe. Le son est amplifié par cette caisse. On peut citer les tambours (membrane), les cymbalums (cordes).

Les idiophones sont les instruments dont le corps est lui-même l'élément sonore. Citons les castagnettes, les carillons ou le triangle.

L'ACTION CULTURELLE

DÉCOUVRIR L'ENVERS DU DÉCOR

SCÈNES PIANO scolaires (niveau élémentaire)

Mercredi 6 et jeudi 7 novembre 2013 - 14h30

Les plus petits sont invités avec leurs classes aux répétitions au moment des scènes orchestres (séance de travail des solistes et du chœur en costumes, avec le metteur en scène, le chef d'orchestre, les musiciens).

Le temps d'un ou deux actes de l'Opéra, sur le plateau de la grande salle, retrouvez l'émulation des derniers instants avant la pré-générale avec les ajustements du décor et des lumières.

Renseignements au 01 69 53 62 26

(inscriptions par l'intermédiaire de la fiche projet, dans la limite des places disponibles)

VISITES GUIDÉES tout public

Samedi 9 ou 16 novembre 2013 (en fonction de la production) - 10h / 10h45 / 11h30

Trois visites organisées en petit comité permettent au public de découvrir le spectacle au plus près du plateau.

Renseignements et inscriptions au 01 69 53 62 26 (dans la limite des places disponibles)

VISITES GUIDÉES scolaires

Il est possible d'organiser toute l'année des visites de l'Opéra pour les scolaires (en fonction du planning de production). De l'entrée des artistes à la grande salle le public est invité à se plonger dans l'univers fascinant du spectacle. La fosse d'orchestre, les dessous de scène, la machinerie dévoilent quelques-uns de leurs secrets.

Renseignements et inscriptions au 01 69 53 62 26 (dans la limite des places disponibles)

CONFÉRENCE

FALSTAFF DE VERDI par James Lyon

Mardi 12 novembre 2013 - 19h à l'auditorium

Né à Lausanne (Suisse), où il a accompli la majeure partie de ses études, James Lyon s'est intéressé aux sources luthériennes des cantiques (Kirchenlieder), du XVI^e au XVIII^e siècles. Il consacre actuellement ses recherches au statut psychologique de la mélodie ainsi qu'à la pensée musicale dans le monde anglo-saxon à travers ses relations à la poésie et la peinture.

Renseignements et inscriptions 15 jours avant au 01 69 53 62 26 (dans la limite des places disponibles)



L'OPERA ACCESSIBLE

L'Opéra de Massy est équipé d'un matériel d'amplification (casques et boucles magnétiques) à destination des publics sourds et malentendants.

Disponible sur tous les spectacles de la saison sur simple demande.

Renseignements au 01 60 13 13 13.

SERVICE D'ACTION CULTURELLE

OPÉRA DE MASSY

1, place de France 91300 Massy

www.opera-massy.com

MARJORIE PIQUETTE [responsable]

01 69 53 62 16 _ marjorie.piquette@opera-massy.com

EUGÉNIE BOIVIN [assistante]

01 69 53 62 26

eugenie.boivin@opera-massy.com

RETROUVEZ TOUTE L'ACTUALITE DE L'ACTION CULTURELLE SUR NOTRE BLOG :

education-operamassy.blogspot.com

L'Opéra de Massy est subventionné par :



Le service d'Action Culturelle de l'Opéra de Massy est membre du
Réseau Européen pour la Sensibilisation à l'Opéra.

et remercie ses partenaires : Société Générale, France Télécom, CCI,
Institut Cardiovasculaire Paris-sud, SAM Renault Massy et Télésonne