

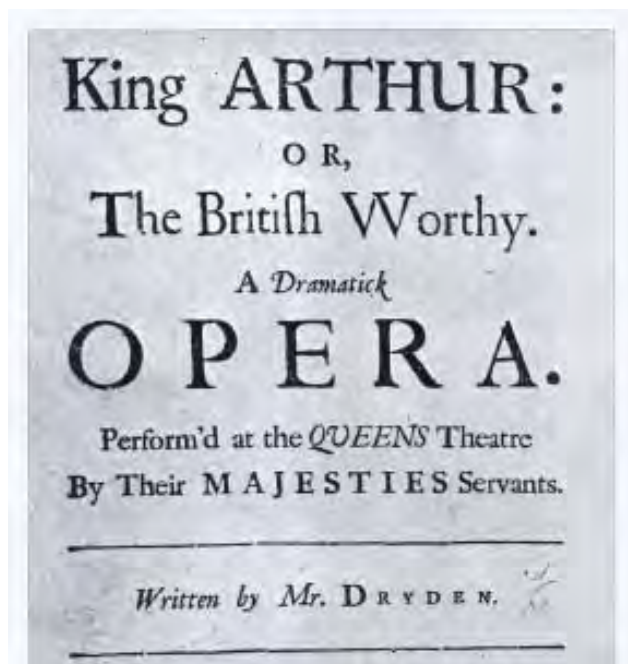


KING ARTHUR

Dossier Pédagogique
2013/2014

SOMMAIRE

- 4 _ Le compositeur
- 6- Verdi à l'Opéra de Massy
- 8 _ En savoir plus
- 12 _ La musique
- 14 _ L'argument
- 16- La production
- 18 _ En savoir plus sur la voix...
- 20 _ Les instruments du XVII^e siècle
- 22 _ L'action culturelle



Samedi 7 décembre - 20h
Dimanche 8 décembre - 16h

Durée : 1h45 sans entracte

SEMI-OPÉRA EN CINQ ACTES

Musique de Henry Purcell

Livret de John Dryden

Création au Dorset Garden Theatre de Londres en 1691

Adaptation et direction musicale **Hervé Niquet**

Adaptation, conception et mise en scène **Corinne et Gilles Benizio (alias Shirley et Dino)**

Costumes **Catherine Rigault**

Lumières **Jacques Rouveyrollis**

Chef de chant **Elisabeth Geiger**

AVEC

Ana Maria Labin

Chantal Santon-Jeffery

Mélodie Ruvio

Emiliaro Gonzalez Toro

Marc Labonnette

João Fernandes

CHOEUR ET ORCHESTRE DU CONCERT SPIRITUEL

PRODUCTION DE L'OPÉRA NATIONAL DE MONTPELLIER LANGUEDOC ROUSSILLON ET
DU FESTIVAL DE RADIO FRANCE ET MONTPELLIER LANGUEDOC ROUSSILLON

EN COPRODUCTION AVEC L'OPÉRA-THÉÂTRE DE METZ MÉTROPOLE,
LE CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES ET L'OPÉRA DE MASSY

HENRY PURCELL (1659 - 1695)



Ses dates : 10 septembre 1659 - 21 novembre 1695.

Sa vie de compositeur : Né le 10 septembre 1659 à Westminster (un quartier de Londres), Henry Purcell appartient à une famille de musiciens. Son père Henry et son oncle Thomas sont gentlemen (chanteurs) à la Chapelle Royale. C'est donc logiquement que le jeune Henry reçoit une éducation musicale précoce. À la mort de son père en 1664, il est pris en charge par son oncle et entre comme enfant de chœur à la Chapelle Royale, où il suit les enseignements de Henry Cooke, Pelham Humfrey, puis John Blow.

En 1670, il compose la première œuvre qui peut lui être attribuée, une ode pour l'anniversaire du Roi. Accordeur de l'orgue de l'Abbaye de Westminster, il succède en 1677 à Matthew Locke comme compositeur pour les violons de la cour. Il devient peu après organiste de l'Abbaye de Westminster et compose à cette période la plupart de ses anthems (hymnes) destinés au Roi. Il écrit notamment le chant de bienvenue au Roi Charles II, *Welcome, viceregent of the mighty king*.

En 1682, Purcell, après s'être marié, est nommé organiste de la Chapelle Royale. Sa réputation s'accroît. Il produit deux œuvres importantes pour le théâtre, *Theodosius* de Nathaniel Lee et *The Virtuous Wife* de Thomas d'Urfey, avant de se consacrer durant quelques années à la musique sa-

crée et aux odes à la famille royale. Il écrit en 1685 deux de ses plus beaux anthems, *I was glad* et *My heart is inditing* pour le couronnement de Jacques II qui, catholique, fait moins appel au compositeur anglican que son prédécesseur.

En 1689, c'est le début du règne conjoint de Guillaume III et Marie II, souverains protestants qui lui redonnent ses fonctions officielles.

Purcell renoue également avec le théâtre. Son plus grand chef-d'œuvre, *Didon et Énée*, considéré comme le premier opéra anglais authentique, est vraisemblablement créé en 1689. De 1690 à 1695, il compose des "semi-opéras", eux aussi très connus, comme *Dioclétien*, *La Tempête*, *King Arthur*, *The Fairy Queen*, *Timon d'Athènes* ou *The Indian Queen*. Son *Te Deum and Jubilate*, créé en 1693 à l'occasion de la Sainte-Cécile, est le premier *Te Deum* anglais jamais composé avec accompagnement orchestral.

Probablement atteint de tuberculose, Purcell meurt dans sa maison de Londres le 21 novembre 1695, en pleine gloire et à seulement trente-six ans. Il est inhumé au pied de l'orgue de l'Abbaye de Westminster.

Ses œuvres lyriques :

1689 : *Didon et Énée (Dido and Aeneas)*

1690 : *The Prophetess, or the History of Dioclesian*

1691 : *King Arthur*

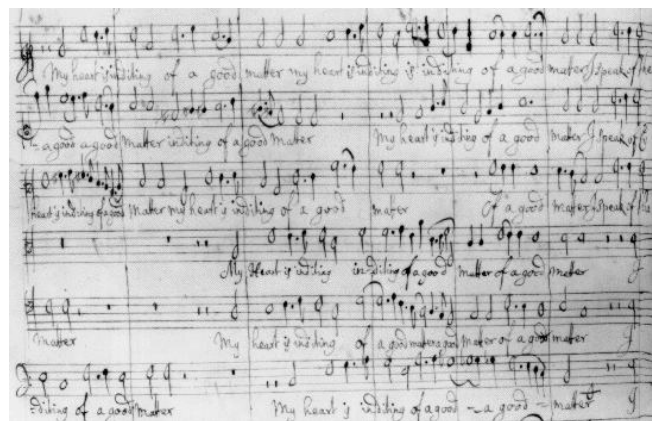
1692 : *The Fairy Queen*

1695 : *The Tempest*

1695 : *The Indian Queen*

1695 : *Abdelazer or The Moor's Revenge*

(*Abdelazor ou La Revanche du Maure*)



HENRY PURCELL

La mélodie des rêves

PURCELL EST UNE EXTRAORDINAIRE APPARITION DANS L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ANGLAISE. AU XX^E SIÈCLE, DES INTERPRÈTES COMME ALFRED DELLER ONT PERMIS LA REDÉCOUVERTE DE CE GÉNIE MORT À TRENTE-SIX ANS. C'EST LE CHOIX DE PHILIPPE JAROUSSKY.

La brève carrière de Purcell est indissociable des règnes de Charles II, Jacques II et Guillaume III. Bref rappel historique. Charles II était le fils du malheureux Charles I^{er}, le roi décapité, et d'Henriette de France, sœur de Louis XIII. Après la mort de Cromwell, il reprit le pouvoir en 1660, et le même peuple qui avait applaudi à l'exécution du père se réjouit du retour du fils. Celui-ci ne régla pas la situation anarchique du pays, mais son règne vit un réel développement des arts. Il mourut sans enfant en 1685 et son frère lui succéda sous le nom de Jacques II. Son règne fut encore plus chaotique. Les Anglais n'apprécièrent pas son retour au catholicisme et il dut se réfugier en France en 1689, chassé par le prince hollandais Guillaume d'Orange – qui prit le nom de Guillaume III – et sa fille, la princesse Mary. Louis XIV, son cousin, hébergea le malheureux roi au château de Saint-Germain pour le restant de ses jours. Voilà donc le contexte dans lequel Purcell exerça son métier. Mais qu'elle soit joyeuse, élégiaque ou mystique, sa musique ne reflète guère les troubles du temps. Purcell naît à Londres en 1659, peu de temps après la mort de Cromwell, dans une famille de musiciens. Peut-être est-il le fils d'un Henry Purcell musicien à la cour de Charles II, ou de Thomas, frère



HENRY PURCELL

1659
Naissance à Londres.

1677
Organiste de l'abbaye de Westminster.

1689
Didon et Énée.

1692
The Fairy Queen.

1695
Ode funèbre pour la reine Mary. Mort en novembre.

d'Henry. Son milieu natal est musical et aristocratique. À dix ans, le futur auteur de *King Arthur*, est admis comme choriste de la Chapelle royale, alors dirigée par Pelham Humphrey, dont Alfred Deller le premier a restitué quelques airs. Il prend aussi des leçons au-

destinées à un ensemble de violons ou de violes (le très « british » *consort of viols*). Les quinze *Fantasias*, composées pour des ensembles de trois à sept parties, se distinguent des pièces antérieures pour *consorts* par leur inventivité harmonique et surtout leur ex-

SA MUSIQUE POSSÈDE UNE SAVEUR UNIQUE ; HARMONIQUEMENT, C'EST UN RÉGAL. JE DÉCOUVRE AUJOURD'HUI PURCELL DE L'INTÉRIEUR : JE N'AI PAS FINI D'Y REVENIR !

près de John Blow. Il est si doué qu'à dix-huit ans, alors qu'il compose déjà, on le nomme organiste de l'abbaye de Westminster (1677). En 1682, il deviendra organiste de la Chapelle royale. À vingt-trois ans, sa réputation de compositeur est déjà établie dans bien des domaines. Celui de la musique vocale d'abord. Dès 1675, il publie des chants dans le recueil de *Choice Ayres* de John Playford, chansons proches des airs de cour français mais d'un ton souvent plus naturel. Il publiera un second recueil en 1679, dont une fameuse *Élégie sur la mort du compositeur Matthew Locke* (1621-1677). L'année suivante verra l'édition de ses *Fantaisies pour cordes*, dont on s'est longtemps demandé si elles étaient

pressivité bouleversante – une qualité qui dominera toute l'œuvre de Purcell. En 1683, nouvelle publication dans le domaine de la musique de chambre avec les *Sonatas of III parts : two violons and bass : for the organ or the harpsichord*. Autant les *Fantasias* s'ancrent dans la pratique anglaise du siècle et même du siècle antérieur, autant les sonates sont modernes et dénotent une influence franco-italienne. Elles doivent à la France leurs mouvements initiaux souvent calqués sur l'ouverture lullyste, et à l'Italie, particulièrement à Corelli, leur virtuosité expressive et leur écriture savante et virtuose. Cependant, Purcell s'intéresse aussi à la scène. Dès 1676, il a composé plusieurs musiques de scène, la

COMPOSITEUR

The Fairy Queen à l'Opéra-Comique en janvier dernier, dans la mise en scène de Jonathan Kent et sous la direction de William Christie.

plus célèbre étant celle d'*Abdelazer*, qui comprend un rondo resté fameux jusqu'à nos jours. La musique française a ignoré ce genre musical. Même dans les comédies-ballets de Molière comme *Le Bourgeois gentilhomme*, la musique et la pièce sont bien séparées. Dans la tragédie, la distinction est encore plus marquée. La hiérarchisation française des genres n'aurait pas permis que l'on mêlât de la musique à une tragédie de Racine ni des parties parlées aux tragédies lyriques de Lully. Au contraire, les Anglais se délectent de ce mélange des genres. Le tragique et le grotesque – voire le grossier – s'y mêlent. Les pièces sont depuis longtemps truffées de morceaux instrumentaux ou vocaux qui peuvent avoir, en dehors de la représentation, une vie propre dans les salons, les tavernes, comme le morceau probablement le plus célèbre de Purcell, *Music for a while* (extrait de la musique de scène d'*Œdipe* de Dryden), ou *Sweeter than roses*. Pendant toute sa carrière, Purcell produira un grand nombre de ces *incidental musics*, environ quarante-cinq : la plupart ont accompagné des pièces dont on a perdu le souvenir, mais on trouve dans ce long catalogue deux pièces de Shakespeare (*Richard II* et *Timon d'Athènes*). Elles ne se distinguent pas vraiment des musiques d'opéras qui feront sa gloire. Venons-en maintenant à l'œuvre lyrique, qui a fait l'essentiel de la réputation de Purcell. L'opéra britannique est de création récente, les premiers ouvrages dignes de ce nom datant des années 1650. On considère l'opéra collectif *The Siege of Rhodes* (1656) comme l'origine du genre, mais la musique (collective) en est perdue. Par la suite, sous le règne du très francophile



PIERRE GROSSOIS/OPERA COMIQUE

Charles II, la tragédie lyrique française pénètre en Grande-Bretagne : on en sent l'influence dans *Venus and Adonis* (1685) de Blow, qui influence à son tour Purcell.

Tragique noblesse

On a vu que, dès sa jeunesse, celui-ci a eu l'occasion d'approcher la scène, mais c'est seulement en 1689, avec *Dido and Æneas*, qu'il réalise son unique véritable opéra, créé dans une école de jeunes filles de Chelsea. Si les Esprits et les Sorcières de l'opéra appartiennent à la tradition anglaise, si le livret est composé de manière plus fantaisiste que celui d'une tragédie lyrique française, la noblesse tragique du rôle de Didon possède une force dramatique étonnante que l'on chercherait en vain chez Lully et qui préfigure les héroïnes de Gluck, Cherubini et Berlioz. Après *Dido and Æneas*, Purcell composera en revanche plusieurs *semi-operas*. Ce genre spécifiquement anglais, dont on ne trouve aucun équivalent sur le continent,

est une sorte de théâtre total insérant des fragments d'un opéra dans une pièce de théâtre, les parties musicales entretenant avec la pièce parlée un rapport plus ou moins étroit. Là aussi, certains numéros chantés peuvent être donnés hors de leur cadre scénique. Certains des plus célèbres *songs* de Purcell proviennent de *semi-operas*, comme *Thrice happy lovers* ou *Ye, gentle spirit of the airs* (dans *The Fairy Queen*) ou le célèbre *Cold Song* (de *King Arthur*). La représentation de ces pièces est fort longue, et l'on ne peut aujourd'hui s'en faire une idée précise. Les enregistrements des *semi-operas* de Purcell comme *The Prophetess* (1690), *King Arthur* (1691), *The Fairy Queen* (1692), *The Tempest* (1695) ou *The Indian Queen* (1695) ne donnent à entendre qu'une suite d'extraits qui rendent mal compte de l'ensemble. C'est ce que fait remarquer avec beaucoup d'humour Hervé Niquet intervenant au cours de la production de *King Arthur* mise en scène par Shirley et Dino : on

**LE RÔLE DE DIDON A UNE FORCE
DRAMATIQUE PRÉFIGURANT
LES HÉROÏNES DE GLUCK**

a épargné au spectateur une pièce baroque de Dryden d'une longueur démesurée. Ainsi, *The Fairy Queen* est une suite d'intermèdes destinés à agrémenter la représentation d'une version réécrite du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare (les pièces de Shakespeare dataient de près d'un siècle et on les mettait au goût du jour, en les expurgant éventuellement de leurs « grossièretés » !). Outre les *songs* et des pages chorales, les *semi-operas* comportent des intermèdes instrumentaux destinés soit à accompagner des danses, soit à occuper le public avant le spectacle ou pendant les entractes... Ces pages sont inspirées de la musique populaire anglaise ou de formes savantes comme la Chaconne qui termine *The Fairy Queen*. Toujours dans le domaine vocal, Purcell s'illustra tout au long de

mois seulement après le joyeux *Come ye, sons of Art*, sont d'une sobriété glaçante qui, comme la mort de Didon, impressionnera la postérité. Cette musique fut exécutée pour les obsèques de Purcell lui-même, disparu le 21 novembre 1695 à seulement trente-six ans, vraisemblablement de tuberculose.

Au cours du XVIII^e siècle, on l'oublia progressivement. On le redécouvrit un peu au XIX^e siècle lorsque l'éditeur Novello publia de nombreux inédits.

Mais c'est le XX^e siècle qui rendra justice à Purcell. Benjamin Britten utilisa le rondo d'*Abdelazer* comme thème de son *Young Person's Guide to the orchestra*; *Dido and Aeneas* fut remonté à Londres en 1895, après une éclipse de près de deux siècles, avant d'effectuer la glorieuse carrière que l'on sait.

L'ODE FUNÈBRE POUR LA REINE MARY EST D'UNE SOBRIÉTÉ GLAÇANTE QUI IMPRESSIONNERA LA POSTÉRITÉ

sa carrière par de très nombreuses œuvres sacrées ou profanes souvent commandées par le roi lui-même. Les œuvres profanes sont souvent des pièces de circonstance, par exemple des odes d'anniversaire, dont la plus célèbre est l'ode pour l'anniversaire de la reine Mary (1694) *Come ye, sons of Art*, avec son duo où les voix imitent la trompette. Ou encore l'ode à sainte Cécile *Hail! Bright Cecilia* (1692), commande de la Musical Society de Londres. Comme dans les cantates de Bach, les domaines sacré et profane se distinguent surtout par les conventions qui les régissent, mais, fondamentalement, le langage et les moyens sont identiques. Certaines sections solistes du *Te Deum* (le premier *Te Deum* en anglais) composé pour la Sainte-Cécile de 1694 pourraient figurer sans peine dans un *semi-opera*. Certaines œuvres comme l'*Ode funèbre pour la reine Mary* (1695), composée quelques

On redécouvrit surtout avec Alfred Deller un style d'interprétation adéquat de sa musique. Plus récemment, Pete Townshend, du groupe de rock The Who, a reconnu ce qu'il devait à Purcell – notamment dans certaines chansons du disque *Who's Next* –, le chanteur androgyne Klaus Nomi a révélé à un large public « The Cold Song » du *Roi Arthur* tandis que Stanley Kubrick a utilisé une version modernisée de l'*Ode funèbre pour la reine Mary* dans son film *Orange mécanique*.

Purcell a même inspiré les poètes contemporains. Après un récital au cours duquel James Bowman avait chanté Purcell, Philippe Jaccottet a consacré un poème au plus grand des musiciens anglais : « Écoute : comment se peut-il/que notre voix troublée se mêle ainsi/aux étoiles?/ Il lui a fait graver le ciel/Sur des degrés de verre/Par la grâce juvénile de son art. » ♦

Jacques Bonnaure

PURCELL EN 5 DISQUES



Retrouvez les meilleurs disques d'Henry Purcell dans l'émission « Classic-Classique » d'Alain Duault le 7 nov. prochain de 13h30 à 14h30



► King Arthur

Hervé Niquet

Glossa

Du théâtre, des couleurs, de l'audace : Hervé Niquet et ses troupes nous captivent du début à la fin dans le plus beau et le plus célèbre *semi-opera* de Purcell.



► Musique funèbre pour la reine Mary

John Eliot Gardier

Erato

L'une des pièces les plus poignantes du compositeur, écrite quelques mois avant

sa mort, dans l'indémodable version de l'Anglais Gardiner. Couplage parfait avec l'ode *Come ye sons of Arts* pour l'anniversaire de la reine Mary.



► Didon et Énée

Christopher Hogwood

Decca/Universal

Esprit de troupe, style châtié : Christopher Hogwood éclaire et pousse le drame avec une rare hauteur de vue. Un classique

de la discographie purcellienne.



► Music for a while

Alfred Deller

Harmonia Mundi

Le bouquet idéal de *songs* (*The Complaint, O Solitude...*) servi par le timbre unique et sensible du grand contre-ténor anglais, pionnier de

la renaissance de Purcell. D'autant plus émouvant qu'il fut le dernier disque Purcell enregistré par Deller.



► Fantasias for the Viols

Hespèrion XX/Jordi Savall

Alia Vox

Voici toute l'expressivité et la liberté de Purcell coulées dans de riches *Fantasies* instrumentales, dans la vision profondément noble de Savall et des siens.

LES PISTES D'ETUDES

- Qu'est-ce qu'un semi-opéra ?
- La légende du Roi Arthur
- Que s'est-il passé en 1691 ?
- *Sacré Graal* des Monty Python

QU'EST-CE QU'UN SEMI-OPÉRA ?

Un semi-opéra (*mask* en anglais) est un genre musical lyrique baroque spécifiquement anglais du XVII^e siècle.

Il désigne une pièce de théâtre intégrant des masques, un hybride entre l'opéra et le théâtre. Le «masque» anglais est un spectacle dramatique rehaussé d'une musique de scène, qui occupe une place tout à fait indépendante de l'action.

La priorité est donnée au drame parlé, mais des scènes vocales chantées apparaissent et la musique sert de divertissement là où sa présence est justifiée par l'intrigue et compatible avec sa progression.

L'origine en serait une volonté de réalisme, et l'idée que le public anglais n'aurait pu se satisfaire d'une œuvre entièrement chantée. C'est pourtant ce même public qui, quelques années plus tard, devait complètement se vouer à l'opéra italien : le semi-opéra disparaît complètement à la fin du XVIII^e siècle.

King Arthur est un semi-opéra. Les principaux personnages ne chantent pas une seule note, ils sont parlés. Impossible, par conséquent, de comprendre l'intrigue en écoutant seulement la musique. Les chanteurs sont ceux qui ne participent pas directement à l'intrigue : prêtres et guerriers (acte I), bergers (acte II), le dieu Amour et le Génie du froid (acte III), des Sirènes, des Nymphes et des Sylvains (acte IV), enfin, un cortège de dieux et d'allégories évoqué par Merlin au dernier acte. Deux personnages Philidel et Grimbald, esprits de l'Air et de la Terre incarnant respectivement le Bien et le Mal, chantent parcequ'ils sont surnaturels. L'œuvre est en outre entremêlée de scènes irréelles qui créent une sorte de féerie musicale qu'agrémentent des divertissements de nymphes et de bergers.



QUE S'EST-IL PASSÉ EN 1691 ?

13 JANVIER : MORT DE GEORGE FOX

George Fox est célèbre pour avoir fondé la Société des Amis, qui prône un nouveau mode de pratique du christianisme, et dont les membres étaient appelés les quakers. Accusé de fanatisme, il est emprisonné et persécuté durant la première révolution anglaise. Il voyage en Amérique et en Europe où son mouvement prend de l'ampleur. Il décède le 13 janvier 1691, affaibli par les nombreux emprisonnements.

23 AVRIL : DÉCÈS DE JEAN-HENRI D'ANGLEBERT, COMPOSITEUR ET CLAVECINISTE FRANÇAIS (NAISSANCE : 1^{ER} AVRIL 1629).

10 AVRIL : FIN DU SIÈGE DE MONS

Lors de la guerre de Neuf Ans, la France fait face à la Ligue d'Augsbourg. Cette alliance qui regroupe notamment le Saint-Empire romain germanique, Guillaume III et l'Espagne, a pour but de faire perdre des territoires à la France. Cependant, les débuts de la guerre sont marqués par des victoires françaises comme le siège de Mons. Avec 92 000 hommes, Louis XIV met le siège devant la ville le 15 mars 1691, et remporte la victoire le 10 avril.

12 JUILLET : DÉBUT DU PONTIFICAT D'INNOCENT XII (FIN EN 1700).

Innocent XII est élu pape le 12 juillet 1691. Très charitable, il lutte contre le népotisme en promulguant la bulle *Romanum decet Pontificem* en 1692. Il obtient le retrait de la Déclaration des Quatre articles de 1682, qui donnait aux rois autant de pouvoir que le pape, et reconnaît les évêques nommés par Louis XIV.

Pape dévot et charitable, il réconciliera le Vatican avec Louis XIV et l'Église de France.

30 DÉCEMBRE : DÉCÈS DE ROBERT BOYLE

Robert Boyle meurt le 30 décembre 1691 à Londres. Physicien et chimiste d'origine irlandaise, il contribue à l'évolution des sciences naturelles mais défend aussi la religion chrétienne. Il effectue des recherches importantes en physique, en démontrant notamment l'absorption d'air dans la combustion. On lui doit aussi la loi de Boyle-Mariotte sur la composition de la matière.

RÉCOLTE MÉDIOCRE. HAUSSE DU PRIX DU BLÉ. MISÈRE ACCRUE EN LIMOUSIN ET EN BOURGOGNE.

ASTRÉE, TRAGÉDIE LYRIQUE DE PASCAL COLLASSE.



LE ROI ARTHUR AU CINÉMA

VU PAR LES MONTY PYTHON

(EXTRAIT DU DOSSIER N°168 COLLÈGE AU CINÉMA, CNC)



SACRÉ GRAAL ! (1975)

MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL

Réalisé par Terry Jones et Terry Gilliam

Durée : 91 minutes

C'est en 1969 que naissent les Monty Python, dans le berceau de la BBC. La direction de la chaîne avait eu l'imprudence de leur donner carte blanche pour une série d'émissions programmées tardivement... Écriture à six mains (Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin), chahuts de potaches, moments de grâce. Le groupe prend forme dans un délire créatif permanent. Après quatre saisons à la BBC, l'envie de faire un film original et surtout de recouvrer leur liberté créatrice, mise à mal par le contrôle absolu de la BBC, se concrétise en 1972 par l'écriture en commun du scénario de *Monty Python and the Holy Grail* (*Sacré Graal*).

Synopsis :

La légende du roi Arthur et des chevaliers de la Table ronde : La Quête du Graal selon les Monty Python.

Le roi Arthur accompagné de son fidèle serviteur Patsy, part à la recherche du Saint Graal, le calice dans lequel Joseph d'Arimatee aurait recueilli le sang et la sueur du Christ.

L'histoire commence sur les tentatives du roi Arthur de recruter des chevaliers de la Table ronde à travers l'Angleterre. Plusieurs d'entre elles se révèlent vaines, la rencontre du Chevalier Noir, par exemple.

La quête s'avère périlleuse et semée d'obstacles. Ils traversent un village où sévit la peste. Le ramassage des morts semble plutôt lucratif. Des paysans contestataires les retardent. Arthur adoube Bedevere, rencontré lors d'un procès en sorcellerie. Le chaste Galahad trouve refuge dans le château d'Anthrax peuplé de bien tentatrices jouvencelles. Sir Lancelot le Courageux perturbe les noces du prince Herbert en croyant voler au secours d'une princesse recluse. Sir Robin caracole en compagnie de ses joyeux ménestrels.

Diverses séquences font désormais partie de la légende pythonesque. Citons les lapins, le féroce et celui de Troie, le géant tricéphale, les chevaliers du « Ni », la Sainte Grenade d'Antioche, le Pont de la Mort. Les animations de Terry Gilliam servent de liaisons entre épisodes sans parvenir cependant à détendre les zygomatiques du spectateur mis à rude épreuve.

Les personnages :

Ils s'apparentent à ceux de la commedia dell'arte dont le costume affiche le caractère. Cependant, les traits propres à chacun des héros de la légende arthurienne ne sont repris que pour être tournés en dérision. Principaux ou secondaires, les personnages n'existent qu'en fonction du ressort comique tendu dans le seul dessein de faire fonctionner le mécanisme des gags dont les sketches sont truffés.

L'opinion de Terry Gilliam :

Dans ses commentaires sur *Monty Python, Sacré Graal*, Terry Gilliam explique le succès du film en Grande-Bretagne par la fascination que le roi Arthur exerce encore : « Une grande partie du comique anglais repose sur la chute de l'Empire britannique. Au début du siècle, c'était le plus grand empire que le monde ait jamais connu, et il a disparu d'un coup. L'aspect comique vient de ce changement dans l'identité nationale des Britanniques. Ils sont passés du sentiment d'être la plus grande puissance du monde, à cette petite île. Ils en ont gardé une grande arrogance et ils sont toujours très fascinés par eux-mêmes. Ils adorent se disséquer et la comédie, c'est un bon moyen. Ils tentent de définir leur identité après avoir tout perdu. Le comique vient en grande partie de cet excès d'arrogance, ou de confiance en soi, très ancrée dans leur identité. On n'est pas drôle quand on doute de soi. »

LA MUSIQUE

ÉTENDUE DES VOIX

SOPRANOS

UNE NYMPHE UNE NÉRÉIDE L'HONNEUR VÉNUS CUPIDON UNE SIRÈNE

UNE BERGÈRE PHILIDEL UNE SIRÈNE UNE BERGÈRE
UNE PRÊTESSE ELLE

TÉNORS ET HAUTES-CONTRE

4^e PRÊTRE 6^e PRÊTRE UN GUERRIER BRETON UN BERGER 2^e PRÊTRE
1^{er} PÊCHEUR UN SYLVAIN 2^e PÊCHEUR

BASSES ET BARYTONS

ÉOLE COMUS LUI GRIMBALD LE GÉNIE DU FROID 3^e PRÊTRE
5^e PRÊTRE 3^e PÊCHEUR

UN SYLVAIN PAN 1^{er} PRÊTRE

WHAT POWER ART THOU ACTE 3, SCÈNE 2

Cette aria est connue sous le nom de « scène du froid » (frost scene)

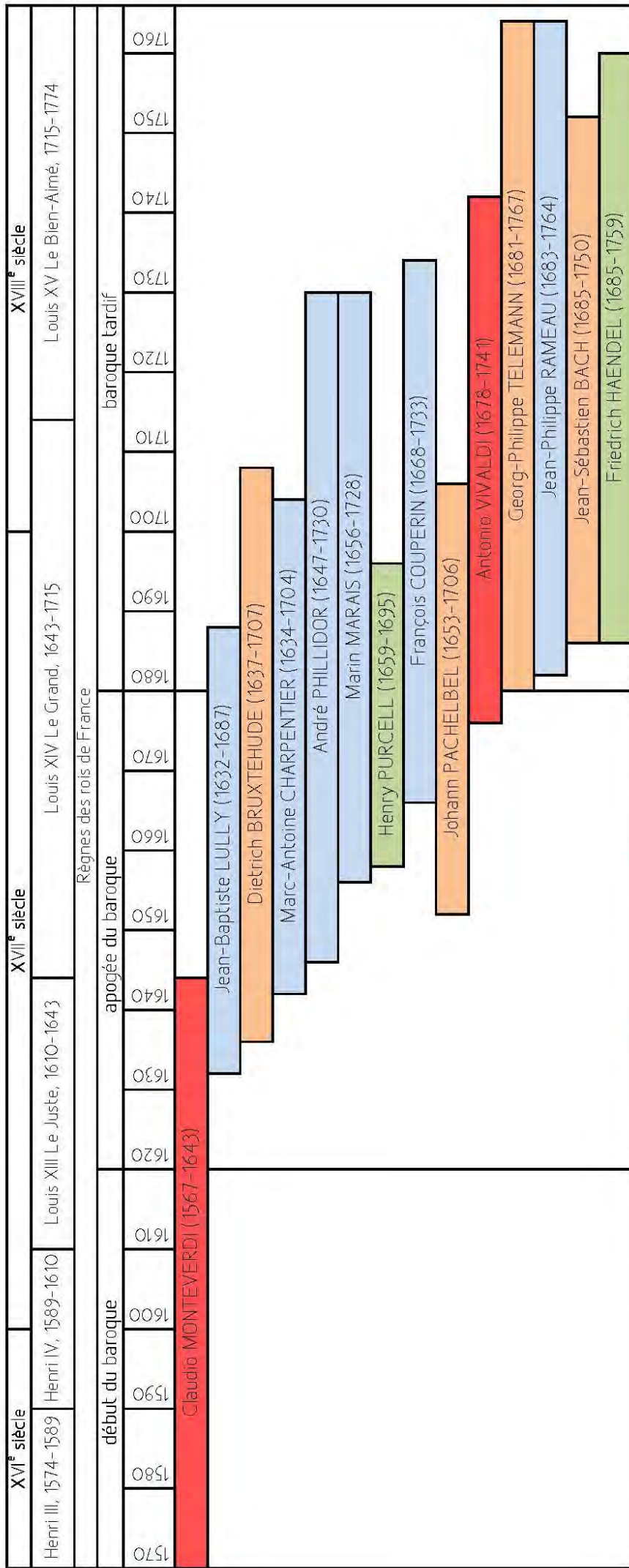
Dans *The King Arthur or the British Worthy* (*le Roi Arthur ou la Valeur britannique*) le fantastique, ou plutôt l'irréel, fait irruption sous la légende, au gré d'évocations saisissantes et quasi visuelles : au 3^e acte, la scène du peuple du Froid, dont les incroyables chromatismes et trémolos (procédé alors nouveau en Angleterre) ont peut-être été transposés par Purcell, mais en plus convaincant, du chœur des Trembleurs tiré de *l'Isis* de Lully (1677).

Cette mélodie particulièrement célèbre fut utilisée notamment par la réalisatrice Ariane Mnouchkine pour illustrer la mort de Molière dans son film consacré au dramaturge ainsi que par le chanteur Allemand Klaus Nomi qui a repris cet air sous le titre *Cold Song* en 1982.

What Power art thou, who from below,
Hast made me Rise, unwillingly, and slow.
From Beds of Everlasting Snow I
See'st thou not how stiff, and wondrous old,
Far unfit to bear the bitter Cold,
I can scarcely move, or draw my Breath,
Let me, let me, Freeze again to Death.

Qui es-tu, pouvoir qui m'oblige
À me dresser des profondeurs et à me lever
Avec regret et lenteur de mon lit de neige éternelle?
Ne vois-tu pas mon corps raidi et ma grande vieillesse
Incapables de supporter la morsure du froid?
Je peux à peine bouger, je respire à peine.
Laisse-moi, laisse-moi geler de nouveau à en mourir.

Principaux compositeurs de la période baroque



Nationalité des compositeurs



Anglais



Allemand



Italien



Français

L'ARGUMENT

LES PERSONNAGES

Rôles parlés :

- _ King Arthur
- _ Oswald, roi du Kent, saxon et païen
- _ Conon, duc de Cornouailles, vassal du roi Arthur
- _ Merlin, célèbre enchanteur
- _ Osmond, magicien saxon, païen
- _ Aurélius, ami d'Arthur
- _ Albanact, capitaine de la garde d'Arthur
- _ Guillamar, ami d'Oswald
- _ Emmeline, fille de Conon
- _ Mathilde, sa suivante
- _ Philidel, esprit de l'Air (rôle chanté également / soprano)
- _ Grimbold, esprit de la Terre (rôle chanté également / basse)
- _ Officiers et soldats, chanteurs et danseuses, etc.

Rôles chantés :

- _ Prêtres et chanteurs saxons
- _ Soldats bretons et saxons
- _ Esprit de Philidel, Esprits de Grimbold
- _ Berger (ténor) et Bergères
- _ Esprits de l'air ayant pris l'apparence d'Hommes et de Femmes / basse
- _ Cupidon / soprano
- _ Le génie du froid, le Peuple du Froid / basse
- _ Deux sirènes
- _ Nymphes et Sylvains
- _ Eole et quatre vents
- _ Britannia accompagnée de Pêcheurs
- _ Pan (basse) et une Néréide
- _ Comus accompagné de trois Paysans / basse
- _ Vénus / soprano
- _ Elle, Lui
- _ L'Honneur, accompagné de Héros

L'action se déroule dans le Kent.

ACTE 1

Le roi Arthur invoque les dieux pour qu'ils lui donnent la victoire contre les saxons. («Woden, first ti thee»).

Après les invocations des prêtres («The White horse neigh'd aloud »), l'armée toute entière rend grâce aux dieux («To Woden thanks we render »).

Une voix venue du ciel leur annonce que la victoire est sûre («The lot is cast »). Les soldats, bien qu'enthousiastes, s'inquiètent du prix à payer : la mort («Brave souls»). Un prêtre incite alors les hommes à puiser leur courage dans la boisson («I call you all »). Les soldats entonnent un chant de guerre (« Come if you dare ») et marchent vers l'ennemi. De loin la noblesse commente le combat (« Now they charge on amain »).

ACTE 2

En pleine bataille, Arthur, perdu dans la campagne, ne sait quelle direction prendre.

L'esprit Philidel le met en garde contre ceux qui lui indiqueraient un mauvais chemin («Hither this way »).

Le roi se remémore les paroles de Merlin l'Enchanteur lui recommandant de ne pas se laisser distraire (« Let not a moon-born elf mislead ye »). Il se croit perdu. Philidel lui indique le chemin qui mène à la victoire (« Come follow me »).

Les bergers qui accompagnent Philidel chantent leur bonheur de ne pas être mêlés à ces batailles (« How blest are shepherds »). Ils oublient vite Arthur pour s'adonner au badinage (« Bright nymphs of Britain »).

ACTE 3

Malgré l'aide de Philidel, Arthur et son armée sont immobilisés dans les marais glacés.

Cupidon apparaît et vient secourir le roi (« What ho, thou of this isle, what ho I »). Arthur complètement épuisé, répond qu'il veut périr là («What power art thou»). Cupidon agacé se fait reconnaître de lui et Arthur comprend enfin (« Great Love, I know thee now »). L'armée frigorifiée (« See, see, we assemble ») peu à peu se réchauffe, sensible aux sorts de Cupidon («Tis I, 'tis I that have warm'd ye »). Arthur et ses troupes chantent finalement la gloire de leur sauveur (« Tis love that has warm'd us »).

ACTE 4

A la cour du roi Arthur, après la victoire, deux courtisanes rivalisent pour séduire le roi (« Two daughters of this aged stream are we »). A la demande d'Arthur, on entame un hymne à l'amour, son sauveur (« How happy the lover »).

ACTE 5

Arthur conte les bravoures de ses hommes pour faire triompher la Bretagne, reine des Iles (« Ye blust'ring brethren »). Les deux courtisanes enchaînent sur le sujet, vantant les verts pâturages britanniques (« Round thy coast »). Réveillés par les bruits du banquet, Arthur entonne un air à boire (« Your hay it is mow'd ») repris par tous les convives.

La première courtisane se lance dans un éloge de l'île, siège de l'amour et du plaisir (« Fairest isle »). La deuxième courtisane sentant la victoire lui échapper déclare sa flamme à Arthur. Celui-ci s'abandonne (Let us love an to happiness haste).

Rappelé à la réalité par un air de trompette, le roi retourne à ses devoirs et prend place sur le trône pour recevoir les acclamations de son peuple.



NOTE DE PRODUCTION

HERVÉ NIQUET

NOTRE KING ARTHUR

Avec *King Arthur*, *The Fairy Queen* et autres masques, Purcell et les compositeurs britanniques ont inventé la comédie musicale, ce savoir-faire anglo-saxon pour le spectacle de divertissement, ce mélange de comédie, de danse, de chant, tout plein de paillettes et de surprises pour le plus grand plaisir du public. Les Anglais et les Américains sauront entretenir et développer avec faste ces comédies musicales que nous, Français, apprécions tant lorsque nous nous rendons à New York sur Broadway ou à Londres.

Parallèlement en France, de l'autre côté du Channel, on sait l'essor que prendront au XVIII^e siècle les petits théâtres des foires Saint-Laurent et Saint-Germain, puis au XIX^e le succès des chansonniers dans les caveaux parisiens et l'engouement du public pour les opérettes du Châtelet. Au milieu du brouhaha de ces spectacles musicaux, évoluaient les fantaisistes, acteurs extravagants qui occupaient le public pendant les changements de tableaux en commentant ou en faisant des numéros de magie, d'humour, etc. Tous nos grands acteurs comiques sont passés par là, de Bourvil à Fernand Raynaud, des Branquignols à Poiret et Serrault.

Lorsque j'ai décidé de remonter le *King Arthur* avec Le Concert Spirituel, il a fallu faire un choix : en effet, la partie musicale de cette œuvre ne représente qu'un tiers de l'ouvrage original. Ce n'est qu'un commentaire disséminé tout au long de la pièce de Dryden, ce qui explique, si on lit le livret, le peu de rapport existant entre chaque tableau de ce *King Arthur*. J'ai préféré ne conserver que la musique de Purcell et vous la proposer sous la forme d'un divertissement entrecoupé d'intermèdes assurant les liaisons du spectacle.

Qui pouvait assurer mieux que Corinne et Gilles Benizio (alias Shirley et Dino) le rôle périlleux de metteurs en scène et de fantaisistes, de cet opéra sans queue ni tête afin de vous prouver que les chanteurs de Purcell sont les proches cousins des Monty Python ?

J'ai donc réinventé une histoire qui fonctionne sur les seuls fragments musicaux du *King Arthur*. Il ne s'agit plus d'un affrontement entre Arthur le Breton et Oswald le Saxon pour obtenir la main d'Emmeline, mais des épisodes du règne d'Arthur entre batailles et châteaux.

Hervé Niquet

Tout à la fois claveciniste, organiste, pianiste, chanteur, compositeur, chef de chœur et chef d'orchestre, Hervé Niquet est l'une des personnalités musicales les plus inventives de ces dernières années, reconnu notamment comme un spécialiste éminent du répertoire français de l'ère baroque à Claude Debussy.

Il crée Le Concert Spirituel en 1987, avec pour ambition de faire revivre le grand motet français. En vingt-cinq ans, la formation s'est imposée comme une référence incontournable dans l'interprétation du répertoire baroque, redécouvrant les œuvres connues et inconnues des compositeurs français, anglais ou italiens de cette époque. Il se produit dans les plus grandes salles internationales. Partant du principe qu'il n'y a qu'une musique française sans aucune rupture tout au long des siècles, il est un des grands défenseurs de ce répertoire. A la tête des plus grands orchestres, il se bat pour le faire redécouvrir de l'Akademie für Alte Music Berlin au Sinfonia Varsovia, du Rias Kammerchor à l'Orchestre Philharmonique de Radio France, de l'Orchestre de l'Opéra National de Montpellier Languedoc-Roussillon avec lequel il a entretenu une longue collaboration au Kammerorchester Basel. Il est ainsi régulièrement invité à diriger des ouvrages symphoniques et lyriques de Gounod, Offenbach, Berlioz, Dukas, mais aussi Mendelssohn, Schumann, Mozart, Gossec... Il dirigera notamment pour cette saison 2013-2014 le *Messie* de Haendel avec l'Opéra National des Pays de la Loire à Nantes ou encore *Orphée et Eurydice* de Gluck dans la version de Berlioz au Théâtre de La Monnaie à Bruxelles (mise en scène Romeo Castellucci).

Son esprit pionnier dans la redécouverte de ce répertoire l'amène à participer à la création du Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française à Venise en 2009 avec lequel il mène différents projets (collection discographique autour des musiques du Prix de Rome). Pour la saison 2013-2014, Hervé Niquet est en résidence au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (BOZAR). Il y donnera un concert avec la complicité d'Anne Sofie Von Otter et dirigera Le Concert Spirituel dans *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* de Rameau et la *Messe à 40 voix solistes* de Striggio.

Depuis la rentrée 2011, Hervé Niquet est Directeur musical du Chœur de la Radio flamande et premier chef invité de son pendant orchestral, le Brussels Philharmonic. Il dirigera, par exemple, cette saison des œuvres de Mendelssohn ou encore Félicien David à la tête de ces formations.

Hervé Niquet est Chevalier de l'Ordre National du Mérite et Officier des Arts et Lettres.

NOTE DE MISE EN SCÈNE

CORINNE ET GILLES BENIZIO

Après une représentation du dernier spectacle de Corinne et Gilles Benizio (alias Shirley et Dino), *Les Caméléons*, alors que Gilles regagnait sa moto, un grand escogriffe l'aborda en ces termes : « Je suis chef d'orchestre. Je viens de voir votre spectacle. Accepteriez-vous de mettre en scène un opéra ? » Du tac au tac, Gilles répondit : « Oui ! »... car les grandes décisions se prennent rapidement. Le chef d'orchestre promit de rappeler Gilles car il lui fallait encore régler un détail logistique (sic) : faire accepter son idée quelque peu loufoque par le directeur de l'Opéra de Montpellier...

Gilles rejoignit Corinne pour lui annoncer la grande nouvelle :

Corinne : Mais t'es fou ! On ne connaît rien à l'opéra.

Gilles : Et alors ?

Corinne : N'as-tu pas répondu un peu rapidement ?

Gilles : Pas du tout !

Quelques jours plus tard, Corinne et Gilles apprenaient que le directeur de l'Opéra sautait de joie (enfin d'après les dires sans doute un peu exagérés du chef d'orchestre, Hervé Niquet) et les programmait pour le Festival de Radio France et Montpellier en juillet 2008...

C'est seulement plus tard qu'ils apprirent de quelle œuvre il s'agissait.

Corinne : C'est fantastique. J'adore cette époque. Les Celtes, Arthur, Merlin, Lancelot, Guenièvre.

Gilles : Ah ! Tu vois que j'ai bien fait.

Très vite, en jonglant avec leurs emplois du temps, Corinne et Gilles organisèrent des séances de travail avec Hervé. Tous trois se sont alors rendu compte qu'ils riaient des mêmes choses : Les Branquignols, Danny Kaye, les Chesterfield, le clown Grock, les Monty Python. Certaines séances de travail ont d'ailleurs déclenché des fous rires mémorables. Et chaque fois la même question : « Est-ce qu'on peut faire ça à l'opéra ? ».

Et toujours la même réponse : « Mais oui, bien sûr ! Au contraire ! ».

Corinne et Gilles : Donc, nous tenons Hervé Niquet entièrement responsable de toutes les extravagances de ce spectacle et toutes les réclamations seront à adresser au Concert Spirituel... à l'attention d'Hervé. Évidemment, nous recevrons avec plaisir les critiques positives voir flatteuses ainsi que les cadeaux à la même adresse, mais à notre attention ! En espérant vous divertir...

PS : Ah oui ! On a oublié de vous dire : totalement conquis par cette œuvre et sous le charme de cette musique baroque, nous prenons désormais des cours de chant lyrique et nos professeurs ô combien réputés n'en croient pas leurs oreilles et ne tarissent pas d'éloge à notre égard. (Non, c'est une blague !).

Corinne et Gilles BENIZIO se sont rencontrés en 1982 à l'université Paris III. Après avoir participé à plusieurs stages animés par Ariane Mnouchkine, ils créent plusieurs personnages dont Shirley et Dino. Dès 1987, avec la compagnie Achille Tonic, ils imaginent des spectacles sur le thème du Music-Hall. Ces créations comme *Les étoiles de Monsieur Edmond*, *Cabaret Citrouille* et *Variété* sont un travail de troupe où chaque comédien improvise librement et découvre ses personnages.

Pendant cinq ans, ils vont ensuite se retrouver en duo avec Shirley et Dino, aventure consacrée par le Molière du Meilleur spectacle d'humour en 2003.

A la télévision, avec Patrick Sébastien et de fréquents passages à l'émission «Le Plus Grand Cabaret du monde» de 2001 à 2006, les fait connaître à un plus large public.

Leur aventure cinématographique *Cabaret Paradis* (200 000 entrées) leur permet de retrouver des comédiens avec lesquels ils avaient déjà travaillé. De ces retrouvailles naissent de nouvelles envies qui se concrétisent aujourd'hui.

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 (mains vengeresses) comme Méphistophélès 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.

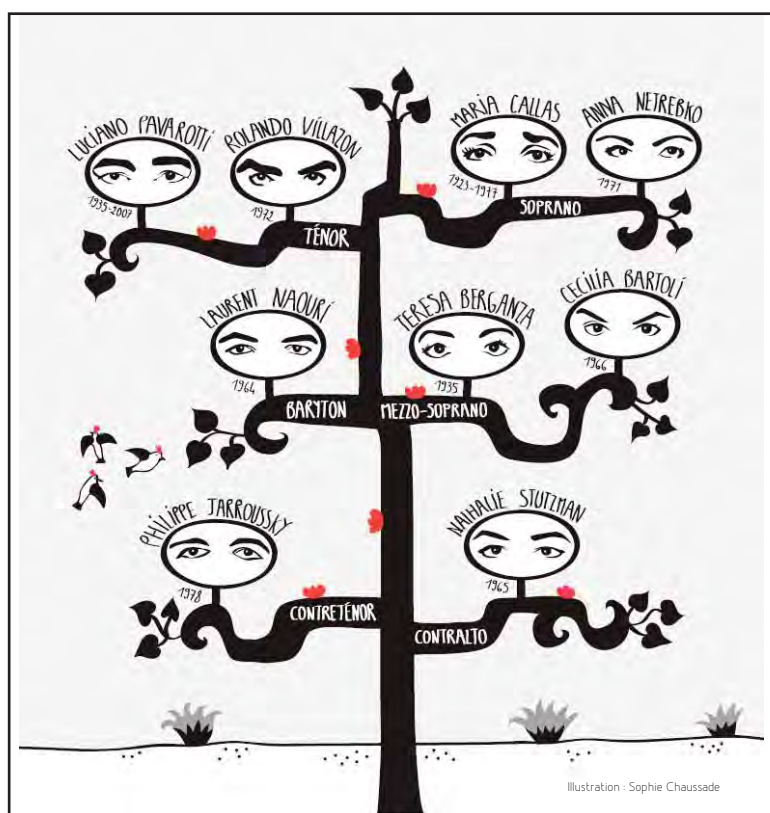
Acquérir une voix lyrique, c'est-à-dire une voix cultivée, prend plusieurs années. Il faut commencer jeune, après la mue pour les garçons et vers 17 ou 18 ans pour les filles. La voix lyrique se distingue par la tessiture et la puissance. Le corps est l'instrument de la voix car il fait office de résonateur.

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 VOIX BAROQUES

Aujourd'hui, l'une des préoccupations majeures d'un chanteur est l'homogénéité de sa voix. Cet objectif n'est pas justifiable en regard de l'Opéra Baroque. La recherche des nuances, des contrastes, etc., passe obligatoirement pour un même chanteur par l'utilisation des différents registres de sa voix, car il lui est non seulement permis mais recommandé de "modifier le timbre de sa voix, il fait entendre des sons plus ou moins lugubres, plus ou moins éclatans, il les voile, il les dilate, tantôt il les fait sortir avec force, tantôt il les affaiblit langoureusement. Enfin, il donne des sons mâles et assurés, des sons troublés et entrecoupés. Il fait faire valoir tous les moyens de la prononciation, il double plus ou moins celle-

ci, tandis qu'il appuie très-peu sur celle-là, le tout selon le genre et le degré des passions qui l'animent. C'est, dis-je par le concours de toutes ces choses qu'un Acteur Lyrique parvient à intéresser ceux qui l'écoutent, qu'il partage la gloire du Compositeur, que souvent il la lui ravit entièrement" (Boye - 177).

À l'époque baroque, on distingue deux familles de personnages caractérisées soit par les voix aiguës, soit par les voix graves. C'est ainsi que "nos femmes sont toujours femmes nos basses chantent d'ordinaire les Rois, les Amans en second et méprisés, les Magiciens, les Heros graves et un peu vieux, etc. et nos tailles et nos hautes-contre, sont les Heros jeunes, galans, et qui doivent être aimés, les Dieux amoureux et gais, etc" (Chabanon - 1785).

Le caractère d'une Scène ou d'un Air est conçu sur des modèles que l'on retrouve dans la plupart des Tragédies Lyriques. Les voix de femmes, les hautes-contre et les tailles "rendront avec plus de vérité que les voix graves, le chant des oiseaux, la légèreté des zéphirs, le gazouillement des eaux, et des passions et les sentimens qui ont une expression éclatante, comme l'allégresse, la surprise, etc. D'un autre côté les voix graves, savoir, les basses-tailles, les concordants, les basses-contre ont des nuances sombres et vigoureuses, qui seront plus analogues que les voix aigues aux expressions de la fureur, de la vengeance, de l'horreur, des chants bacchiques, etc." (Rémond de Saint Albine - 1747).

Extrait de *Traité de Chant et Mise en scène Baroques* - Michel Verschaeve - Zurfluh 1997

LES INSTRUMENTS DU XVII^E SIÈCLE

Au XVII^e siècle, l'orchestre était composé de la manière suivante :

Quintette à cordes à la française :

- Dessus de violon (12)
- Hautecontre de violon (2)
- Taille de violon (2)
- Quinte de violon (2)
- Basse de violon (8)

Basse continue :

- Clavecin
- Basse de viole (2)
- Basse de violon (2)
- Théorbe

Petit chœur :

- Flûte à bec (2)
- Violon (2)
- Basse de violon (2)

Source violino.fr, site des luthiers Antoine Lauthère et Giovanna Chitto qui ont reconstitués ces instruments pour le CMBV :



Dessus de violon

Les dessus de violon ont été construits sur le modèle d'Andrea Amati. Les dessus de violon et les tailles de violon ont trois cordes accordées par quintes.



Haute-contre de violon

Elle mesure 37,5 cm soit seulement 2 cm de plus qu'un violon. Malgré sa petite taille, elle est souvent accordée comme un alto (Do, Sol, Ré, La) ce qui fait d'elle un violon «imparfait» car sa petite caisse de résonance lui inflige une corde grave, sourde et sans vitalité. Elle n'est d'ailleurs presque jamais jouée. Mais cette petite caisse donne à cet instrument un son très typé sur les cordes hautes qui la détache des violons et la rend bien adaptée à son contre chant.



Taille de violon

Avec une longueur de caisse de 45 cm, c'est l'instrument le plus proche de l'alto actuel. Précise et dynamique elle a une résonance assez large, très différente de la haute-contre. Les dessus de violon et les tailles de violon ont trois cordes accordées par quintes.



Quinte de violon

Cet instrument semble, à première vue, «impossible» : avec sa caisse de résonance de 52,5 cm, elle ressemble à première vue à l'alto-ténor, ou à un violoncelle d'enfant... qui se joue au cou ! La quinte est maintenue près du cou par une bandoulière. Ce positionnement donne à la main gauche une grande liberté de déplacement car la main ne porte pas l'instrument.



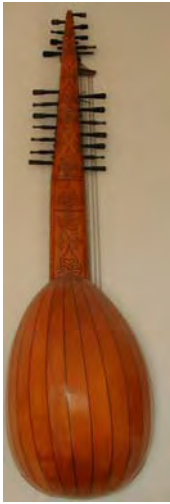
Basse de violon

En France à l'époque de Lully, cet instrument était accordé un ton plus bas que le violoncelle actuel. Sous le nom de violone, la basse de violon était aussi couramment utilisée dans d'autres pays d'Europe pour les parties de basse dans toutes sortes de situations, mais en règle générale, elle était accordée comme « notre » violoncelle. Cet instrument était toujours tenu entre les jambes.



Basse de viole

La basse de viole, le modèle le plus répandu, se nomme en France viole de gambe, car elle se joue posée "entre les jambes". Sa tessiture correspond à celle du violoncelle.



Le théorbe

Le théorbe est une sorte de grand luth créé en Italie à la fin du XVI^e siècle. Au jeu de cordes du luth (appelé petit jeu) s'ajoute un deuxième jeu de cordes simples (appelé grand jeu) accordées à l'aide d'un deuxième chevillier, et qui, ne passant pas sur les touches, ne peuvent être jouées qu'à vide.

Au XVII^e siècle, le théorbe était utilisé à la fois pour la basse continue et comme instrument soliste. Il servait aussi pour l'accompagnement du chant.

Au XVIII^e siècle, en France, on utilisait surtout le théorbe d'accompagnement, instrument très imposant, dont le manche pouvait atteindre 2 m de long.



La flûte à bec

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 tint pas compte de la "jouabilité" : il y a bien plus de trous que le joueur ne possède de doigts.

Il sont, de plus, placés parfois hors de portée. Ensuite, il mit au point le mécanisme qui permet de boucher et déboucher les trous.



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.

L'ACTION CULTURELLE

DÉCOUVRIR L'ENVERS DU DÉCOR

SCÈNES PIANO ET SCÈNES ORCHESTRÉS scolaires (niveau élémentaire)

Mercredi 4 et jeudi 5 novembre 2013 - 14h30 et 13h30

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)

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

CONFÉRENCE

KING ARTHUR AU TEMPS DES BAROQUES, LA MAGIE DU SURNATUREL EN MUSIQUE par Véronique Audoli

Mardi 3 décembre 2013 - 19h à l'auditorium

Renseignements et inscriptions au 01 69 53 62 26



L'OPÉRA 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 69 53 62 26.

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