



---

# LA TRAVIATA

---

Dossier Pédagogique  
2013/2014



Jeudi 23 janvier - 20h  
Vendredi 24 janvier - 20h  
Samedi 25 janvier - 20h  
Dimanche 26 janvier - 16h  
Durée : 2h45

OPÉRA EN TROIS ACTES  
Musique de Giuseppe Verdi  
Livret de Francesco Maria Piave  
d'après *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils

Création à La Fenice de Venise le 6 mars 1853

Direction musicale Dominique Rouits  
Direction artistique Luis Miguel Lainz  
Conception décors et costumes Alfredo Troisi  
Costumes Sartoria Teatrale Arrigo (Italie)  
PERRUQUES Mario Audello (Italie)

AVEC (en alternance et sous réserve)  
Violetta Francesca Bruni / Gabrielle Philiponet / Elena Rossi  
Alfredo Michal Lehotsky / Juan Carlos Valls  
Germont Giulio Boschetti / Paulo Ruggiero  
Marquis d'Obigny Marco Porta  
Baron Douphol Robert Melkia  
Flora Roberta Mattelli  
Annina Daniela Rubeoni  
Docteur Valeriano Gamboa

ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE MASSY

SOLISTES ET CHŒURS DE LA COMPAGNIE LYRIQUE OPÉRA 2001

BALLET ESPANOL DE MURCIA (CIE CARMEN Y MATILDE RUBIO)

PRODUCTION : OPÉRA 2001

## 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 :

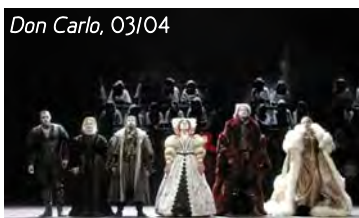
- 1840 : *Un giorno di regno*
- 1842 : *Nabucco*
- 1843 *I Lombardi alla prima Crociata*  
(devenu *Jérusalem*, 1847)
- 1844 : *Ernani*
- 1845 : *Giovanna d'Arco*
- 1845 : *Alzira*
- 1847 : *Macbeth* (révisé en 1865)
- 1847 : *I Masnadieri*
- 1848 : *Il Corsaro*
- 1849 : *La Battaglia di Legnano*
- 1849 : *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



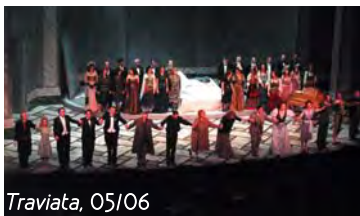
Falstaff, 02/03



Don Carlo, 03/04



Nabucco 04/05



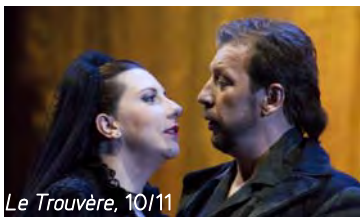
Traviata, 05/06



Rigoletto, 06/07



Aïda 07/08



Le Trouvère, 10/11



Nabucco, 12/13



Falstaff, 13/14



La Traviata, 13/14

## LES PISTES D'ETUDES

- L'œuvre
- *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils
- Le vérisme
- Que s'est-il passé en 1853?

## L'ŒUVRE

En 1852 Verdi découvre à Paris *La Dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas fils lors d'une représentation de la pièce, qui fait un triomphe à cette époque.

L'histoire s'inspire des amours entre l'écrivain et Marie Duplessis, de son vrai nom Alphonsine Plessis. Par les chemins de la prostitution, la jeune femme effectue une fulgurante ascension sociale. Marie a vingt ans quand elle devient, pendant quelques mois, la maîtresse d'Alexandre Dumas fils. Incapable de suivre le train de vie luxueux de sa liaison, l'écrivain doit la quitter. Peu de temps après, minée par la phtisie, Marie meurt, complètement ruinée. En 1848, Dumas lui voue un roman culte puis, qua-

tre ans plus tard, une pièce de théâtre : Marie Duplessis se transforme en Marguerite Gautier, *la Dame aux Camélias*.

Le sujet d'une femme rejetée par son passé frappe Verdi qui demandera au librettiste Francesco Maria Piave d'être le plus proche possible du texte original d'Alexandre Dumas fils. Le sujet est proposé à La Fenice et les répétitions commencent à Venise à la fin février 1853. Le choix d'un sujet contemporain se heurtant aux traditions de l'opéra, Verdi doit accepter que l'histoire se déroule au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cependant le livret paraît d'une nouveauté absolue : milieu bourgeois, aristocratie décadente, courtisanes entretenues, rôle central de l'argent dans la vie mondaine. Surtout, l'action ne comporte aucun des gestes sublimes de l'opéra : pas de mort violente, de suicide ni de malédiction. Violetta meurt de tuberculose, elle se sacrifie, mais reprend son ancienne vie de femme entretenue.

La création est un fiasco, probablement dû aux interprètes, mais la critique ne condamne pas l'œuvre. Un an plus tard, l'opéra, légèrement revu, est repris dans une nouvelle production et triomphe à Venise. C'est le début d'un succès jamais démenti.

Rien ni personne n'est héroïque dans ce drame de mœurs dont le réalisme sera revendiqué et développé par le vérisme.



### FORTUNA OU LA DESTINÉE HUMAINE

Fortuna est la déesse de la destinée humaine, et surtout de la chance aveugle, du hasard et des coups du sort. Elle est représentée généralement avec un gouvernail et une corne d'abondance.

Sa présence est récurrente dans la littérature, et par la même dans les opéras qui y puisent le plus souvent leur livret.

Chez Verdi, l'histoire de Violetta dans *La Traviata*, est un des nombreux exemples de la fatalité du destin comme rupture d'un cheminement vers un avenir qui aurait pu « être », mais qui n'aboutira pas.

Parfois généreuse, le plus souvent capricieuse, Fortuna est une figure dont les écrivains utilisent le plus souvent le caractère sombre afin de rendre plus tragique la vie de leurs héros, non sans rechercher un certain effet de pathos.

La fortune par Hans Sebald Beham

---

# LA DAME AUX CAMÉLIAS D'ALEXANDRE DUMAS

---



Marie Duplessis au théâtre,  
aquarelle de Camille Roqueplan

En 1867, 19 ans après la première édition de *La Dame aux camélias*, Alexandre Dumas fils écrit :

« La personne qui m'a servi de modèle pour l'héroïne de la Dame aux camélias se nommait Alphonsine Plessis, dont elle avait composé le nom plus euphonique et plus relevé de Marie Duplessis. Elle était grande, très mince, noire de cheveux, rose et blanche de visage. Elle avait la tête petite, de longs yeux d'émail comme une Japonaise, mais vifs et fins, les lèvres du rouge des cerises, les plus belles dents du monde, on eût dit une figurine de Saxe. En 1844, lorsque je la vis pour la première fois, elle s'épanouissait dans toute son opulence et sa beauté. Elle mourut en 1847, d'une maladie de poitrine, à l'âge de vingt-trois ans.

Elle fut une des dernières et des seules courtisanes qui eurent du cœur. C'est sans doute pour ce motif qu'elle est morte si jeune. Elle ne manquait ni d'esprit, ni de désintéressement. Elle a fini pauvre dans un appartement somptueux, saisi par ses créanciers. Elle possédait une distinction native, s'habillait avec goût, marchait avec grâce, presque avec noblesse. On la prenait quelquefois pour une femme du monde. Aujourd'hui, on s'y tromperait continuellement. Elle avait été fille de ferme. Théophile Gautier lui consacra quelques lignes d'oraison funèbre, à travers lesquelles on voyait s'évaporer dans le bleu cette aimable petite âme qui devait, comme quelques autres, immortaliser le péché d'amour.

Cependant Marie Duplessis n'a pas eu toutes les aventures pathétiques que je prête à Marguerite Gautier, mais elle ne demandait qu'à les avoir. Si elle n'a rien sacrifié à Armand, c'est qu'Armand ne l'a pas voulu. Elle n'a pu jouer, à son grand regret que le premier et le deuxième acte de la pièce. Elle les recommençait toujours, comme Pénélope, sa toile : seulement c'est le jour que se défaisait ce qu'elle avait commencé la nuit. Elle n'a jamais, non plus, de son vivant, été appelée la Dame aux camélias. Le surnom que j'ai donné à Marguerite est de pure invention. Cependant il est revenu à Marie Duplessis par ricochet, lorsque le roman a paru, un an après sa mort. Si au cimetière Montmartre, vous demandez à voir le tom-

beau de la Dame aux camélias, le gardien vous conduira à un petit monument carré qui porte sous ces mots : Alphonsine Plessis, une couronne de camélias blancs artificiels, scellée au marbre blanc. Cette tombe a maintenant sa légende. L'art est divin. Il crée ou ressuscite..." »

## LA COURTISANE

Dans les stéréotypes, femme mariée et courtisane sont diamétralement opposées.

La femme mariée représente le sérieux, la pudeur, la pureté, les devoirs conjugaux (dont la procréation), l'économie, l'ordre, voire... l'ennui !

La courtisane est gaie et amusante, elle incarne le désordre, la prodigalité et le désir. Ne thésaurisant pas, elle a souvent des problèmes d'argent et craint de mourir à l'hôpital. Son corps, qui a une valeur marchande, est exhibé et détaillé dans les dîners de garçons. Elle est une femme-spectacle, attirante et excitante, jeune bien sûr, elle a la taille « mince » (opposée à la taille épaisse des bourgeoises mères de famille !) et des mains faites pour donner du plaisir. Son corps est mis en valeur par une toilette chère et luxueuse.

Maîtresse de la fête nocturne, elle reçoit à dîner chez elle. La salle à manger et le salon sont des lieux importants, l'éclat des lumières, la décoration florale et la table dressée évoquent la fête éphémère, le plaisir, les excès, la dépense. La maison est faite de telle sorte qu'on puisse entrer et sortir de ces lieux de débauche sans être vu, les amants divers ne devant pas se rencontrer.

---

# LE VÉRISME

---

Le verisme est un mouvement artistique italien de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en réaction au romantisme, qui s'est manifesté entre autres dans la littérature et l'opéra.

Il est très lié, en littérature, avec le naturalisme français de Guy de Maupassant, d'Émile Zola, des frères Jules et Edmond de Goncourt, et de leur précurseur Honoré de Balzac, mais on ressent aussi l'influence du réalisme (description de la réalité la plus objective possible) anglais et russe de Tolstoï et Dostoïevski.

En ce qui concerne la musique, le verisme concerne les opéras et caractérise une écriture mélodique qui se veut être la traduction expressive de

sentiments « vrais », ce qui n'est pas sans déroger aux écritures habituelles, puisque auparavant, rares étaient les scènes d'opéra où les personnages pouvaient exprimer leur douleur par des cris, leur souffrance par des râles, leur désespoir par des soupirs, ou encore leur joie par des sursauts vocaux.

Dans *La Traviata*, les émotions intériorisées prennent le pas sur les passions exacerbées. Le "bel canto" traditionnel est soumis à une expression nouvelle. Il n'est pas une fin en soi, un feu d'artifice pour la beauté du geste et de la technique, mais un moyen d'exprimer la vérité de la situation.

## PARTICULARITÉS DE L'OPÉRA VÉRISTE

Plus souvent tirés d'un roman que d'une pièce de théâtre (ou alors la pièce est elle-même tirée d'un roman, d'une nouvelle), ces opéras sont courts et souvent construits en épisodes, le drame cède souvent la place au mélodrame (cf. *La Bohème* et *Madame Butterfly*).

La musique veriste fait appel aux rengaines populaires, aux chœurs villageois, au chant syllabique bien articulé et compréhensible. Elle délaisse les ornements du bel canto, les récitatifs accompagnés.

NB :

Dans la musique classique, le bel canto - en italien, le « beau chant » - désigne un style de chant fondé sur la beauté du timbre et la recherche d'une certaine virtuosité vocale - vocalises, ornements, extension de la tessiture, etc.

« Le recours à un chant plus syllabique, sans notes aiguës, généralement ramassé sur le haut médium, exempt de fioritures, vocalises, messa di voce (...) a permis une certaine facilité dans son exécution, et a surtout orienté les chanteurs vers un objectif essentiel, la puissance dans le registre médian de la voix, avec un recours à l'aplatissement des voyelles ouvertes afin de souligner le côté « vulgaire » des personnages, et à l'abandon des coloris et de la virtuosité, exigés tant par le bel canto que par le chant romantique » (Roland Mancini)

---

# QUE S'EST-IL PASSÉ EN 1853 ?

---

29 JANVIER : NAPOLÉON III ÉPOUSE LA COMTESSE ESPAGNOLE EUGÉNIE DE MONTIJO À LA CATHÉDRALE NOTRE-DAME DE PARIS.

Eperdument amoureux depuis plusieurs mois, Napoléon III épouse la jeune espagnole Eugenie Maria de Montijo de Guzman, comtesse de Teba. Le mariage est célébré à Notre-Dame de Paris. Les festivités dureront deux jours. Le 16 mars 1856, l'impératrice Eugénie donnera naissance à son unique enfant, le prince impérial Napoléon-Louis.

6 FÉVRIER : ÉMEUTES DE MILAN

Une poignée d'insurgés, achetés avec l'argent envoyé de Suisse par Mazzini, échouent en quelques heures et sont massacrés.

30 MARS : NAISSANCE DE VINCENT VAN GOGH, PEINTRE NÉERLANDAIS

Vincent Willem van Gogh travaille d'abord en tant que marchand d'art puis s'oriente vers la peinture en 1880. Il déménage en Belgique et passe des années à étudier la peinture et les artistes. Il retranscrit sa culture picturale et ses nombreuses recherches dans ses propres œuvres. Au cours de sa vie, il crée plus de 2 000 peintures. Il souffre de nombreuses hallucinations qui finissent par provoquer son suicide le 29 juillet 1890. Après sa mort, son œuvre connaît un grand succès.

30 SEPTEMBRE : RENCONTRE DE BRAHMS ET DU COUPLE SCHUMANN

Joseph Joachim introduit le pianiste Johannes Brahms auprès de Robert Schumann. Face aux interprétations du jeune homme, Schumann, exalté, prie Clara de venir écouter ce « génie ». Une amitié se lie entre ces trois personnages : Schumann parle du jeune homme avec passion dans la sphère musicale qui l'entoure, écrit un article élogieux tandis que Clara le conseillera pour son jeu. Cet événement sera déterminant pour la carrière de Brahms. C'est par ailleurs certainement la dernière illumination pour Schumann, déjà aux portes de la folie.

L'ŒUVRE *LES CHÂTIMENTS* DE VICTOR HUGO CIRCULE EN CONTREBANDE EN FRANCE.

Après le coup d'Etat perpétré par Louis-Napoléon Bonaparte le 2 décembre 1851, Victor Hugo s'exile. Il met alors sa plume au service de la critique du régime mis en place par Napoléon III qu'il déteste. Il écrit des poèmes qui sont édités sous la forme d'un recueil en 1853. Le titre est un fil conducteur chez l'auteur. Pour ce livre, il choisit "Les châtiments". Il se retrouve aussitôt sur le marché noir français.

OSCAR LEVI STRAUSS INVENTE LE BLUE JEANS.

Levi Strauss émigre aux États-Unis et s'installe sur la côte ouest du pays. Il tente de faire fortune en profitant du phénomène de la ruée vers l'or. Alors qu'il a un surplus de toiles invendues, il décide de fabriquer des pantalons. Il s'associe ensuite au tailleur Jacob Davis qui rivète les poches des pantalons. C'est le début du succès et de la fortune pour Levi Strauss, qui fournit alors une grande partie des jeans aux chercheurs d'or.

PUBLICATION DE *SYLVIE*, NOUVELLE DE GÉRARD DE NERVAL

Atteint d'une maladie mentale, il doit à cette même période être interné chez le docteur Blanche.



Napoléon III et Eugénie de Montijo



La nuit étoilée de Van Gogh



La saga Levi's

# LA MUSIQUE

« Les rôles de soprano du répertoire verdien ne sont pas écrits pour soprano lyrique spinto ou dramatique. Juste pour soprano, avec une longue tessiture et une technique d'acier, car les difficultés sont réelles. Verdi est le plus exigeant des compositeurs que j'ai eu à interpréter.

Chez lui, texte et musique s'accordent tacitement avec la technique vocale requise. Verdi a besoin de chanteurs complets. Le spectre de sa musique s'étend du bel canto romantique au vérisme. »

Renata Scotto in. *Le Monde de la Musique* n°148

## LA DANSE DANS LA TRAVIATA

Au cours de cet opéra, Verdi utilise de nombreuses fois la rythmique caractéristique de différentes danses. C'est ainsi qu'outre la valse française, largement présente, on remarque l'utilisation de polkas et galops, danses très à la mode au XIX<sup>e</sup> siècle.

L'air le plus célèbre de *La Traviata*, par ailleurs sans doute l'un des plus connus de toute l'histoire de l'opéra, repose sur ce rythme tournoyant de la valse, en effet, la fameuse chanson à boire d'Alfredo dans l'acte I (« Libiamo ne' lieti calici »), reprise par Violetta, s'exprime dans un rythme ternaire avec une mesure de 3 pour 8. Le thème est en tonalité majeure (si bémol majeur) accentuant le caractère enjoué déjà installé par le rythme de la valse. Le tempo Allegretto quant à lui, renforce l'impression sautillante de la chanson tout en colorant celle-ci d'une légère sensation d'ivresse. Le troisième couplet vient comme une conclusion ou une reprise (le retour de si bémol majeur le souligne), dynamisée par la présence du chœur (tutti), qui accentue d'une manière énergique chaque croche. Le rythme de valse, alors, tourne plus fort en crescendo vers le fortissimo final.

## LE GRAND AIR DE VIOLETTA : SCENE FINALE DE L'ACTE I

Un nouveau récitatif fiévreux « Folie » introduit la célèbre cabalette « Sempre libera », un vrai casse-tête technique pour les voix féminines. La brillance de soprano-coloratura ici est indispensable, en plus du talent dramatique exigé. Des trilles et des ornements à profusion rappellent vivement la sphère musicale de bal, mais ils sont animés par l'expression romantique d'une soif d'amour et de liberté inégalables. Les difficiles prouesses vocales de ce grand air ne sont là que pour montrer la tentative désespérée de l'héroïne de retourner vers un monde de frivolité qu'elle abhorre.

Avec *La Traviata*, Verdi parvient à rendre de façon réaliste la gamme des sentiments humains. L'école veriste trouvera là le fondement de l'un de ses procédés dramatiques favoris.

## LES DANSES ESPAGNOLES

Au cours de l'Acte II, lors de la grande soirée au palais de Flora, ce sont les danses espagnoles accompagnées de tambourins, qui sont mises à l'honneur dans la partition : danse gitane, danse de matador et séguedille. Verdi nous offre deux chœurs : des femmes déguisées en bohémiennes et des hommes en matadors, pleins de charme et de couleurs. Cela évolue sur un fond de musique dansante, joyeuse et brillante.

Enfin, notons qu'à la fin de cet acte, la fatale destinée de Violetta dont l'orientation se confirme, est marquée par un air de valse allant crescendo : discret et lent au départ, il prend du corps et de l'envergure jusqu'à la catharsis du drame. Il apparaît ainsi que Violetta s'est résolue à sacrifier son amour pour Alfredo, au profit de la bienséance et de la réputation de la famille Germont.

## CHRONIQUE D'UNE MORT ANNONCÉE

Dès le commencement de l'œuvre, il est aisé de comprendre que l'on assistera à un dénouement tragique. L'ouverture de l'œuvre s'épanouit en un prélude *adagio* sur lequel plane le spectre de Thanatos (la mort). Ce procédé d'anticipation marque assurément une avancée des processus de l'écriture opératique du XIX<sup>e</sup> siècle.

La première phrase musicale de l'ouverture se jouant en triple piano : il est possible de positionner l'atmosphère feutrée qui s'en dégage, de celle que l'on retrouvera dans la chambre de Violetta au seuil de la mort. Un dernier souffle, une respiration qui ralentit... toutes ces images projetées par le choix de l'harmonie ainsi que de la mélodie évoquent par anticipation la mort de Violetta.

---

# LIBIAMO NE' LIETI CALICI ACTE 1, SCÈNE 2

---

Alfredo :

Libiamo, libiamo ne'lieti calici  
Che la bellezza infiora.  
E la fuggevol, fuggevol ora  
S'inebrii a voluttà.  
Libiamo ne'dolci fremiti  
Che suscita l'amore,  
Poiché quell'occhio al core  
Onnipotente va.  
Libiamo, amore, amore fra i calici  
Più caldi baci avrà.

Coro :

Ah ! Libiamo, amore, amore fra i calici  
Più caldi baci avrà

Violetta :

Tra voi, tra voi saprò dividere  
Il tempo mio giocondo,  
Tutto è follia, follia nel mondo  
Ciò che non è piacer.  
Godiam, fugace e rapido  
È il gaudio dell'amore,  
È un fior che nasce e muore,  
Ne più si può goder.  
Godiamo, c'invita, c'invita un fervido  
Accento lusinghier.

Coro :

Godiamo, la tazza, la tazza e il cantico,  
La notte abbellà e il riso ,  
In questo, in questo paradiso  
Ne scopra il nuovo dì.

Violetta :

La vita è nel tripudio

Alfredo :

quando non s'ami ancora...

Violetta :

Nol dite a chi l'ignora ,

Alfredo :

è il mio destin così.

Tutti :

Godiamo, la tazza, la tazza e il cantico  
La notte abbellà e il riso ,  
In questo, in questo paradiso  
Ne scopra il nuovo dì.

Un salon chez Violetta à Paris. Lors d'une réception fastueuse, Alfredo (ténor) porte un toast pour célébrer le plaisir et l'amour. Le fameux Brindisi « Libiamo ne'lieti calici » est un allegretto mélodieux en trois parties, qui avance en rythme de valse, gracieuse et légère. Dans cette trouvaille mélodique, Verdi insiste sur la sixte majeure. Prise à la levée, elle vient à trois reprises et traduit, en quelque sorte, un appel pour tous de lever sa coupe de champagne.

Voici les paroles et leur traduction :

Alfredo :

Buvons, buvons joyeusement <le vin> de ces coupes.  
Que la beauté fleurisse ,  
Et que l'heure fugitive  
S'enivre de volupté.  
Buvons dans les doux frissons  
Que suscite l'amour,  
Puisque ces yeux tout-puissants  
Percent le cœur.  
Buvons l'amour, l'amour entre les coupes  
Aura des baisers plus ardents.

Le chœur :

Ah ! buvons l'amour, l'amour entre les coupes  
Aura des baisers plus ardents.

Violetta :

Parmi vous je saurai partager  
Mes heures les plus joyeuses ,  
Tout ce qui n'est pas plaisir,  
Est folie dans le monde.  
Amusons-nous rapide et fugace  
Est le plaisir de l'amour.  
C'est une fleur qui meurt - à peine est-elle née,  
Et alors, on ne peut plus en jouir.  
Réjouissons-nous ! De fervents et flatteurs accents  
Nous y invitent.

Le chœur :

Ah ! Réjouissons-nous !  
Les verres, les chansons  
Et les rires embellissent la nuit , que dans ce paradis  
Nous retrouve le jour nouveau.

Violetta (à Alfredo) :

La vie est allégresse.

Alfredo (à Violetta) :

Quand on ne s'aime pas encore..

Violetta :

N'en parlez pas à qui l'ignore.

Alfredo :

C'est là mon destin.

Tous :

Ah ! Réjouissons-nous !  
Les verres, les chansons  
Et les rires embellissent la nuit ,que dans ce paradis  
Nous retrouve le jour nouveau.

---

# MARIA CALLAS

## CÉLÈBRE VIOLETTA

(SOURCE AVANT-SCÈNE OPÉRA N° 51)

---



Le personnage de Violetta de la *Traviata* est un des plus fascinants de tout le répertoire lyrique. C'est l'exemple même du rôle qu'ambitionnent d'interpréter toutes les cantatrices qui en possèdent la tessiture. Il est intéressant de rappeler le jugement de Verdi lui-même au sujet de ce rôle. Pour lui, l'ouvrage ne demandait que «de la sincérité, du sentiment et une belle présence scénique».

Maria Callas (1923 - 1977) chante le rôle pour la première fois le 14 janvier 1951 à Florence, sous la direction de Tullio Serafin, après avoir hésité plus d'un an à l'aborder, ne jugeant pas sa voix assez légère pour en rendre toutes les nuances.

D'emblée cependant, son interprétation fascine par son remarquable sens de la vérité dramatique et son respect du style voulu par Verdi.

Elle interprètera soixante-quatre fois *la Traviata*, dans dix-sept villes différentes, entre 1951 et 1958. Pendant ces huit années, au sommet de sa carrière, Maria Callas ne cessera d'approfondir son personnage et de tendre vers une perfection scénique, technique et émotionnelle qu'elle seule pouvait atteindre par son génie.

Toutes ces représentations ont été préservées pour la postérité dans des enregistrements pris sur le vif qui demeurent des témoignages à jamais précieux du génie de Maria Callas mis au service d'une des plus touchantes héroïnes de tout le théâtre lyrique.

---

## LES PRINCIPAUX AIRS DE LA TRAVIATA

---

- Brindisi « Libiamo ne' lieti calici » (Alfredo, Violetta) - acte I
- Duo « Un dì, felice, eterea » (Alfredo, Violetta) - acte I
- Scène et air « È strano... Ah fors'è lui... » (Violetta) - acte I
- Air « De' miei bollenti spiriti » (Alfredo) - acte II
- Air « Pura siccome un angelo » (Germont) - acte II
- Duo « Un dì quando le veneri... Dite alla giovine » (Germont, Violetta) acte II
- Air « Di Provenza il mar » (Germont) - acte II
- Chœur des bohémienne « Noi siamo zingarelle » - acte II
- Chœur des matadors « Di Madride noi siamo mattadori » - acte II
- Air « Addio del passato » (Violetta) - acte III
- Duo « Parigi, o cara » (Violetta, Alfredo) - acte III
- Duo « Gran Dio, morir si giovine » (Violetta, Alfredo) - acte III

# L'ARGUMENT

## LES PERSONNAGES

- \_ Violetta Valéry / soprano
- \_ Flora Bervoix / mezzo-soprano
- \_ Annina / mezzo-soprano
- \_ Alfredo Germont / ténor
- \_ Giorgio Germont, son père / baryton
- \_ Gastone, vicomte de Letorières / ténor
- \_ Baron Douphol / baryton
- \_ Marquis d'Obigny / basse
- \_ Docteur Grenvil / basse
- \_ Giuseppe, serviteur de Violetta / ténor
- \_ Un domestique de Flora / basse
- \_ Un commissionnaire / basse
- \_ Amis de Violetta et Flora, matadors, picadors, tsiganes, masques et serviteurs / chœurs

Vers 1850, à Paris et dans ses environs.

Le premier acte se déroule en août, le deuxième en janvier et le troisième en février.

## ACTE 1

L'Opéra commence par un ensemble très alerte : dans le fastueux salon de Violetta (Traviata signifie femme perdue, dévoyée) se divertissent les convives. Gaston lui présente un fervent admirateur, Alfredo et la prévient qu'il est sérieusement épris d'elle. À la demande générale Alfredo porte un toast à l'hôtesse (Libiamo), c'est la chanson du toast que Violetta reprend ensuite et donc chaque mesure est ponctuée par le chœur.

Alfredo avoue qu'il aime Violetta depuis un an. D'abord amusée, elle finit par être touchée. Les premiers signes de la tuberculose qui mine Violetta apparaissent discrètement dans cette scène. Restée seule Violetta s'interroge sur cet amour, impossible, car elle est libre et courtisane.

## ACTE 2

Alfredo goûte un bonheur complet : Violetta a tout abandonné pour vivre auprès de lui (De'miei bollenti spiriti). Apprenant que Violetta vend ses biens pour subvenir à leurs besoins, il part chercher de l'argent. En son absence, son père vient exiger de Violetta qu'il renonce à Alfredo pour sauver l'honneur de sa famille. Eperdument amoureuse elle refuse d'abord, puis finit par céder. Elle écrit à Alfredo qu'elle le quitte pour reprendre son ancienne vie et s'enfuit. Alfredo, que son père tente de consoler court se venger. Chez Flora, la fête bat son plein. Alfredo, puis Violetta au bras de Douphol, entrent. Craignant que Douphol ne le provoque en duel, Violetta tente d'éloigner Alfredo qui, fou de douleur, l'insulte et lui jette de l'argent au visage. Violetta espère qu'il saura un jour l'amour qu'elle lui porte.

## ACTE 3

Le docteur annonce à Annina que Violetta n'a plus que quelques heures à vivre. Seule, elle relit une lettre du père d'Alfredo: il a tout révélé à son fils. Pour Violetta, il est trop tard. Alfredo arrive et les amants jurent de ne plus se quitter. Violetta offre son portrait à Alfredo, avant de rendre son dernier soupir.



---

## OPÉRA 2001

---

OPERA 2001 a été créé en Espagne en 1991 par Marie-Ange et Luis Miguel LAINZ.

L'association de Marie-Ange, passionnée de musique, issue du monde du tourisme et du spectacle et de Luis Miguel, titulaire d'une double formation en architecture et en administration des entreprises a contribué au succès de OPERA 2001.

OPERA 2001 organise et produit des spectacles lyriques en Espagne et dans d'autres pays d'Europe. L'entreprise s'est fixée pour mission de maintenir vivantes les œuvres les plus célèbres du répertoire de l'opéra afin que les jeunes générations apprennent à les aimer dans le contexte

pour lequel elles ont été créées, c'est-à-dire sur les scènes des théâtres.

Toujours à la recherche de nouveaux talents, OPERA 2001 choisit de séduire les spectateurs par la qualité de ses productions. Dans chacun des théâtres d'une tournée, une attention particulière est portée à chaque détail afin que chacun des spectacles soit unique.

L'expérience et le professionnalisme acquis par OPERA 2001 lui permettent aujourd'hui de compter plus d'un million et demi de spectateurs.

## 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 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.**

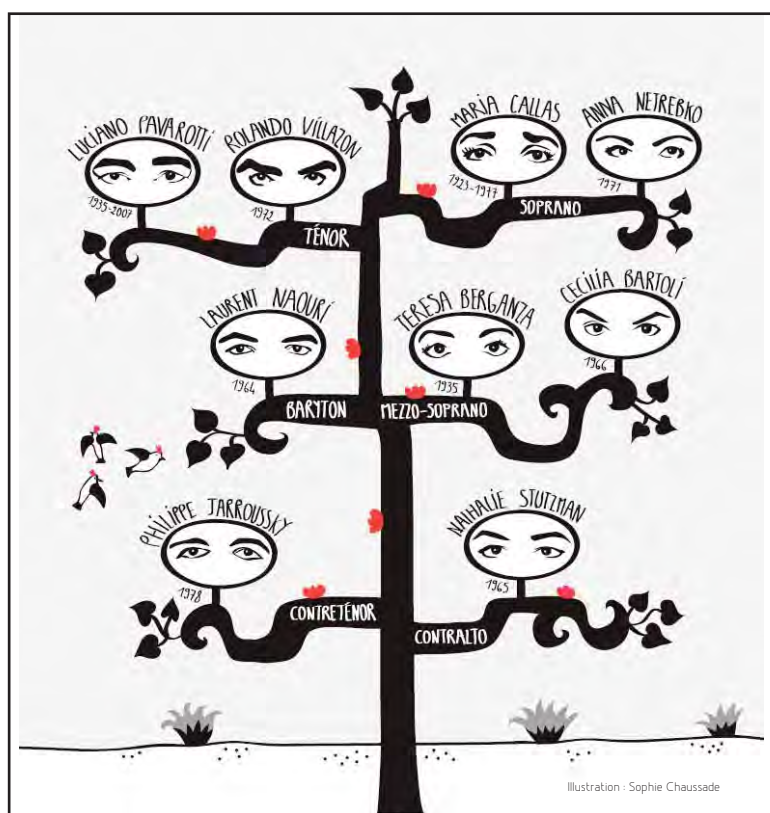
Acquérir une voix lyrique, c'est-à-dire une voix cultivée, prend plusieurs années. Il faut commencer jeune, après la mue pour les garçons et vers 17 ou 18 ans pour les filles. La voix lyrique se distingue par la tessiture et la puissance. Le corps est l'instrument de la voix car il fait office de résonateur.

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 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<sup>e</sup> siècle à partir d'un instrument préexistant : le chalumeau dont-on a augmenté l'étendue. Elle est modifiée au XIX<sup>e</sup> 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.

## Le hautbois



Le hautbois d'orchestre actuel est d'origine française. Il tient sa facture moderne d'un perfectionnement du début du XX<sup>e</sup> 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.

---

## LES INSTRUMENTS A VENT LES BOIS

---



## 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle qu'il revient définitivement. Sa coulisse est apparue au IX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle au moins auxquels furent ajoutées petit à petit des caisses de résonance. Au XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle. Puis il est abandonné pour le pianoforte avant de réapparaître au XX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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

### 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

### *LA TRAVIATA* UNE ÉVOLUTION MAJEURE DANS LA DÉFINITION DU BEL CANTO VERDIEN par Jean-Jacques Velly

Mardi 21 janvier 2014 - 19h à l'auditorium

M. Velly est maître de conférences à l'Université Paris-Sorbonne.

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](http://www.opera-massy.com)

MARJORIE PIQUETTE [responsable]

01 69 53 62 16 \_ [marjorie.piquette@opera-massy.com](mailto:marjorie.piquette@opera-massy.com)

EUGÉNIE BOIVIN [assistante]

01 69 53 62 26

[eugenie.boivin@opera-massy.com](mailto:eugenie.boivin@opera-massy.com)

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

[education-operamassy.blogspot.com](http://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