

Saison culturelle 2017-2018

La Traviata
Giuseppe Verdi / Opéra Côté Chœur

Samedi 3 février 2018 à 20h30

Théâtre Le Dôme - Saumur

Dossier d'Accompagnement



La Traviata

Verdi

Direction Musicale: Frédéric Bouillon
Mise en scène: Bernard Jourd'heux
Scénographie: Isabelle Bachelot
Lumières: Christophe Schaeffer
Chorégraphie: Delphine Bachelot

Actes
Dorothea Schuchman
Romy Poulakis
Krisian Paul
Karlheinz Godeling
Muriel Souvestre
Richard Delestre
Florian Westphal

Les chœurs de l'Opéra
sous la direction de Lucie Miquon

Une production Opéra Côte Chœur



DOSSIER PEDAGOGIQUE

de

LA TRAVIATA

Opéra en 3 actes de Giuseppe Verdi



Création 2015

d'Opéra Côté Choeur

Direction musicale : Frédéric Rouillon

Mise en scène : Bernard Jourdain

Responsable du projet culturel : Janie Lalande



Passeurs de lumière

Philosophie de l'initiation à l'opéra

Depuis 25 années, comme directrice du théâtre d' Herblay (Val d'Oise – France) puis à Rabat et aux côtés d'Opéra Côté Choeur, je mène un travail d'initiation à l'opéra destiné aux élèves de 5 ans à 11 ans. Cette longue expérience qui a déjà touché près de 45 000 enfants, m'a permis de mettre en lumière l'importance essentielle de cette transmission culturelle.

Parce que je suis intimement persuadée que, dans la vie, tout est affaire de hasard ou d'opportunité, parce que je sais que certaines rencontres seront décisives, qu'elles pourront infléchir le cours d'une destinée et agir comme une véritable révélation, je me suis attachée à mettre en place les meilleures conditions pour que le rendez-vous entre l'œuvre et l'enfant ait lieu.

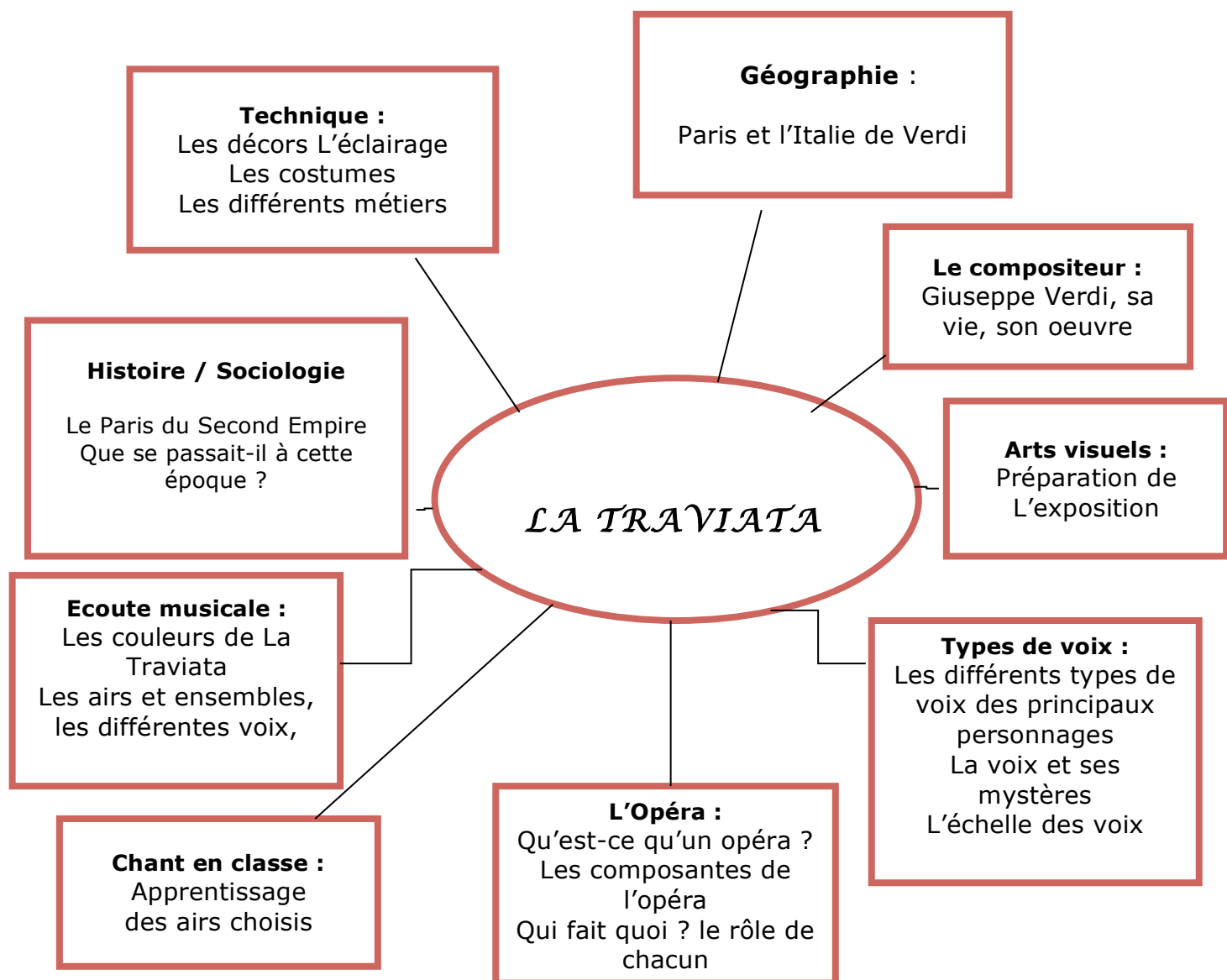
La formation à l'opéra que je propose, en collaboration étroite avec les enseignants vise à développer l'intelligence sensible des enfants. L'opéra, ce domaine élitiste et réputé difficile d'accès, devient alors pour eux aussi évident et merveilleux que les contes des mille et une nuits. Ils connaissent l'œuvre en profondeur, ils sont sensibles à l'émotion qu'elle procure et savent en goûter la magie. Ayant le pouvoir de les faire pénétrer dans un royaume fermé à la plupart, je considère qu'il est de notre responsabilité de les aider à apprivoiser la musique et à s'approprier ce domaine important de la culture. Tous ont droit à cette lumineuse expérience, à nous de leur fournir les outils qui leur permettront d'apprécier *le Beau*, selon la définition qu'en donnait le Siècle des Lumières.

A nous tous d'être les passeurs de lumière.

Janie Lalande
Responsable du projet culturel opéra
Chevalier des Arts et des Lettres

Le travail en classe

Pistes possibles de travail



Apprentissage et pédagogie

La musique, les clés pour décoder ce nouveau langage

Il peut paraître presque impossible de faire écouter un opéra en classe. Tout y est inhabituel, les voix particulières très différentes de celles qui sont écoutées habituellement par les jeunes. La longueur de l'oeuvre est aussi une chose déroutante à l'ère des clips musicaux auxquels les enfants sont accoutumés.. Et pourtant c'est possible mais cela va permettre de nombreux apprentissages. On pourra étudier ce que cela peut apporter aux enfants.

L'émotion, le moteur essentiel de l'Opéra

Pourquoi chanter au lieu de parler comme au théâtre ? Sans doute parce qu'il arrive un moment où les émotions que procure un opéra atteignent une telle force que les mots seraient impuissants à les exprimer. Joie, douleur, souffrance, poussés à un degré paroxystique, dépassent les limites du rationnel.

L'opéra c'est l'univers de l'émotion à l'état pur. Lorsque vous faites écouter un passage aux enfants, il convient de proposer une première écoute libre afin de laisser surgir cette émotion.

Et cette émotion pourra se décupler grâce à un entraînement régulier à l'écoute fine d'oeuvres musicales. Il faut rebondir sur les émotions exprimées par les enfants puis sur les paroles et la dramaturgie. Mettre en lien les procédés musicaux employés par le compositeur afin que la musique apparaisse comme un véritable langage, un langage artistique, signifiant

1. Développer l'intelligence sensible, laisser émerger la sensibilité

Ecouter des passages en se laissant submerger par son ressenti face à une oeuvre esthétique

2. Apprendre à analyser son écoute

- **Construire des repères auditifs**, repérer les éléments sonores
les instruments (repérage de timbres, associer des photos)
les voix (tessitures, timbres)
les textes (la langue)
- **Construire des connaissances musicales**
s'approprier les termes et les concepts attenants spécifiques de la musique afin de la décrire et de repérer les outils utilisés par le compositeur
- **Construire** l'organisation spatio-temporelle de l'œuvre
Représentation de personnages (silhouettes...)
élaboration de frises chronologiques

3- Partager avec les autres le plaisir éprouvé : Exprimer, respecter les ressentis

Quelques pistes pédagogiques pour aborder La Traviata en classe – mise en situation active

Sachant que les enfants apprennent bien mieux lorsqu'ils sont en situation active, c'est à dire lorsqu'ils construisent eux-mêmes les notions à acquérir en « faisant », plutôt qu'en situation passive de réception, l'approche pédagogique se construira autant sur une attitude passive d'écoute guidée que sur une situation active.

Pour éviter la lassitude des enfants et pour mieux évaluer les compétences et les progrès de chacun, il convient de rechercher diverses activités pendant l'écoute de l'œuvre.

Nous vous soumettons quelques idées. Votre imagination créatrice de chacun n'aura aucun mal à en trouver d'autres :

- **Chanter - associer un geste** à un élément entendu
- **écouter** en se répartissant l'écoute des différents éléments de l'orchestre
- **dessiner**,
- **chercher** les lieux de l'action
- **mettre en valeur le travail réalisé dans un cahier d'opéra**

Guide pour l'écoute musicale

CD de référence : Deutsche Grammophon Direction Carlos Kleiber avec Ileana Cotrubas, Placido Domingo et Sherryl Milnes ref. 459039-2

La couleur de l'œuvre :

Avec une remarquable économie de moyen, *La Traviata* de Verdi nous touche encore à notre époque de façon resplendissante. Ce qui frappe de prime abord c'est ce rythme à trois temps que l'on entend à travers tout l'opéra depuis son ouverture comme un cœur qui bat qui soutiendrait toute cette musique, marquant la fête dans un tourbillon de valse, comme une mécanique voulue par le compositeur qui ne doit pas s'arrêter.

Chaque acte à sa propre unité d'expression qui retrace le parcours de Violetta,

acte I : le luxe et les fêtes d'une courtisane qui s'interroge sur l'amour.

acte II : Violetta laisse deviner la femme puis la victime.

acte III : le plus lyrique, est celui du dépouillement absolu et la déchéance sociale progressive de l'héroïne.

C'est la tension dramatique qui dicte la musique dans une sorte de flux. Le passage de l'exaltation à la souffrance puis aux moments presque parlés et ensuite aux cris, a permis à Verdi de renouveler l'écriture de l'opéra.

L'utilisation d'une thématique propre à chaque personnage permet de créer une cohérence dans l'opéra, notamment dans les flash-back, il joue sur le temps par différents rappels. L'analyse de l'opéra sera faite à partir de la thématique musicale en suivant ses différentes apparitions dans l'œuvre. Verdi se sert de ces rappels pour créer des liens très forts entre les scènes et former un jeu sur la mémoire tout à fait intéressant, une sorte pressentiment (le prélude initial annonce les thèmes de l'amour et la mort de Violetta.)

Guide pour l'écoute musicale :

CD1 – plage 1 **Prélude** : un salon dans la maison de Violetta

Dans ce prélude où dominent les cordes (violons, violoncelles) le compositeur développe la thématique du drame qui va se jouer devant nous. Tous les ingrédients du drame y sont exposés : la mort, l'amour, la société mondaine vouée aux plaisirs.

On peut y distinguer 3 parties :

- 1) **Thème de la maladie** : les violons seuls, nuance pianissimo, sur un tempo lent mortelle que Verdi installe dès le début – thème qui s'éteint à 1'20 comme épuisé
- 2) **Thème de l'amour de Violetta**, thème qu'elle chantera à la fin du 2ème acte – phrase mélodique descendante accompagnée par une formule rythmique répétée à l'orchestre – ligne musicale qui chute à 2'13
- 3) **Thème de la mondaine, de la société frivole**: reprise du thème de Violetta mais dans le grave joué par les violoncelles, une clarinette solo et un basson. Les violons jouent un contre-chant en notes rapides et piquées. Des trilles ornent la mélodie en staccato des violons jusqu'à la fin de l'ouverture

Premier Acte - la fête chez Violetta

CD1 – page 2 - tous

Tempo vif, on présente les différents protagonistes de cette histoire : Violetta, Flora, Le Marquis, Le Baron, Le docteur Grenvil, Gaston, Alfredo et le chœur qui représente l'ensemble des amis de Flora. A 0'43 un refrain brillant dans un tempo allegro de galop se fait entendre soulignant l'ambiance festive. Thème repris par Violetta « *Al piacere m'affido..* » qui nous indique déjà quelques signes pour le drame qui va se dérouler. Alternance habile d'interventions instrumentales et vocales individuelles et collectives qui contraste avec le prélude en opposition entre la société de plaisir et le drame de Violetta.

CD1 – page 3 – Alfredo, Violetta et tous

Le brindisi d'Alfredo - La chanson à boire, « *Libiamo* » l'un des airs les plus connus de l'œuvre, met en lumière la relation amoureuse qui va naître entre Alfredo et Violetta. Pulsation ternaire de valse, l'air commence en anacrouse qui permet à la mélodie de rebondir. Alfredo exprime ici que l'insouciance, le plaisir et l'amour sont ses seules préoccupations. A 1'09 Violetta lui répond sur le même tempo puis tous en chœur.

CD1- page 4 – Alfredo, Violetta et le chœur

La relation amoureuse s'établit sur un air de valse légère – tapis sonore pour le dialogue qui commence entre les deux héros.

CD1 – page 5 **Thème de l'amour d'Alfredo** « *Di quel amor* » Il fait sa déclaration d'amour, il exprime dans cet air ses sentiments, tout d'abord intimidé (mélodie retenue et entrecoupée de silences), il prend peu à peu de l'assurance (la ligne mélodique progresse vers l'aigu) pour se déployer enfin dans une large phrase en duo à 2'35 avec Violetta. A 1'15 La mélodie de Violetta saccadée avec des sauts mélodiques et des fioritures contraste fortement avec l'air d'Alfredo, très legato, marquant l'opposition de leurs personnages au début de leur histoire, puis une phrase est prononcée à l'unisson, à l'image de leurs sentiments naissants. « *Croce e delizia al cor* »

CD1 – plage 6 – Alfredo, Violetta et Gaston

Violetta donne à Alfredo le droit de revenir la voir le lendemain, elle lui donne un de ses camélias qu'il pourra lui rapporter quand la fleur sera fanée. Les cordes sur chaque premier temps nous font entendre le cœur qui bat très fort d'Alfredo « *io son, io son felice* »

CD1 – plage 7 - les chœurs – les invités s'en vont.

CD1 – plages 8 et 9 - Violetta

Violetta est seule et réfléchit sur son choix de vie, elle est troublée par la déclaration d'amour qu'elle vient de recevoir.

Air en quatre parties :

Partie A : un récitatif, la voix seule puis les cordes ponctuent chacune des interventions de Violetta – invention mélodique de Verdi, simple et naturelle

Partie B – changement de tonalité (fa mineur) et de tempo. De l'allegro à l'andantino toujours à 3 temps. Les bois sont là (hautbois, clarinette, flûte traversière et basson) cordes en pizzicati - à 2'11 reprise du texte d'Alfredo

Partie C – Plage 9 - retour au récitatif sans accompagnement. Débit allegro, noter les vocalises sur « *Gioire* » !

Partie D - à 0'55 Allegro brillante « *sempre libera* » thème joué par les vents et les cordes et repris par Violetta, large crescendo de l'orchestre – vocalises de Violetta, la courtisane encore toute en frivolité sur des trilles en cascades qui répond à 1'51 à la voix d'Alfredo qui lui redit son amour. A 2'51 Le chant de Violetta devient crispé traduisant son combat intérieur comme si elle s'accrochait aux certitudes de sa vie d'avant tout en sachant que cet amour va tout changer.

Deuxième Acte – une maison à la campagne

CD 1 – plage 10 Alfredo

Alfredo chante son amour pour Violetta qui a accepté de quitter sa vie brillante à Paris pour rester seule avec lui. Il se dit heureux comme s'il était aux cieux.

Verdi indique clairement toutes les expressions musicales des sentiments qu'exprime le ténor par ses inflexions de voix : allegro puis andante, adagio crescendo. Puis decrescendo jusqu'au pianissimo sur « *dell'amor* ». A 2' crescendo puis nuance forte sur « *vivo* ».

CD1 – plage 11 Alfredo et Annina

Rythme très agité- Annina revient de Paris et elle révèle à Alfredo que Violetta, pour assurer leur train de vie à la campagne, l'a chargée de faire vendre tout ce qu'elle possède, attelages, chevaux, bijoux, propriétés. Il est furieux et honteux de n'avoir rien vu et part à Paris pour arranger les choses. A 0'40 Air à rythme d'héroïsme militaire pour dire qu'il va partir pour tout arranger.

CD1– page 12 - Violetta, Annina, Giuseppe, Germont

Cette scène est le nœud de cet opéra, on bascule soudain dans le drame. C'est l'une des plus belles de l'opéra, un enchaînement de mélodies superbes. A 0'40 Germont, le père d'Alfredo, vient pour insulter Violetta et lui demander de renoncer à Alfredo. A 1'48 Il découvre que c'est elle qui fait vivre Alfredo et Il reconnaît qu'il s'est trompé sur elle.

Il vient lui expliquer le problème que sa présence pose pour le mariage de la sœur d'Alfredo qu'aucune famille bourgeoise n'acceptera, si son frère vit avec une femme de mauvaise réputation.

Dans cette scène Violetta devient « la victime » de l'ordre social, on y trouve toutes les étapes de sa chute finale. De la révolte à l'acceptation, « le bourreau » Germont restera très déterminé, mais il va montrer une sympathie croissante pour sa victime.

Violetta crie son amour. Germont est désarmé, mais il change de tactique pour faire appel à sa sensibilité. Violetta réagit violemment au mot de « *sacrificio* » à 1'36

CD1 - pages 13 à 17 – Germont et Violetta

page 13 : Le dialogue des deux personnages varie entre récitatif, aria et duo.

L'air de Germont « *Pura siccome un angelo..* » est particulièrement émouvant. Des notes répétées démontrent son insistance pour la faire céder. A 1'13 Elle refuse en phrases saccadées on entend son cœur qui bat de plus en plus fort. L'échange est tendu, rapide. Elle hurle enfin « jamais »

page 14 Violetta ne veut pas quitter Alfredo, elle exprime son amour pour lui. Elle refuse de se sacrifier. Accompagnement par des croches de cordes et de courtes lignes des bois (clarinette, basson, hautbois) avec un rythme répété Un chant rompu comme brisé, fait de silences. Elle dit à Germont qu'elle est gravement malade et condamnée à une mort proche. Germont reprend calmement comme s'il l'encerclait.

page 15 : Rythme funèbre, l'encerclement par Germont reprend. Il fait appel à l'amour filial, comme s'il était son père.

A 1'34 Violetta chante alors une phrase musicale qui reprend en mode mineur, grave, la phrase du **thème de l'amour d'Alfredo** et cette même phrase se retrouvera à la fin au moment de sa mort « *Addio del passato* » comme si les thèmes de l'amour contenaient déjà en eux ceux de leur mort.

Plage 16 - Violetta cède enfin en pleurant et promet de quitter Alfredo, sans trop le faire souffrir et sans lui dire la vraie raison – air sublime, mélodie pure et très simple avec accompagnement très léger de l'orchestre, les cordes surtout « *Dite alla giovine* » voix de Germont en sourdine, il est ému, son phrasé est syncopé, il trouve des accents émouvants.

Plage 17 - Violetta essaie de trouver un stratagème pour disparaître de la vie d'Alfredo sans le faire trop souffrir. A 0'30 Elle demande à Germont de l'embrasser comme sa fille. A 1'25 Il lui fait la promesse de dire plus tard à Alfredo le sacrifice qu'elle a consenti. Violetta fait vite partir Germont, ils chantent un duo d'adieu scandé par une marche funèbre à 3'02.

CD 1 – plage 18 – Violetta et Annina - Marche funèbre aussi quand Violetta demande à Annina d'aller porter une lettre à Flora pour lui dire qu'elle accepte son invitation pour la fête de ce soir. A capella elle décide d'écrire une lettre à Alfredo, à 0'51 écouter le beau solo du hautbois qui accompagne son écriture.

CD1 - Plage 19 – Violetta et Alfredo Alfredo arrive et lui demande à qui elle écrit. Très agitée, elle insiste pour dire à Alfredo qu'elle l'aime mais ne lui révèle rien de l'accord passé avec son père. L'orchestre semble très perturbé, il marque par des « crescendi » et des « forte » l'accélération de l'action avec l'aide des cordes essentiellement.

A 1'20 thème de l'amour de Violetta,

A 1'55 Notez les cordes quand elle se sauve pour ne pas voir Germont.

CD1 – plages 20, 21 et 22 – Alfredo resté seul voit arriver un commissionnaire qui lui remet la lettre où Violetta lui annonce qu'elle le quitte. A 1'37 Germont entre.

Plage 21 : L'air de Germont « *Di Provenza il mar* » est constitué de deux strophes égales dans un style musical, un peu vieillissant à la façon de Donizetti. On comprend ainsi que ce discours n'aura aucun effet sur son fils.

Plage 22 : A 0'05 Tempo accéléré, cordes en descentes brutales pour traduire la colère d'Alfredo qui se sent trahi par Violetta. A 0'30 cabalette (souvent supprimée) de Germont pour consoler son fils. Notez le motif des quatre doubles croches un peu lourd mais qui révèle la ténacité de Germont. Alfredo ne veut rien entendre, il veut se venger et retrouver Violetta qui, pense-t-il, l'a trahi. A 2'21 Reprise du tempo accéléré et cri d'Alfredo qui part chercher Violetta pour se venger d'elle.

Finale du deuxième acte :

L'acte se termine comme au début de l'opéra, par une fête. On peut distinguer deux volets d'inégale durée. Le premier est une suite de divertissements chantés, puis Alfredo arrive et l'action reprend et l'acte se termine par un largo concertato, ensemble vocal très fréquent chez Verdi au milieu de ses opéras.

CD2 – plage 1 Fête chez Flora – Tous commentent la rupture entre Violetta et Alfredo

CD2 -Plage 2 - Puis des invités déguisés en gitanes et matadors font leur entrée. Choeur le plus connu de Verdi : « *Noi siamo zingarelle* »

Air en 2 parties, l'une en mi mineur et l'autre en mi majeur, les phrases sont ponctuées par des tambours de basques, mélodie simple, phrases répétées renforçant l'allure

populaire de ce thème – tarentelle. Ce divertissement est une respiration nécessaire après les affrontements que nous venons de voir et ceux qui vont venir.

CD2 - Plage 3 – les matadors – toujours rythme de valse

CD2 - Plage 4 – Tous et Alfredo

Alfredo entre puis Violetta au bras du baron Douphol. Alfredo le provoque aux cartes et gagne une belle somme d'argent. Thème répété aux cordes : impression de danger sournois. Pendant la partie de cartes, thème d'action très vif pour accompagner le jet de cartes sur la table. Une pause est marquée, les participants à la soirée quittent la pièce pour aller dîner, le thème du jeu se défait

CD2 -Plage 5 –Violetta et Alfredo - Violetta essaie d'attirer Alfredo dans une pièce pour lui parler et lui dire qu'il est en danger, que le baron est violent., notez le tourbillon des cordes pour l'agitation de Violetta, suspense, danger. A 0'25 D'abord froid Alfredo est sous le coup de l'émotion, sa partie vocale se transforme rapidement. Discussion rapide, à 2'03 l'orchestre trépigne et gronde, Violetta ne chante plus. Violetta questionnée sur ses sentiments pour Douphol répond un tout petit « *l'amo* », bien à contre cœur, triste ligne de chant, simple tierce descendante, mais Alfredo furieux refuse de comprendre et se sent trahi. Il perd tout contrôle.

CD2 -Plage 6 – Violetta, Alfredo et tous : changement solennel – Alfredo, jette l'argent gagné au visage de Violetta pour la payer des trois mois qu'elle a passés avec lui.
A 1'00 Réprobation de tous..

CD2 - Plage 7 – Violetta, Germont et Alfredo - Coup de cymbale, début d'un « largo concertato ». Germont entre, l'action se fige, Germont furieux fait des reproches sévères à son fils pour avoir si gravement offensé une femme. Alfredo reprend ses esprits

CD2 -Plage 8 – Violetta et tous

Air splendide d'émotion. Sur son thème d'amour, Violetta, chante son amour pour Alfredo et son désespoir de ne pas pouvoir tout lui dire. Deux belles phrases musicales pour sa déclaration, grand déploiement de la musique et des chœurs pour un ensemble qui submerge d'émotion . Germont est ému et impuissant devant la douleur de Violetta.

Fin de l'Acte 2

Troisième Acte

CD2 – page 9 - Prélude – Comme en écho le prélude du troisième acte reprend le prélude du début de l'opéra. Tempo andante avec une nuance pianissimo pour s'accorder avec le caractère général de ce troisième acte, entièrement dominé par le thème de la maladie et de la mort inéluctable de Violetta. L'action est comme suspendue, tout l'accent est mis sur le drame et l'écriture musicale y est très épurée. Thème tragique en Ut mineur. Les violons descendent lentement une octave chromatique. Les violons dominent, les autres cordes et les bois font un discret accompagnement.

CD2 – page 10 – Violetta, Annina et le Docteur

Violetta demande à Annina de remettre aux pauvres l'argent qui lui reste car elle sait qu'elle n'en aura plus besoin. Verdi apporte une nouveauté, c'est la première fois qu'il y a un dialogue sans musique mais qui n'est pas un récitatif car entre les phrases, on entend le thème du prélude. Thème lancinant de la maladie dans la scène entre le Docteur et Violetta.

CD2 – page 11 – Violetta relit la lettre de Germont et dit tristement adieu au bonheur passé. Sa lecture est soulignée dramatiquement par le thème d'Alfredo joué au violon solo « *Di quel amor, quel amor ch'è palpito* ».... A 1'40, son chant « *Addio del passato* » ressemble à celui du deuxième acte « *Così alla misera* » dans la scène, lorsqu'elle cède au chantage de Germont.

CD2 – Page 12 – Violetta, Annina et le chœur à l'extérieur. Bacchanale – Chœur des masques du carnaval dans la rue sous les fenêtres de Violetta. La fête n'est plus chez Violetta comme au premier acte, elle l'entend mais ce sera sans elle désormais. Verdi traduit ainsi l'indifférence générale au destin tragique de Violetta – la fête continue...

CD2 – Page 13 – Annina, Violetta et Alfredo

Annina arrive en courant, souffle coupé, illustré par une phrase chromatique haletante. elle annonce le plus doucement possible l'arrivée d'Alfredo. A 0'32 Unisson exalté les deux amoureux qui se jettent dans les bras l'un de l'autre, chacun reprend le texte musical de l'autre. Scène de pardons mutuels.

A 1'29 Alfredo lui promet de l'emmener à la campagne pour la guérir, là où ils furent si heureux. Notez l'accompagnement très réduit de l'orchestre.

CD2 – Page 14 – Violetta essaie de se lever et de s'habiller pour aller à l'église remercier du retour d'Alfredo mais elle retombe sur son lit trop épuisée à 1'05 Chaque effort qu'elle fait est appuyé par les violons et les contrebasses. Elle lutte, elle se met en colère contre son destin. Rythme rapide des échanges. Puis à 1'19 retentissent les cuivres. A 1'44 alors commence une longue phrase sur un rythme rapide pour dire la révolte de Violetta « *Morir sì giovine* » Alfredo la soutient sur la même phrase musicale.

Finale de l'Opéra

CD2 – Plages 15 et 16 – Germont, Violetta , Alfredo, Le Docteur et Annina

Musicalement, l'ensemble est soutenu par un motif rythmique de marche funèbre, joué aux cordes. Le thème d'Alfredo joué au violon souligne les dernières paroles de Violetta qui semble-t-il ne souffre plus et se sent renaître, puis elle meurt.

Cette dernière scène apporte un éclairage sur les sentiments véritables des personnages réunis. Alfredo et Violetta se sont retrouvés et pardonnés. Germont, pris de remords d'avoir créé tout ce malheur va assister impuissant à la mort de Violetta.

CD2 – Plage 15 – Entrée de Germont. Le père d'Alfredo se maudit d'avoir été si dur. Violetta interrompt leur dialogue par une phrase à cappella.

CD2 – Plage 16 – Violetta ne les écoute plus. Scène crépusculaire, recueillie. Les accords ostinato rythmique en tutti, introduisant une atmosphère funèbre, sont solennels et austères. Une scansion retenue mais un rythme omniprésent qui résume la vie de l'héroïne lorsqu'elle remet son portrait à Alfredo. A 2'40 une éclaircie de l'ambiance musicale s'effectue sur une modulation de Violetta., le thème d'amour d'Alfredo revient une dernière fois fragile d'abord puis agité à la mesure de l'hallucination de Violetta, d'une intensité émotionnelle très dense, la voix de Violetta parcourt alors toute l'étendue de sa tessiture jusqu'au cri final sur lequel elle meurt.

Fin de l'opéra



L'époque et le lieu de l'action

Paris et la « vie parisienne » au Second Empire



Napoléon III

Un Paris moderne dans un Etat moderne

Au milieu du XIX^e siècle, Paris se présente à peu près sous le même aspect qu'au Moyen Âge : les rues y sont encore sombres, étroites et insalubres. Lors de son séjour en Angleterre (1846-1848), Napoléon III avait été fortement impressionné par les quartiers ouest de Londres : il est vrai que la reconstruction de la capitale anglaise suite à l'incendie de 1666 avait fait de cette ville une référence en matière d'hygiène et d'urbanisme ; et l'empereur voulait faire de Paris une ville aussi prestigieuse que Londres ; Napoléon III veut faire de la France un Etat moderne et prospère et redonner à Paris son rôle de capitale-phare.

Il fait développer l'industrie, rénover le commerce, créer un grand réseau ferroviaire pour relier la province à la capitale et surtout transformer Paris.

Pour cela il charge le baron Haussmann de moderniser la capitale. Il se lance alors dans de grands travaux en abattant des quartiers insalubres, en créant de larges avenues, des jardins publics (Alphand), en apportant le confort moderne (gaz), en créant des gares (gares de l'Est puis du nord).

L'industrie (acier, textile) connaît une forte croissance, du moins jusqu'au milieu des années 1860 et les mines, de charbon dans l'Est et le Nord et d'ardoise en Anjou prennent leur essor (ces dernières seront submergées par une inondation record de la Loire en 1856, occasion pour le chef de l'État de se rendre à Trélazé pour y restaurer son image ternie à la suite d'une répression politique envers une émeute républicaine un an plus tôt.

Le Paris des fêtes et des plaisirs :

Pour réaliser ces grands travaux, l'Empire s'appuie sur les banquiers et les industriels, créant ainsi une riche bourgeoisie qui contribue au rayonnement de la nouvelle vie parisienne.

Capitale de l'Europe au même titre que le Londres de la Reine Victoria, Paris accueille de grandes réunions internationales telles que l'exposition universelle de 1855 et celle de 1867 qui lui permettent de mettre en avant l'intérêt de la France pour les progrès techniques et économiques. L'exposition universelle de 1867, qui a lieu dans un Paris

transformé et modernisé, accueillera presque dix millions de visiteurs et des souverains venus de toute l'Europe.

A l'avènement du Second Empire une page de l'histoire de France est tournée, la révolution de 1848 semble déjà loin. La société française change, elle aspire à la paix et au plaisir.

La société du second Empire est brillante et voulue comme telle par Napoléon III, en opposition à la vie de famille « casanière » que menait Louis Philippe aux Tuileries.

En 1853, après son mariage avec Eugénie de Montijo, Napoléon III lance la vie de cour avec les soirées de « première » à l'Opéra, à la Comédie Française, les « séries » de Compiègne (6 semaines de chasse en octobre et novembre où l'Empereur et son épouse reçoivent une centaine d'invités par semaine et leur proposent : chasse, jeux, dîners, bals, soirées théâtrales)

Paris, capitale mondiale de la mode

L'époque est aussi marquée par l'émergence des Grands Magasins comme le Bon Marché d'Aristide Boucicaut, celui que décrit Emile Zola dans son roman « Au bonheur des Dames » puis le Bazar de l'Hôtel de Ville, le Printemps et la Samaritaine alors que la bourse connaît un véritable âge d'or .

Toutes les femmes veulent être à la mode. La création des grands magasins y contribue.

En outre, en 1858, Worth crée à Paris les débuts de la couture moderne. Ces innovations se propagent dans l'Europe entière. Le Second Empire est synonyme d'un éclat exceptionnel de la vie et d'un raffinement suprême de l'élégance féminine. La crinoline est représentative de cette époque, bien qu'elle soit apparue quelques années auparavant. Les femmes après le règne terne de Louis-Philippe et les révolutions de 1848 (février et juin) sont avides de luxe, de plaisir et de toilettes.



Eugénie de Montijo



L'orchestre d'opéra E. Manet



Scènes de la vie parisienne

Théâtres, opéras, cafés-concerts sont des lieux privilégiés pour la mise en scène de la vie mondaine parisienne qui culmine sous le second empire. Edgar Degas (1834-1917) se lie d'amitié avec des musiciens de l'orchestre de l'opéra, qu'il fait figurer dans un extraordinaire tableau, *L'orchestre à l'Opéra*.

Cafés et cafés-concerts deviennent le centre de la vie urbaine. Monet et Pissarro écoutent avec admiration Courbet à *La brasserie des Martyrs*, Manet fréquente le café *Tortoni*, boulevard des Italiens. C'est au café *Guerbois* avenue de Clichy, découvert par Manet, que sont définies les orientations essentielles de la nouvelle peinture.

La Nouvelle Athènes place Pigalle, surtout fréquenté après la guerre de 1870, voit la mise au point des expositions du groupe des impressionnistes.

Au XIXe siècle, la fréquentation des cabarets et des théâtres est un aspect fort important de la culture urbaine, populaire ou petite-bourgeoise. Accusés de favoriser l'ivrognerie, la violence et la prostitution, les cafés populaires et les cabarets sont souvent dénoncés comme des lieux de débauche.

Pendant tout le XIXe siècle, le peuple de Paris fréquente des bals publics où l'on danse les dernières danses à la mode.

Les Parisiens vont rire et pleurer devant toutes sortes de drames, mélodrames, vaudevilles, opéras et opéra-comiques. Si le théâtre de Guignol est plutôt destiné aux pauvres, si *L'Ambigu-Comique* ou *La Gaîté* ont la réputation d'être des salles populaires, la majorité des théâtres de boulevard accueille un public mêlé : même si le petit peuple domine les salles, les billets bon marché (quelques dizaines de centimes au "paradis") et plus chers (parfois cinq francs la place dans une loge) imposent une certaine diversité sociale. Offenbach triomphe aux *Variétés* sous le Second Empire, tandis que les pièces de Labiche et de Meilhac et Halévy remportent des succès éclatants dans les théâtres de boulevard des années 1870 et 1880.



Les théâtres du boulevard du Temple (dit boulevard du Crime), les bals et les cabarets du boulevard de Clichy et les artistes tels que le mime Deburau et le chansonnier Aristide Bruant connaissent au XIXe siècle et au début du XXe un succès immense. Il est intéressant de noter qu'ils possèdent tous, peu ou prou, un aspect de subversion. Dans ses chansons, Bruant s'attaque directement à la propriété, au travail et à l'argent, piliers de la société bourgeoise. Pierrot est un héros populaire qui, par sa pantomime joyeuse, sa folie carnavalesque, ses distorsions physiques et sa bouffonnerie, conteste l'ordre établi. De même, les valets et les servantes de Molière ou de Beaumarchais se moquaient-ils de leurs maîtres. C'est cet esprit frondeur que Daumier restitue avec un génie de la caricature qu'il exerce aussi contre les personnalités politiques de la Monarchie de Juillet. A Lyon, sous le Second Empire, le théâtre de Guignol est surveillé par la police ; il est soumis à la censure et à l'autorisation préalable.

A Paris, le succès des bals soulève la désapprobation des autorités civiles et religieuses. La licence paraît y régner et les danses sont taxées d'obscénité. Le nom du cabaret *L'Enfer*, haut lieu de plaisir, tourne la religion en dérision. Le mélange de polka et de cancan qu'on danse au bal Mabille, très évocateur, semble un défi et une offense aux bonnes mœurs. Après le carnaval, de nombreux "inculpés pour danse indécente" défilent en correctionnelle.

Lieux de sociabilité et de détente, les cabarets, les cafés-concerts, les bals et les théâtres donnent parfois l'impression d'être des foyers de subversion. S'ils ne s'attaquent pas directement au pouvoir, à l'ordre social, aux bonnes mœurs ou à la religion, ils se détournent en tout cas de la pudibonderie et du sérieux bourgeois, à moins qu'ils ne représentent, aussi, une forme de résistance vis-à-vis des régimes autoritaires

Quelques repères historiques :

.

Les Trois Glorieuses : La Révolution de trois jours a lieu les 27, 28 et 29 Juillet 1830. Charles X est chassé du trône de France.

Louis-Philippe : Le cousin de Charles X, Louis-Philippe lui succède de 1830 à 1848 jusqu'à ce qu'une nouvelle et courte révolution chasse définitivement la royauté de France en 1848.

La Deuxième République : La deuxième République est proclamée après la Révolution du 18 Février 1848. Les Français sont convoqués pour élire une assemblée constituante qui donne :

- La liberté de se réunir
- La liberté de la presse
- L'abolition de la peine de mort pour motif politique
- L'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises

Et à l'étranger

En Angleterre : Règne de La Reine Victoria.

En Allemagne : La révolution industrielle : - Unité allemande réalisée par Bismarck - Edition du Manifeste du Parti Communiste de Karl Marx - Première internationale

Au Cambodge : Installation du protectorat français

Aux Etats-Unis : Guerre de Sécession Assassinat de Lincoln Abolition de l'esclavage en 1865

En Russie : Abolition du servage en 1861

L'œuvre

La genèse de la Traviata

La traduction du mot « la traviata » c'est « la dévoyée », celle qui s'est trompé de chemin. Le premier titre choisi par Verdi était : « *Amour et Mort* » titre qui reflétait plus exactement les thèmes musicaux que Verdi avait choisi pour cette œuvre.

Inspiré par l'histoire de Marie Duplessis, une célèbre courtisane du Second Empire qui fut sa maîtresse, Alexandre Dumas fils écrit le roman *La Dame aux camélias* en 1848. Issue d'une famille très modeste mais d'une grande beauté et très intelligente, elle sut devenir en peu de temps une des reines du Paris sous Napoléon III. Elle avait choisi pour emblème le camélia, fleur très couteuse, sans odeur et surtout éphémère. Atteinte de phthisie (tuberculose) elle mourut à l'âge de 23 ans. Dans son roman Alexandre Dumas la nomme Marguerite Gauthier.

Ce roman remporte un immense succès, Dumas décide d'en écrire une adaptation pour le théâtre qui ne sera créée qu'en 1852 en raison de problèmes de censure. Ce drame qui se joue en 5 actes remporta un succès foudroyant.

Lors d'un séjour à Paris, Giuseppe Verdi assiste à l'une des représentations de *La Dame aux camélias*. Il est immédiatement séduit et décide d'en faire un opéra. Il faut préciser que Verdi à ce moment là rencontre un peu les mêmes problèmes d'opprobre que dans la pièce de Dumas. Il est l'amant de la soprano Giuseppina Strepponi qui est difficilement acceptée par son entourage dans l'Italie de province de son époque. La Fenice, le célèbre opéra de Venise, lui demande un opéra, son sujet est tout trouvé et il décide d'écrire la partition de *La Traviata*, adaptation de *La Dame aux Camélias* avec l'aide du librettiste Francesco Piave.

L'opéra est une version épurée de la pièce qui a gardé la structure signifiante qui met en avant l'évolution dramatique. Chaque scène à son climat :

Acte I : Exposition : la courtisane, la fête, les plaisirs puis l'amour

Acte 2 : Péripéties : la femme amoureuse que l'amour véritable rachète de sa vie passée, le bonheur puis le sacrifice

Acte 3 – Catastrophe : Le sacrifice et la mort - retour à la morale

La scène la plus importante celle qui fait basculer l'action, celle de Germont, le père d'Alfredo et de Violetta à l'acte II, celle du sacrifice est idéalement située au centre de l'œuvre. Un modèle de dualité entre raison et sentiments, entre les convenances sociales et la vie intime. Ce conflit entre le collectif et l'individuel est un thème récurrent dans

l'œuvre de Verdi où souvent les implications sociales et morales représentent une menace et une source de malheur pour les protagonistes.

La première représentation le 6 mars 1853 fut un total fiasco (sans doute en raison des solistes qui n'étaient pas au meilleur de leur forme, sauf la trop opulente Fanny Salvini-Donatelli qui a bien mal à ne pas faire rire le public quand elle prétend mourir de phtisie galopante ! et surtout parce que le sujet choqua le public plutôt bourgeois. Les représentations qui suivirent furent d'un accueil mitigé et la reprise au San Benedetto de Venise, un an plus tard, un triomphe incontestable.

Cet opéra tient une place primordiale dans l'œuvre de Verdi car il met en scène des gens de son époque, des gens ordinaires et ses contemporains.

Verdi le dit lui-même « c'est un sujet de notre temps », et d'ailleurs la plupart des personnes ayant servi de modèle aux personnages de la pièce sont toujours vivants au moment où il écrit son opéra (ce qui ne l'empêche toutefois pas d'idéaliser un peu l'héroïne).

Verdi tenait absolument à ce que les costumes soient sur scène les mêmes que ceux portés par les spectateurs. Or voir à l'opéra la redingote quotidienne succéder au haut de chausse, à la tunique et au péplum c'était effacer le merveilleux propre à ce monde clos de l'illusion ; c'est pourquoi la Fenice décida de transposer l'action à l'époque de Richelieu. Mais si tel n'avait pas été le cas, *La Traviata* aurait été le premier exemple de drame lyrique en costumes modernes.

Notons que les costumes Louis XIII furent maintenus dans toutes ces productions et que ce n'est qu'au XXe siècle que *La Traviata* fut jouée en costumes du XIXe siècle: la contemporanéité voulue par Verdi ne fut jamais respectée.



On peut également souligner que si *La Traviata* était une œuvre contemporaine pour l'époque, c'était aussi une œuvre d'avant-garde. Avec sa « Dame aux camélias » Dumas fils avait ouvert la voix à un théâtre neuf, à la comédie contemporaine, et Verdi ne s'est pas contenté de retenir l'intrigue : il a approfondi ce qui faisait la nouveauté de la pièce et en a accentué son côté passionné.

Un drame bourgeois : un style nouveau

Non seulement Verdi ose mettre en scène un sujet de son époque mais en plus il s'agit d'un pur drame bourgeois, loin des grands péplums héroïques auxquels le public était habitué. C'est une révolution dans le monde de l'opéra et le public va d'ailleurs s'en trouver déconcerté : public pour qui un tel sujet n'était pas compatible avec la noblesse de la scène lyrique. La preuve en est qu'au moment où les spectateurs sifflent l'opéra à la Fenice, ils applaudissent la pièce originale au théâtre Apollo, Campo san Luca.

Mais ce sujet simple et efficace s'accorde bien avec l'envie de Verdi de délaisser les grands sujets historiques pour se tourner vers des intrigues plus intimistes, ce que révèle déjà le choix de s'inspirer d'une pièce adaptée d'un roman. Le dernier acte de *Traviata* est d'ailleurs le triomphe de cette nouvelle manière de Verdi qui est née avec *Luisa Miller* et où l'analyse psychologique prend le pas sur le drame et l'émotion profonde sur la violence. Il faut souligner que c'est d'ailleurs le seul opéra tragique de Verdi dans lequel la violence ne joue aucun rôle.

Verdi va même plus loin : il écrit un véritable drame de mœurs. Personne avant lui n'avait osé ou même songé porter un tel sujet à la scène, ce qui choquera d'ailleurs beaucoup les italiens.

Verdi fait un constat social sans concession : il n'a d'ailleurs jamais traité aussi directement les problèmes sociaux et moraux de son époque qu'autour de 1850 lorsqu'il composa *Luisa Miller*, *Stifelio* et *La Traviata*. Avec Violetta on donne pour la première fois le beau rôle à une « cocotte », à une « traviata », c'est à dire une dévoyée, une prostituée, une femme qui s'est écarté du droit chemin et qui est d'autant plus scandaleuse qu'elle est censée être contemporaine des spectateurs.

C'est étrangement le seul opéra de Verdi dont le titre n'a jamais été traduit en français. On peut se demander s'il s'agit de la même pudeur que celle qui a poussé les napolitains à représenter l'œuvre sous le titre de *Violetta*.

L'opposition entre l'aspiration au bonheur individuel et à sa négation par les institutions ou les conventions de la vie sociale revient souvent dans les opéras de Verdi. Ici se sont les préjugés de la Bourgeoisie qui brisent le destin de Violetta : cette femme richement entretenue est le produit d'un milieu qui l'utilise mais qui garde ses distances en la classant d'emblée dans la catégorie de celles qu'on n'épouse pas. Finalement *La Traviata* est un pamphlet qui met en scène les vices d'une certaine société, d'un ordre bourgeois qui engendre cette prostitution mais qui en même temps la méprise.

Les personnages et les voix de La Traviata

Violetta Valery : Courtisane, le personnage principal, **Soprano**

Flora Bervoix : son amie, **Mezzo-soprano**

Annina : Femme de chambre de Violetta **Mezzo-soprano**

Alfredo Germont : Amant de Violetta, **Ténor**

Giorgio Germont : Père d'Alfredo, **Baryton**

Gaston, vicomte de Letorières : Ami d'Alfredo et de Violetta, **Ténor**

Le baron Douphol : Amoureux de Violetta, **Baryton**

Le marquis d'Obigny : Ami de Flora, **Basse**

Docteur Grenvil : Docteur de Violetta, **Basse**

Giuseppe : Serviteur de Violetta, **Ténor**

Un commissionnaire et un domestique : **Basses**

Choeur d'hommes et de femmes , amis de Violetta et de Flora

L'orchestre :

Piccolo – flûte traversière – 2 hautbois – 4 clarinettes 2 bassons – 4 cors – 2 trompettes – cymbales – Timbales – Grosse caisse – triangle – tambourins – castagnettes – harpe – cordes (violons, altos, violoncelles, contrebasses) Banda

La Traviata – opéra en trois actes de Giuseppe Verdi, livret de Francesco Maria Piave

L'Argument

Acte I :

Violetta Valéry, courtisane donne une grande soirée. Un ami, Gaston, lui présente le jeune Alfredo Germont. Violetta incite ses amis dont Flora Bervoix, le Marquis d'Obigny et Gaston de Létorières à s'amuser. Gaston informe Violetta que le jeune homme est l'un de ses plus fervents admirateurs et qu'il est venu tous les jours prendre des nouvelles de sa santé quand elle était malade. Alfredo confirme et cela irrite le Baron Douphol qui est le protecteur actuel de Violetta. Au moment de porter un toast, Alfredo après s'être fait prier, accède à la demande de Violetta et entonne le très fameux « Libiamo, libiamo... » buvons, buvons...

Tous passent au salon pour danser mais Violetta pâlit et est prise d'une faiblesse qui la force à s'asseoir. Tous sortent, sauf Alfredo, qui profite de cet aparté pour lui déclarer son amour. Violetta n'en veut pas, elle lui propose son amitié, car elle ne sait et ne veut pas aimer. Gaston interrompt la conversation, Alfredo va partir mais il arrache une promesse à Violetta, fou de bonheur, il aura le droit de revenir pour lui rapporter le camélia qu'elle lui a donné quand il sera fané, c'est-à-dire, le lendemain. Les invités s'en vont à la fin de la soirée. Une fois seule, Violetta ne songe qu'aux paroles d'Alfredo. Et si c'était l'amour... le vrai...mais elle a toujours eu peur du véritable amour et de ses conséquences. Alfredo a réveillé en elle ses rêves d'enfance de bonheur et d'amour mais elle finit par repousser cette pensée en réaffirmant son désir de vivre libre sur les chemins du plaisir.

Acte II :

Premier Tableau

Dans une maison de campagne près de Paris, Alfredo et Violetta filent le parfait amour, ils sont très heureux. Cependant Alfredo apprend par une indiscretion d' Annina, la servante, que Violetta est obligée de vendre tous ses biens pour faire face aux frais de leur vie commune. Alfredo, vexé, décide alors de partir pour Paris emprunter de l'argent et empêcher Violetta de se ruiner pour lui. Pendant son absence Violetta reçoit une invitation à un bal chez Flora le soir même mais cela la fait rire car elle ne veut pas y aller. Elle attend la visite d'un homme d'affaires pour la vente de ses biens. Mais c'est Giorgio Germont, le père d'Alfredo, qui arrive. Il vient, très froidement car il croit qu'elle ruine son fils, lui demander de renoncer à Alfredo. Elle refuse et lui dévoile qu'elle a vendu tous ses biens pour lui et montre même à Germont l'acte de vente qu'elle avait caché à Alfredo. Germont se radoucit mais lui demande pourtant de quitter définitivement Alfredo car cette relation scandaleuse empêchera sa sœur de se marier convenablement. Violetta comprend alors que son passé la poursuivra toujours, elle

cède la mort dans l'âme et révèle alors à Germont qu'elle est atteinte d'une maladie mortelle. Elle accepte en pleurant le sacrifice de son amour, elle va disparaître sans rien dire à Alfredo. Germont est touchée par sa générosité et la remercie.

Elle commence alors une lettre de rupture. Le retour d'Alfredo la surprend et elle s'éclipse après des adieux qu'Alfredo ne comprend pas. Il attend la visite de son père. La lettre de Violetta arrive par les soins d'un commissionnaire et Alfredo est désespéré et furieux. Germont revient, il essaie de le consoler en lui parlant du ciel de Provence et de sa famille qui l'aime. Alfredo malade de jalousie, ne songe qu'à retrouver Violetta, il voit alors l'invitation, comprend et court chez Flora.

Deuxième tableau

Dans l'hôtel particulier de Flora, une fête se prépare. Alfredo surgit seul. La nouvelle de la rupture de Violetta et d'Alfredo court déjà parmi les invités et on attend Violetta accompagnée du baron Douphol. Des invités arrivent déguisés en gitanes et d'autres en matadors. Alfredo pour se venger accepte de jouer aux cartes avec le baron et il gagne une somme considérable. Devant tous les invités il jette l'argent gagné au visage de Violetta « la payant » de ses trois mois passés avec lui. Elle s'évanouit. Dans un climat de réprobation générale, Douphol le provoque en duel. Germont arrive à ce moment-là et entraîne Alfredo en lui reprochant d'avoir insulté une femme de façon aussi impardonnable.

Acte III

Violetta est très malade, sa servante Annina la veille, tous l'ont plus ou moins abandonnée. Le docteur Grenvil vient en visite et tente de lui dissimuler la vérité, elle n'a plus que quelques heures à vivre, du moins c'est ce qu'il chuchote à Annina. Violetta demande à Annina de compter l'argent qu'il leur reste pour vivre et de donner le surplus aux pauvres. Une fois seule, elle relit la lettre de Germont : il la remercie d'avoir tenu sa promesse, lui raconte la suite du duel : le baron blessé mais Alfredo obligé de fuir à l'étranger. Il lui dit surtout qu'il a révélé à son fils le sacrifice qu'elle a fait pour eux et que celui-ci va revenir vite pour implorer son pardon. Violetta sait qu'elle va mourir, elle prend congé de la vie. Dehors on entend une farandole joyeuse, c'est le carnaval. C'est alors qu'Annina annonce tout doucement à Violetta l'arrivée d'Alfredo ; il se jette dans ses bras, lui demande pardon et lui promet un amour éternel. Vite ils parlent d'un avenir radieux, à la campagne, loin de Paris où elle pourra guérir. Violetta chancelle et Alfredo demande à Annina de chercher le docteur. Germont arrive également pour demander pardon, il est trop tard... Violetta expire dans les bras de ceux qui l'ont aimée jusqu'au bout.

Le compositeur de La Traviata

Giuseppe Verdi



Naissance : 10 octobre 1813

Décès : 27 janvier 1901 (à l'âge de 87 ans)

Giuseppe Verdi est né au hameau de Roncole, proche de Busseto, dans la province de Parme. Il est de modeste naissance, mais toutefois pas aussi pauvre qu'il l'a quelquefois affirmé.

Carlo Verdi, le père de Giuseppe, tenait une auberge et possédait un peu de terre, suffisamment pour y employer de la main d'œuvre. Il savait lire et écrire, ce qui était fort rare à l'époque, et a toujours été déterminé à donner de l'instruction à son fils. Pour ce faire, il consentira à de lourds sacrifices financiers.

La première enfance de Giuseppe se déroule donc dans l'ambiance d'une auberge de campagne italienne : les gens de passage, les chansons populaires... Il montre très vite son intelligence et son goût du travail. Ses parents, conscients de son talent musical, lui offrent une épinette et le confient à l'organiste du village, Baistrocchi, pour sa formation générale et musicale. A la mort de celui-ci, en 1825, Verdi lui succédera au poste d'organiste du village. Il n'a que douze ans !



Maison natale de Verdi à Roncole

En 1823, à l'âge de dix ans, Verdi est envoyé parfaire son éducation à Bussetto, où il étudie en outre la musique avec Provesi. Il rentre chez lui à pied au minimum une fois par semaine pour satisfaire à ses devoirs d'organiste. Son salaire lui permet d'ailleurs de payer lui-même une partie de ses frais de logement et d'entretien. A Bussetto, il rencontre Antonio Barezzi, le responsable de la philharmonie, composée de musiciens amateurs de bon niveau et dirigée par son maître Provesi. Barezzi deviendra le protecteur et le mécène de Verdi, qui, à quinze ans, tombe amoureux de sa fille Margherita, pianiste et chanteuse, qu'il épousera en 1836.



Margherita Barezzi Verdi

En 1832, il obtient une bourse d'étude du mont-de-piété de Bussetto et tente l'examen d'entrée au conservatoire de Milan. Il est refusé, ce dont il gardera une rancune tenace. Il conservera toujours à portée de main une enveloppe ainsi libellée : " l'année 1832, le 22 juin, la demande d'admission de Giuseppe Verdi au conservatoire de Milan fut rejetée ". Grâce à sa bourse et au mécénat de Barezzi, il prend alors des cours particuliers avec Vincenzo Lavigna, auteur d'opéra, répétiteur à la Scala, ami et ancien collaborateur de Rossini. A Milan, Verdi va au concert, à l'opéra, se fait des amis influents dans le monde musical.

En 1836, il obtient le poste de maître de musique à Busseto, et épouse Margherita Barezzi, qui lui donnera deux enfants, Virginia et Icilio Romano, noms sans équivoque empruntés à un drame républicain d'Alfieri. Mais son ambition vise beaucoup plus haut, il rompt le contrat au bout de deux ans et part pour Milan en 1839, avec sa femme, son fils (la petite Virginia est décédée à Busseto en 1838), et le manuscrit d'un opéra.

Sur l'insistance de la cantatrice Giuseppina Strepponi, qui avait commencé à travailler la partition, mais qui n'en effectuera pas la création, il obtient de l'impresario Bartolomeo Merelli un contrat pour la Scala et y débute avec *Oberto*, conte di San Bonifacio, qui est un succès certain : l'opéra est donné quatorze fois et repris dix-sept fois la saison suivante. Le mois précédent la création d'*Oberto*, le petit Icilio décède d'une pneumonie, plongeant le jeune couple Verdi dans un nouveau deuil.

Suite au bon accueil fait à *Oberto*, Merelli propose un contrat à Verdi portant sur trois opéras et lui fournit le texte d'*Un Giorno di regno*, déjà mis en musique par un obscur

musicien en 1818, plus de vingt ans auparavant ! Mais Margherita décède à son tour en juin 1840. *Un giorno di regno* est un fiasco, il ne tiendra qu'une soirée. Seul, désespéré, Verdi songe un moment à abandonner la musique, mais il se reprend, petit à petit.

Le 9 mars 1842 voit le succès phénoménal de *Nabucco* à la Scala dans des décors et des costumes de récupération : en août 1842, on en donnera cinquante-sept représentations consécutives ! Giuseppina Strepponi, déjà en fin de carrière, à l'âge de vingt-sept ans, du fait d'une part de sa vie privée mouvementée et d'autre part du trop grand nombre d'engagements qu'elle accepte, va néanmoins réaliser des miracles en *Abigaille*. Les italiens dont une bonne partie du pays morcelé est occupé par l'Autriche, se reconnaissent dans le *Va pensiero*, le chœur des esclaves chantant leur liberté perdue. Verdi devient, un peu par hasard, le chantre de l'unité italienne : il ne l'a pas choisi mais il va l'assumer. La plupart de ses opéras suivants seront des opéras patriotiques (*I Lombardi*, *Ernani*, *Giovanna d'Arco*, *Attila*, *La battaglia di Legnano*...).

La musique était alors le meilleur moyen de défier les autorités : un italien ne pouvait pas circuler dans les rues en déclamant un libelle ou un pamphlet mais il pouvait chanter !

Les opéras patriotiques devinrent ainsi la meilleure arme contre les occupants, comme *la Battaglia di Legnano* créée à Rome en 1849, dix jours avant la proclamation de la république romaine, dont le livret célébrait la victoire des Lombards sur les Germains et dont les premières et les dernières paroles célèbrent l'Italie.

On peut se rendre compte de l'importance de cette " fronde opératique " en examinant le nombre incroyable de décrets concernant les représentations d'opéra, aussi bien que leurs sujets qui paraissent de nos jours complètement farfelus : le nombre maximum de rappels autorisés avant le baisser de rideau par exemple... et dès que la révolte grondait, le gouvernement commençait avant tout par fermer les théâtres ! Le public voyait des allusions partout et tout était prétexte à démonstration, l'art de Verdi était entre autres d'anticiper ces allusions et ces démonstrations ; mais malgré ses opinions, et bien que fréquentant le salon libéral et nationaliste de la comtesse Maffei, Verdi est instinctivement hostile à toute adhésion formelle et n'appartient donc à aucun mouvement.

Au XIX^{ème} siècle, l'Italie n'est encore qu'une expression géographique, désignant une péninsule morcelée en de nombreux États ou possessions : royaume de Piémont-Sardaigne, États Pontificaux, royaume des Deux-Siciles, Bénévent, Grand-Duché de Toscane, Lombardie...

Un grand nombre de ces États sont sous domination directe (Lombardie, Vénétie) ou indirecte (Parme, Modène, Toscane, Naples) de l'empire d'Autriche. Le milieu du XIX^{ème} siècle voit naître le mouvement du Risorgimento, la "Renaissance", qui vise à unifier l'Italie et à s'affranchir de la domination autrichienne.

En 1848, le roi de Sardaigne Charles-Albert abolit la monarchie absolue dans son

royaume pour une monarchie constitutionnelle. C'est son fils Victor-Emmanuel II de Savoie qui lui succède en 1849. Les patriotes italiens vont alors utiliser le nom de Giuseppe Verdi, une autre figure italienne, pour affirmer leur soutien au roi, en inscrivant sur les murs le graffiti *Viva Verdi*. Verdi devint donc malgré lui un signe de ralliement chez les patriotes italiens

Viva VERDI signifiait en réalité **Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia** (Vive Victor-Emmanuel Roi D'Italie).

Verdi était effectivement un patriote italien, mais il avait initialement des idées républicaines, et ne participait pas publiquement à la vie politique. L'expression *Viva Verdi* avait ainsi une double signification permettant aux activistes de passer outre le contrôle politique autrichien ou pontifical. C'est à cette époque que Verdi devint député.



Gravure représentant un graffiti Viva Verdi sur un mur italien

Après *Nabucco*, Verdi devient l'un des maestri les plus en vue, il peut acheter une maison et un peu de terre à Roncole où loger ses parents. Pendant dix ans, Verdi ne cesse d'écrire de nouveaux opéras et doit se débattre avec les contrats, les délais, les impresarios, les éditeurs, les chanteurs,... Il voyage d'une ville à l'autre pour surveiller les créations aussi bien que les reprises de ses œuvres. La plupart d'entre elles sont des succès : *I lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *Attila*, *Macbeth*... En 1847, on peut lire dans la *Strenna Teatrale* : " la musique de Verdi est devenue indispensable à tout théâtre qui voudrait remplir sa salle et le prestige d'une première donne du lustre au programme ".

En 1847, il part à Londres pour la création d'*I Masnadieri*, puis s'établit à Paris, à l'origine pour la transformation d'*I Lombardi en Jérusalem*. Mais amoureux de Giuseppina Strepponi qui y enseigne le chant depuis un an, il s'installe chez elle et y restera environ deux ans, avec quelques voyages en Italie, particulièrement à Milan quand il en apprend l'insurrection en 1848. Ils reviennent tous deux vivre à Busseto en juillet 1849 mais ne se marieront qu'en 1859. En mai 1848, Verdi a acheté les premières parcelles de son domaine de Sant'Agata qu'il ne cessera d'agrandir par la suite.



Sant'Agata

Une partie du prix est payé par échange avec la maison et les terres de Roncole. En janvier 1851, Verdi donne l'ordre à ses parents de quitter Sant'Agata afin de s'y installer, lui et Giuseppina Strepponi, qui n'est acceptée ni par sa famille, ni par la population de Busseto. Le conflit s'aggrave rapidement et les Verdi ne s'adressent plus la parole que par notaire interposé. Verdi coupe les ponts avec ses parents et la plupart des ses amis et vit seul avec Giuseppina, dans son domaine. La rupture sera définitivement consommée lorsque les autorités municipales refuseront le poste de maître de musique à Emanuele Muzio, soutenu par Verdi. Celui-ci refusera alors même d'entrer dans Busseto et préférera effectuer des détours plutôt que d'entrer dans la ville.



Giuseppina Strepponi

Après 1850, Verdi est sans rival en Italie, son aisance financière est assurée, Sant'Agata lui offre d'autres occupations et d'autres revenus, il prend alors davantage de recul vis-à-vis de sa production. De cette période de maturité date en particulier ce qu'on appelle sa trilogie populaire : *Rigoletto-Trovatore-Traviata*.



Affiche pour la première de La Traviata à la Fenice de Venise

Après avoir penché pendant des années du côté de la République et après l'échec de Garibaldi, Verdi, toujours fervent patriote, se tourne vers Cavour dont la politique progressiste contribue à convertir les républicains à la monarchie libérale et constitutionnelle du roi du Piémont, Victor-Emmanuel II. Il se fait élire député de Busseto en 1861. En 1871 pour *Aïda*, il reçoit du khédive du Caire une rémunération jamais perçue par un compositeur. Il meurt à Milan le 27 janvier 1901. Disparaissant sans laisser d'héritier, Verdi lègue ses droits d'auteur à venir à la maison de retraite des vieux musiciens qu'il avait fondée à Milan. Il y deux enterrements. L'un modeste, selon son vœu, dans un corbillard de 2^{ème} classe, il reçut ensuite de la ville de Milan un hommage solennel tel qu'aucun compositeur n'en reçut jamais.

Pendant son agonie, les rues de Milan furent couvertes de paille pour assourdir les pas des sabots des chevaux pour respecter le sommeil du grand homme.

Ses funérailles durèrent douze heures, et c'est le jeune chef Arturo Toscanini qui dirigeait un des airs les plus bouleversants du disparu : "*Va pensiero*" air le plus connu du *Nabucco* de Verdi



Le début du *Va pensiero*

Verdi fût enterré dans la maison de retraite pour musiciens qu'il avait créée. Maison qui ne devait ouvrir, selon son souhait qu'après sa mort car il ne souhaitait pas être remercié. Conformément à son souhait les premiers hôtes furent accueillis en 1902.

Les artistes célèbres contemporains de VERDI

Le XIX^{ème} siècle est une période particulièrement riche en artistes de renom.



*Sand et Chopin peints par
Delacroix*

Littérature :

Honoré de Balzac
Charles Baudelaire
Charles Dickens
Gustave Flaubert
Alexandre Dumas

Alphonse Daudet
Léon Tolstoï
Jules Verne
Emily Brontë
Victor Hugo

Fiodor Dostoïevski
Emile Zola
Georges Sand
François-René de Chateaubriand

Musique :

Georges Bizet
Claude Debussy
Richard Wagner
Mendelssohn
Gaetano Donizetti
Léo Delibes

Anton Weber-
Charles Gounod
Piotr Tchaïkovski
Jacques Offenbach
Johannes Brahms
Gioacchino Rossini -

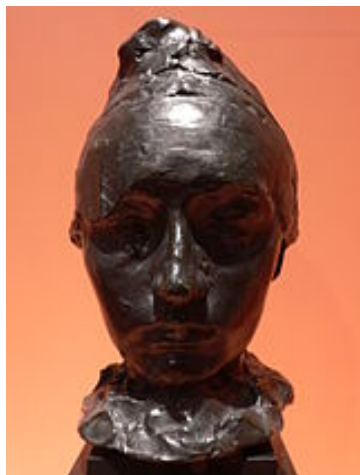
Frédéric Chopin
Robert Schumann
Hector Berlioz
Franz Liszt

Arts plastiques :

Ingres
Rodin
Renoir
Rude
Degas

Turner
Delacroix
Monet
Manet
Camille Claudel

Gauguin
Constable
Pissarro
Cézanne
David



Buste de Camille Claudel sculpté par Rodin

La Voix

La voix d'opéra, ses mystères

d'après Opéra mode d'emploi- Alain Perroux Avant-Scène Opéra

L'opéra doit une large part de sa fascination à la voix humaine.

Il arrive même que les prouesses de certains chanteurs suffisent à rendre mémorable une soirée. Mais pour quelle raison obscure une voix seule parvient-elle à nous toucher si profondément ? Mélomanes et essayistes se perdent en conjectures afin de percer ce secret... Ce qui est sûr, c'est que l'effet physique rend l'art lyrique extrêmement facile d'accès : nul besoin d'étudier la musicologie pour se mettre en transe à l'écoute de Placido Domingo ou de Nathalie Dessay.

Apprécier une voix, goûter un chant

Face à un artiste lyrique en pleine action, il convient de différencier deux aspects de ce qu'il vous donne à entendre : sa voix et son chant.

La première est personnelle, fruit d'un certain travail mais aussi de qualités physiologiques indépendantes de sa volonté. Certains chanteurs possèdent une voix quelconque, d'autres sont gâtés par la nature.

Un bel organe, c'est bien, encore faut-il savoir s'en servir ! Le chant fait toute la différence : une voix peu intéressante en soi fera des merveilles lorsqu'elle est guidée par une vraie sensibilité musicale et que l'artiste possède une parfaite maîtrise technique de son instrument lui permettant de varier les nuances et les couleurs. À l'inverse, une bonne et belle voix peut produire un chant fruste, sans classe ni émotion.

Comment savoir si un chanteur est bon ou pas ? En usant de ses oreilles. Et surtout en ne se laissant pas intimider par le jargon de certains aficionados qui jouent les professeurs de chant... Le mieux, c'est encore d'écouter des disques, de courir les représentations, concerts ou récitals, et d'observer comment votre propre sensibilité réagit à tel ou tel chanteur. La voix elle-même se heurte à la question du goût personnel: d'aucuns ne supportent pas le timbre de Callas...

En revanche, certains critères à peu près objectifs permettent de déterminer la qualité d'un chant. On en trouvera les exemples les plus accomplis dans le bel canto (Rossini, Bellini, Donizetti), qui ne porte pas son nom pour rien.

La voix – son vocabulaire

Bel canto : Attention de ne pas employer ce terme pour parler de Verdi ou Puccini. Le bel canto désigne en effet une esthétique antérieure, qui prône un chant somptueux et imaginatif autour duquel tout le reste s'ordonne. Il naît avec l'opéra baroque et s'éteint avec Donizetti.

Couleur : Manière d'influer sur son timbre en usant des nuances, du souffle et en éclaircissant plus ou moins la voix.

Legato : Qualité suprême consistant à construire des phrases en liant les notes les unes aux autres, ce qui permet de façonner une ligne de chant.

Ligne de chant : Désigne le soutien de la phrase musicale, qui permet aux notes de s'enchaîner avec naturel et expressivité.

Médium Vocal : Voix de tous les jours, qui, pour se faire entendre d'une salle, doit être « placée » de manière à ne pas varier

Musicalité : C'est le génie particulier d'un interprète qui lui permet, en plus d'être « stylé », de faire palpiter une partition grâce à son sens « musical ». Au-delà, il y a sa capacité à émouvoir, face à laquelle les mots deviennent impuissants...

Phrasé : Façon de modeler la phrase musicale par le jeu des nuances, des respirations et des accents.

Porter la voix : Parler fort mais sans crier : un comédien ou un chanteur doit travailler une technique particulière pour être entendu même au dernier rang

Registres : Une voix, chez la femme comme chez l'homme, passe par différents registres. Dans le grave et le médium, elle utilise la « voix de poitrine » et dans le suraigu, elle peut passer en « voix de tête », qu'on appelle aussi « fausset » chez les hommes. Ces deux « voix » sont si différentes qu'un chanteur apprend à les mélanger l'une à l'autre afin d'obtenir un timbre homogène du grave à l'aigu, sans donner l'impression qu'il « change de vitesse » en cours de route. Dans l'aigu, il utilisera volontiers la « voix mixte », qui permet d'effectuer de subtiles nuances tout en conservant une certaine substance. L'aigu en force demande au contraire beaucoup de voix de poitrine. Pour entendre la différence, comparer un ténor chantant Lindoro dans L'Italienne à Alger et un autre incarnant Mario dans Tosca.

Rubato : terme italien signifiant " dérobé ". Il s'agit d'une indication d'expression, commandant d'accélérer certaines notes de la mélodie ou d'en ralentir d'autres pour abandonner la rigueur de la mesure. Ces variations de vitesse sont appliquées selon l'inspiration de l'interprète ou du chef d'orchestre.

Son filé : Note sur laquelle le chanteur change de nuance, passant d'un mezzo forte à un impalpable pianissimo ou vice versa.

Style : On dit d'un chanteur qu'il est stylé quand il prend garde à adapter son chant au répertoire qu'il interprète. Les sanglots et ports de voix trop ostentatoires sont, par exemple, à bannir du répertoire belcantiste. Plus généralement, beaucoup de mélomanes parlent de « style » quand un chanteur est sobre.

La tessiture et l'étendue vocale.

L'étendue vocale est l'ensemble des notes susceptibles d'être émises par un chanteur. La tessiture est la partie de l'étendue vocale dans laquelle la voix est la plus facile, la plus expressive et susceptible de la plus grande palette de nuances

Vibrato : Vibration caractéristique du chant d'opéra, produite par les différentes cavités osseuses du visage qui font office de résonateurs et permettent donc d'amplifier la voix sans recourir à un microphone. La qualité du vibrato est éminemment audible. En général, un bon technicien devrait pouvoir en maîtriser l'amplitude ainsi que le rythme, et le supprimer par moments dans un but expressif. Un vibrato uniformément large et lent est souvent synonyme d'usure vocale.

Cela dit, le chant n'étant pas une science exacte, professeurs et critiques font un large usage de métaphores à la portée de tous: chant forcé, sons tubés, aigus criés, vocalises de poupée mécanique, mal canto...

La classification des voix :

Chaque voix est unique , la classification vocale est donc artificielle. On a cependant éprouvé le besoin de définir les voix en prenant en compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance, le type de répertoire abordé

A l'opéra chaque voix correspond à un type de personnage

La classification d'abord rudimentaire (au XVIIIe, on ne faisait guère de distinction entre le baryton et la basse, le mezzo-soprano et le soprano) s'est affinée au fil du temps.

Au XIXe siècle, à mesure que les emplois se spécifiaient, de nouvelles dénominations sont apparues et forment aujourd'hui une jungle dans laquelle un soprano dramatique aurait de la peine à retrouver ses petits, d'autant que chaque professeur de chant y va de sa mixture personnelle. Les amateurs de *bel canto* sont très doués à ce petit jeu : ils adorent se gargariser du *soprano drammatico leggero d'agilità* ou du *tenore leggero di mezzo carattere*. Vous trouverez en page suivante, une classification parmi d'autres, donc fatalement discutable, qui tâche de rendre justice aux profils vocaux les plus courants sans s'aventurer dans des subtilités d'initié. Mais rappelez-vous que chaque organe reste un cas unique dont il faut prendre en compte les particularités. En vertu de ce principe, les cases ci-après sont loin d'être étanches. Il peut arriver que certains mezzo-sopranos chantent des rôles destinés à des sopranos, et qu'une voix change de tessiture en vieillissant.

L'échelle des voix : les voix féminines

Dénomination	Caractéristiques	Rôles emblématiques	Chanteurs emblématiques
Soprano colorature	Voix capable d'agilité dans le suraigu. Pas forcément dénuée de puissance ni de graves.	La Reine de la Nuit (<i>La Flûte enchantée</i>), Zerbinetta (<i>Ariane à Naxos</i>)	Rita Streich, Natalie Dessay
Soprano léger	Voix souple et à l'aise dans l'aigu.	Susanna (<i>Les Noces de Figaro</i>)	Hilde Güden, Barbara Bonney
Soprano lyrique	Voix dotée d'un médium solide mais capable d'agilité dans l'aigu.	Fiordiligi (<i>Così fan tutte</i>), Mimi (<i>La Bohème</i>)	Elisabeth Schwarzkopf Renée Fleming
Soprano <i>lirico-spinto</i> (ou Grand lyrique dans le répertoire français et allemand)	Grande voix puissante et corsée dans le médium mais capable d'alléger son aigu.	Aida, Tosca, Sieglinde (<i>La Walkyrie</i>)	Leontyne Price, Leonie Rysanek
Soprano dramatique	Voix très étoffée et puissante dotée d'une solide assise dans le grave et d'aigus percutants.	Isolde, Brünnhilde (<i>Le Ring</i>), Elektra	Kirsten Flagstad Birgit Nilsson
Mezzo-soprano colorature	Graves chaleureux et aigus agiles.	Cenerentola, Chérubin (<i>Les Noces de Figaro</i>)	Teresa Berganza, Cecilia Bartoli
Mezzo-soprano dramatique	Médium consistant, aigu généreux, voix plus large et puissante.	Carmen, Amnérís (<i>Aida</i>), Octavian (<i>Le Chevalier à la rose</i>)	Christa Ludwig, Tatiana Troyanos
Alto et Contralto	Voix féminine sépulcrale. Timbre sombre et grave	Erda (le <i>Ring</i>)	Marian Anderson

Les voix masculines

Dénomination	Caractéristiques	Rôles emblématiques	Chanteurs emblématiques
Ténor léger	Voix souple et agile, capable de demi-teintes dans l'aigu.	Lindoro (<i>L'Italienne à Alger</i>)	Luigi Alva
Ténor de caractère	Timbre clair, pas forcément beau, tempérament de comédien.	Mime (le <i>Ring</i>), le Capitaine (<i>Wozzeck</i>)	Gerhard Stolze, Michel Sénéchal
Ténor lyrique	Voix solaire et brillante, dotée d'une bonne assise dans le médium.	Tamino (<i>La Flûte enchantée</i>), Alfredo (<i>La Traviata</i>)	Nicolai Gedda, Roberto Alagna, Luciano Pavarotti
Tenor <i>lirico spinto</i> (ou dramatique dans le répertoire allemand)	Voix puissante au timbre plus corsé.	Radamès (<i>Aida</i>), Otello, Calaf (<i>Turandot</i>), Siegfried (<i>le Ring</i>)	Plácido Domingo, Jon Vickers
Heldentenor (littéralement : Tenor héroïque)	Grave, solide, timbre presque barytonal, grande endurance.	Tristan, Siegfried	Lauritz Melchior
Baryton lyrique	Voix souple et chantante, capable de demi- teintes dans l'aigu.	Rigoletto, Wolfram (<i>Tannhauser</i>)	Dietrich Fischer- Dieskau, Thomas Hampson
Baryton de caractère	Voix moins belle, au timbre mordant et autoritaire.	Pizarro (<i>Fidelio</i>) Alberich (le <i>Ring</i>)	Gustav Neidlinger, Sergueï Leiferkus
Baryton-Basse	Timbre de basse, mais tessiture de baryton et grande autorité.	Wotan (<i>Le Ring</i>), Boris Godounov	Hans Hotter, Ezio Pinza, José Van Dam
Basse-bouffe	Voix expressive et volubilité comique.	Bartolo (<i>Le Barbier de Séville</i>)	Enzo Dara
Basse chantante	Couleur sombre mais élégiaque.	Sarastro (<i>La Flûte enchantée</i>)	Féodor Chaliapine, Kurt Moll
Basse profonde	Couleur noire et abyssale.	Hagen (le <i>Ring</i>)	Martti Talvela, Joseph Greindl

Les voix particulières

Contre-ténor :

Spécialité anglaise, remise à la mode au XXe siècle par Alfred Deller. Il s'agit d'un homme ayant développé sa voix de fausset de manière à pouvoir évoluer dans une tessiture de contralto, voire de mezzo-soprano. On l'appelle aussi « falsettiste » ou « altus ». Quelques oiseaux rares parviennent à planer dans les hautes sphères sopranisantes ; on les appelle alors « sopranistes ». Leur répertoire est essentiellement puisé dans la musique ancienne, mais plusieurs compositeurs du XXe siècle ont cédé au charme de ces voix androgynes, notamment Britten dans *Le Songe d'une nuit d'été*. À noter que les contre-ténors font florès depuis plusieurs décennies.

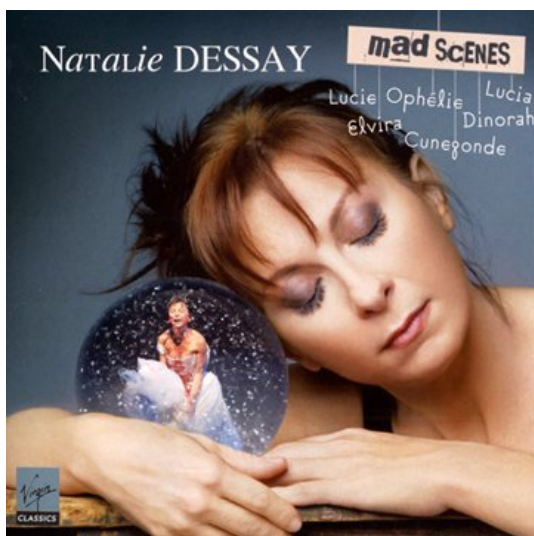
Haute-contre :

La haute-contre est une spécialité française, à ne pas confondre avec le contre-ténor. Il s'agit en l'occurrence d'un ténor aigu, qui jongle avec sa voix mixte pour conférer jeunesse et virilité aux héros de l'opéra baroque français. Rôle type: Atyl chez Lully. Contre-rôle type: Platée chez Rameau, lequel confie volontairement cette tessiture à une nymphe ridicule pour se moquer des conventions de son temps.

Baryton-Martin :

C'est la tessiture la plus répandue dans les conservatoires, au timbre chaud et léger dans une tessiture intermédiaire. En réalité, les rôles véritablement conçus pour cette sorte de baryton très aigu sont rares. On peut citer Pelléas ou encore Danilo (La Veuve Joyeuse)

Quelques artistes lyriques contemporains



Nathalie Dessay

Roberto Alagna

Cécilia Bartoli



Autour de l'opéra

Les divers types d'opéra

Il existe de nombreuses formes de théâtre chanté, on peut distinguer :

Grand opéra (XIX^{ème} - XX^{ème} siècles) C'est un opéra écrit sur un thème héroïque et qui comporte une mise en scène grandiose (beaucoup de soins apportés au décor, aux éclairages. . .) et des costumes rutilants.
Ex: Norma (BELLINI) - Aïda (VERDI) - Guillaume Tell (ROSSINI)

Opera buffa : Les Italiens créent ce genre à partir d'intermèdes comiques qui entrecoupent l'opéra seria. Les événements sont en général, tirés de la vie quotidienne. L'issue est normalement heureuse. Les acteurs sont peu nombreux et l'orchestre réduit. La musique est simple et naturelle. La langue est celle de tous les jours.
Ex: La Servante maîtresse (PERGOLESE) (voir « querelle des bouffons »).

Opéra comique : Il comporte un mélange de voix parlée et de voix chantée. Le singspiel allemand peut s'y apparenter. Ex: Faust (1^{ère} version) (GOUNOD), Carmen (BIZET) - Manon (MASSENET)

Opera seria : Il est écrit sur un thème héroïque ou mythologique. Il comporte des arie da capo reliées les unes aux autres par des récitatifs. Le chant est au premier plan. L'issue est souvent heureuse, grâce au Deus ex machina.
Ex: Idomeneo- 1781 (W.A. MOZART)

Opéra ballet : C'est une œuvre dramatique qui associe l'opéra et le ballet. Il correspond au goût français des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles: spectacle luxueux et coloré.
Ex: les Indes galantes - 1735 (RAMEAU)

Opéra ballade : C'est un opéra construit à partir d'airs populaires comportant des dialogues. Il est souvent burlesque, ironique et parodique.
Ex: The Beggar's Opera (L'Opéra du gueux) - 1728- (J.C. PEPUSCH)

Drame musical : WAGNER a choisi cette dénomination pour désigner ses opéras à partir de 1851

Comédie ballet : C'est un mélange de textes parlés et d'intermèdes dansés. Ce genre est proche de l'opéra comique. MOLIERE ET LULLY se sont illustrés dans ce genre avec en particulier :
- Monsieur de Pourceaugnac (1669)
- Le Bourgeois Gentilhomme (1670)
M.A. CHARPENTIER continue cette collaboration avec MOLIERE : Le Malade imaginaire (1673).

Musique de scène : De nos jours, ce terme est utilisé en rapport avec un spectacle et peut comporter: une ouverture, des préludes, interludes, un final.
Ex: l'Arlésienne (BIZET) - Peer Gynt (GRIEG) - Le Martyre de saint Sébastien (DEBUSSY).

Opérette : Ce terme apparaît vers 1850 et désigne un opéra comique, souvent en un acte, de caractère léger, comportant des dialogues parlés, des musiques et des danses à la mode (cancan, valse, polka, galop...

En 1854, F. HERVE ouvre le Théâtre des Folies concertantes. En 1855, J. OFFENBACH fonde le Théâtre des Bouffes-Parisiens.

Comédie musicale : C'est un spectacle de variétés comportant de la musique, des danses, des dialogues, des airs inspirés de la chanson. Ce genre est né en Amérique, à Broadway, dans les années 1925.

Ex.: West Side Story-1957 (L. BERNSTEIN), Hair-1968 (G. Mc DERMOT),

Les composantes d'un opéra

Un opéra se compose de divers éléments :

L'air (ou aria) : Passage d'un opéra généralement « détachable » dans lequel un personnage seul chante avec accompagnement d'orchestre. Dès les débuts du genre, l'air met en valeur un chanteur soliste. Parmi les structures qu'il peut adopter, citons les quatre plus répandues. L'aria da capo, au fondement de l'*opera seria*, se compose d'une première partie (A), d'une deuxième (B) puis du retour de A que le chanteur est invité à « orner », c'est-à-dire à décorer de notes virtuoses ajoutées selon son bon vouloir et ses capacités. Il se termine généralement par une cadence, passage où l'orchestre se tait pour laisser au chanteur tout loisir d'effectuer des roulades avant de conclure. L'air en rondo adopte une forme ABACA où la partie A joue en quelque sorte le rôle d'un « refrain ». L'air en deux parties (AB, correspondant généralement à un Lent-Vif) s'impose chez Mozart, puis se dilate au début du XIXe pour prendre la forme d'une séquence *cantabile* (lent) - *cabaletta* (rapide). Enfin, l'air continu se construit selon un développement *sans* articulation marquée, mais il culmine sur un sommet expressif dans ses dernières mesures et s'enchaîne avec la suite de la partition (c'est le modèle adopté par Puccini).

Le récitatif : Passage d'une partition où le rapport texte-musique est inversé en faveur du texte. Le récitatif permet à l'action d'avancer. Son accompagnement est donc irrégulier et généralement discret afin que le chanteur adopte un débit proche du langage parlé, que l'auditeur puisse suivre tout ce qui se dit et que les termes du discours soient {(figurés » par les souples inflexions de la ligne mélodique. Ce « réciter en chantant » (*recitar cantando*) est à l'origine de l'opéra. Pendant plus de 200 ans, on en distingue deux types : le récitatif sec, soutenu simplement par un « continuo » (clavecin et violoncelle), et le récitatif accompagné, où tout l'orchestre ponctue le discours vocal, lui conférant une expressivité accrue.

L'ouverture (ou Sinfonia, ou Prélude) : Page de musique purement orchestrale jouée en début de soirée devant le rideau fermé. Elle sert généralement de mise en bouche. On dénombre plusieurs sortes d'ouvertures : celles qui n'ont aucun rapport avec le reste de la partition ; celles qui présentent un « pot-pourri » des thèmes musicaux les plus importants ; enfin le prélude de type wagnérien, qui introduit une pincée de thèmes mélodiques à développer plus tard et s'enchaîne au drame sans solution de continuité. À noter que des **interludes** instrumentaux peuvent venir s'insinuer entre deux actes ou deux scènes.

L'ensemble : Passage d'un opéra dans lequel deux personnages au moins joignent leurs voix. Les duos, trios, quatuors, quintettes, sextuors, septuors, etc. sont donc des « ensembles ». Ceux-ci peuvent adopter des structures plus ou moins strictes, comme les airs. Tout à fait propres à l'opéra, ils permettent à divers personnages d'exprimer simultanément des sentiments contrastés. Mozart puis Rossini les ont développés avec une *maestria* incomparable.

Le chœur : Autre avantage de l'opéra, la foule peut s'y exprimer plus ou moins harmonieusement. Le chœur participe à des ensembles ou a droit à des passages pour lui seul. Au gré des siècles, les compositeurs ont cherché à le traiter de manière toujours plus nuancée.

Le ballet : Dès les débuts du genre, l'élément chorégraphique s'est niché dans certains opéras, supposant du compositeur qu'il écrive des pages orchestrales afin de soutenir les évolutions des danseurs. Mais son irruption s'avère souvent délicate car le ballet tranche avec le reste de l'ouvrage, où le mot occupe un rang privilégié.

Le dialogue : Certains opéras remplacent les récitatifs secs par des dialogues parlés. Il n'est donc pas rare que les chanteurs soient amenés à recourir à leurs talents de comédiens entre deux airs ou ensembles. À noter qu'un dialogue ou un monologue peut être accompagné par de la musique suivant un procédé couramment utilisé aujourd'hui au cinéma. On parle dans ce cas de **mélodrame**, forme superposant un texte parlé à un accompagnement instrumental. Rousseau inventa le genre qui fut adopté par de nombreux compositeurs afin d'être incorporé dans des opéras. Mélodrames les plus fameux : l'entrée dans la prison de Fidelio, la scène de la Gorge-aux-Loups dans le *Freischütz* (Weber), la lecture de la lettre dans *La Traviata*.

La musique de scène : Présence d'un groupe instrumental sur la scène ou en coulisse, qui crée un effet de distance entre la musique « pure » jaillie de la fosse d'orchestre et une musique « fictive », laquelle fait partie intégrante de l'histoire représentée. Exemple : les trois orchestres qui accompagnent le bal du séducteur dans le *Don Giovanni* de Mozart.

Les compositeurs recourent très souvent à la musique de scène ou au chœur de coulisse, car ceux-ci donnent une impression de profondeur en creusant le relief du lieu de représentation.

Les acteurs d'une création – Qui fait quoi dans un opéra ?

Le compositeur invente la musique d'après un thème ou une histoire et écrit la partition.

Le librettiste écrit l'histoire, les textes qui seront chantés dans l'opéra.

Le musicien fait partie de l'orchestre et joue d'un instrument, interprète la musique du compositeur.

Le chanteur interprète un personnage de l'opéra.

Le scénographe / décorateur planifie et crée la construction des décors adaptés aux différents actes.

Le directeur technique / régisseur / technicien coordonne le son, les éclairages, et la mise en place des décors.

Le costumier dessine et conçoit les costumes, ou supervise leur conception.

L'habilleur aide les artistes à revêtir leurs habits correctement et veille à ce que chaque chanteur ait son vêtement prêt et sous la main.

Le maquilleur et perruquier créent les coiffures et les maquillages des artistes.

L'accessoiriste recherche ou fabrique tous les petits objets qui font partie intégrante du décor et des costumes (théière, sac à main, livres, ustensiles, etc.).

Le chorégraphe crée puis enseigne les mouvements de danse et les déplacements dansés sur scène des artistes

Mais les deux têtes pour une création d'opéra ce sont **le metteur en scène** et **le directeur musical** (ou **chef d'orchestre**)

Voyons quel est leur rôle respectif :

Le rôle du metteur en scène

Il est responsable de ce qui se passe sur scène et conçoit, avec son équipe, la scénographie. Il dirige l'aspect visuel d'une production et les mouvements et déplacements des chanteurs solistes et du chœur. Il donne le rythme visuel et la ligne conductrice générale à la production. C'est le metteur en scène qui donne le caractère aux différents personnages et qui les moule aux comportements qu'il veut voir exprimés.

Trop de spectateurs ont tendance à considérer la mise en scène d'opéra comme un simple « habillage ». De jolis décors et de ravissants costumes suffiraient-ils à vêtir un ouvrage? Cette vision paraît outrageusement réductrice. Le metteur en scène est un « passeur ». Il fait le lien entre une œuvre généralement ancienne et un public censément contemporain. Sa mission consiste à insuffler vie à cette œuvre, à la rendre éloquente vis-à-vis des spectateurs d'aujourd'hui. Il n'y a pas d' « authenticité » en matière de mise en scène, car celle-ci est par nature vouée à rester éphémère. Elle donne corps à une œuvre de papier, elle travaille sur le sens, qui se modifie avec le monde, et sur le mouvement, c'est-à-dire le temps et l'espace. Elle ne saurait donc s'inscrire dans le marbre. C'est ce qui fait sa beauté. Et sa difficulté !

Autant de raisons pour lesquelles il est impossible de légiférer en matière scénique.

Sans doute le lien que le dramaturge tisse entre le texte de l'opéra (sa musique, ses mots) et la réalité de la scène, lien plus ou moins porteur de sens, diffuseur d'émotion: certains prendront tout au pied de la lettre, d'autres joueront sur un décalage entre ce que l'on voit et ce que l'on entend.

Ensuite le rythme du spectacle. On a coutume de dire que celui-ci est fixé d'avance par le compositeur, de sorte que l'opéra ne donne pas la même liberté au dramaturge que le théâtre parlé. Il est vrai que le metteur en scène d'opéra doit composer avec de multiples contraintes. Mais le rythme est aussi affaire de conduite des récitatifs, de phrasés musicaux... CQFD : chefs et dramaturges devraient théoriquement travailler en étroite collaboration et dans la plus parfaite entente. Dans la pratique, c'est rarement le cas.

Enfin la poésie propre à un spectacle, qui défie les recettes et l'analyse. Certains vous nouent la gorge par leur union d'images dépouillées et de suspension du geste, d'autres horripilent pour les mêmes raisons... Tout est question de dosage, qui ne s'apprend guère dans les écoles.

Une chose demeure certaine : le metteur en scène est l'un des maillons essentiels du spectacle. Sans lui, les œuvres demeurent bancales. Voyez les versions de concert qui prolifèrent aujourd'hui. Il est certain qu'elles coûtent moins cher et contournent le mécontentement éventuel des spectateurs, mais elles dénaturent ce qui fait l'essence même de l'art lyrique, l'union du théâtre et de la musique.

Le rôle du chef d'orchestre

Aussi appelé directeur musical, il coordonne l'ensemble des parties musicales (musiciens, chanteurs et chœur). Lors des représentations, il donne ses instructions aux musiciens et chanteurs silencieusement, employant ses mains ou une baguette.

On ne le voit pas toujours, ou alors ce sont ses mains qui tiennent la vedette. Le chef d'orchestre est la clef de voûte d'une soirée d'opéra. Sans lui, les instruments sont perdus, les chanteurs livrés à eux-mêmes et le rythme de la représentation cahote. Lui seul est capable de créer avec l'orchestre un univers sonore original

Dès les premiers pas de l'opéra, les exécutants ont ressenti le besoin de se rallier à un musicien désigné afin de mettre tout le monde ensemble. Le *maestro concertatore* était né. Musicien parmi les autres, il sortait du rang afin de donner quelques impulsions d'un mouvement de tête ou de poignet. Une tradition tenace voulait aussi que les compositeurs en personne prennent la direction de leur œuvre, généralement depuis le clavecin. Cette pratique perdura jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, quand apparurent les premiers chefs professionnels.

Au cours du XIXe siècle, c'est la règle du « je ». Conformément à l'individualisme des Romantiques, le chef voit sa subjectivité grandir et son importance croître, d'autant qu'on invente alors le concert symphonique et que l'on crée par conséquent les grandes phalanges orchestrales, celles qui, aujourd'hui encore, triomphent dans Brahms et dans Mahler. À l'opéra, des compositeurs comme Verdi ou Wagner continuent de s'improviser chefs d'orchestre. Mais, au tournant du siècle, certains deviennent des chefs à part entière, connus au moins autant pour leur activité sur l'estrade que pour le fruit de leur écriture: c'est le cas de Gustav Mahler et de Richard Strauss, qui furent aussi actifs dans les salles de concert que dans les fosses d'orchestre ou à leur table de travail.

Diriger une œuvre symphonique est une chose, conduire un opéra en est une autre. Il y faut un instinct théâtral, une grande sûreté dans les enchaînements des différents *tempi*, une attention portée à l'équilibre entre voix et orchestre ainsi que la faculté de jouer les pompiers lorsqu'un chanteur commet une faute de rythme en cours de représentation. La quasi-totalité des chefs a dirigé en fosse. En Allemagne, c'est même un passage obligé pour le *Kapellmeister* débutant qui se forge une expérience dans les théâtres de province, où il est aussi chargé de faire travailler les chanteurs au piano. Certains se spécialisent dans l'opéra et ne dirigent presque jamais de concerts. Mais il est difficile de généraliser à l'heure actuelle, tant le statut du chef d'orchestre connaît de bouleversements.

Au XXe siècle, les choses sont simples: le *maestro* est une star. Incarnation d'une autorité qui ne se partage pas, il s'efforce de collaborer avec le metteur en scène, tout en sachant pertinemment qu'il aura le dernier mot lors des représentations. Les plus

grands ont tous été des habitués des fosses d'opéra : Arturo Toscanini, roi des fulgurances, Wilhelm Furtwangler, grand mage des étirements sonores, Bruno Walter, disciple de Mahler et mozartien éminent, Karl Böhm, Leonard Bernstein, génial touche-à-tout, Georg Solti et évidemment Herbert von Karajan, incarnation du *maestro* omnipotent qui se piquait de réaliser ses propres mises en scène et présidait aux destinées d'un orchestre (le Philharmonique de Berlin) comme d'un festival (Salzbourg) et qui incarne encore pour Monsieur Tout-le-Monde la musique classique à lui seul - son emprise sur le disque aidant.



Les principaux instruments de musique

Les cordes :

Frottées ou pincées : Violon / Alto / Violoncelle / Contrebasse

Pincées ou grattées : Guitare / Harpe / Clavecin / Epinette / Luth / Mandoline / Banjo

Frappées : Piano / Cymbalum

Les vents :

- **Les bois :**

Flutes / Flutes traversières / Flutes a bec / Flutes de pan / Quenas

Les anches simples : Clarinettes / Saxophones

Les anches doubles : Hautbois / Cor anglais / Basson / Contrebasson

- **Les cuivres :**

Trompettes / Cor d'harmonie / Trombones / Tubas

- **L'orgue**

Les percussions :

- **A sons déterminés :**

Peau : Timbales / Roto toms

Bois : Marimba / Xylophone

Métaux : Vibraphone / Métallophone Glockenspiel / Célesta / Cloches

- **A sons indéterminés :**

Peau : Tambours / Grosse caisse / Tambourin / Bongo

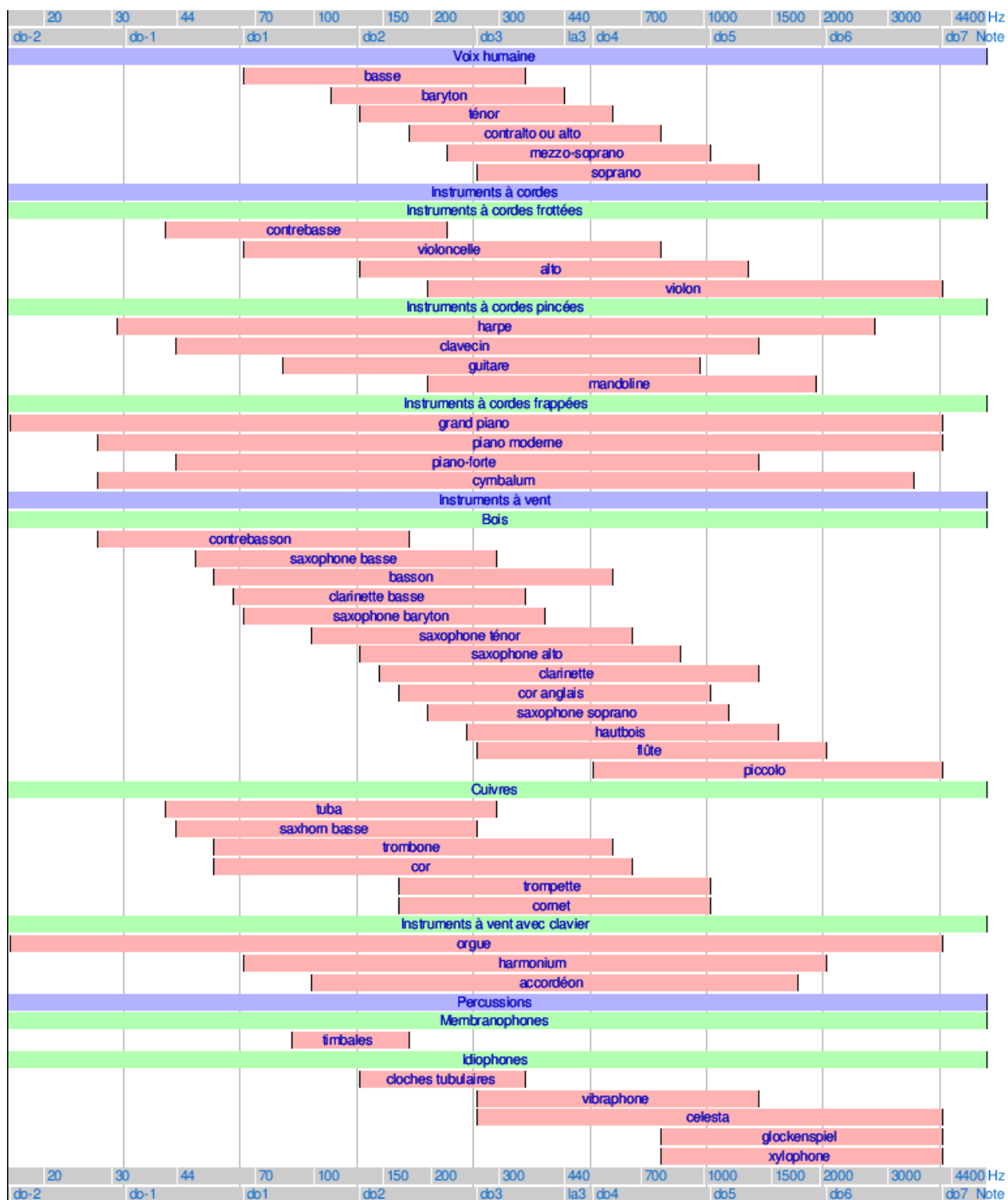
Bois : Castagnettes / Maracas / Wood-block / Temple Block / Fouet / Guiro

Métaux : Triangle / Cymbales / Gongs / Grelots / Hochets /Sistres /Enclume

Pierre : Lithophone

Verre : bouteilophone

Tableau comparatif des tessitures (les hauteurs privilégiées d'un instrument ou d'une voix).



Le lexique de la musique

Voir sites intéressants comportant définitions et photos d'instruments

www.dictionnaire.metronimo.com

www.marc.terrien.free.fr/musique/lexique

Accord : ensemble de notes chantées ou jouées simultanément. (Accord majeur, accord mineur)

Adagio : Indication de tempo : « à l'aise »

Air ou aria : partie chantée entre deux récitatifs, le cœur de l'opéra en fait, certains airs célèbres le sont plus que l'opéra dont ils proviennent : air des Clochettes de *Lakmé*, air de *Nadir* des *Pêcheurs de Perles*, etc.

Allegro : mouvement musical vif et enjoué, intermédiaire entre andante et presto. (Exemple: allegro non troppo de l'introduction du Carnaval des animaux, mesures 13 à 17)

Alto : (sens 1) instrument à cordes frottées, un peu plus grand que le violon et s'accordant une quinte au-dessous

(sens 2) voix de femme grave (contralto)

Ambitus : écart entre la note la plus basse et la note la plus haute d'un morceau.

Anacrouse : Note ou notes qui précèdent le premier temps fort de la mesure suivante (écouter à ce sujet le brindisi du premier acte »

Anche : L'anche est utilisée par de nombreux instruments. En vibrant, elle met l'air contenu dans l'instrument en vibration. Elle est faite d'un morceau de roseau travaillé. Elle est simple ou double. L'anche simple sera posée sur un bec (clarinette, saxophone). Le joueur appuie avec ses lèvres sur l'anche et en soufflant la fait vibrer. L'anche double est un morceau de roseau plié en deux que l'instrumentiste pince entre ses lèvres en soufflant. L'air fait vibrer le roseau et l'instrument sonne. Les instruments qui l'utilisent sont le basson, le cor anglais, le hautbois d'amour pour les instruments "classiques".

Andante : mouvement musical modéré.

Banda : Orchestre de scène

Baryton : voix d'homme intermédiaire entre le ténor et la basse.

Basse : voix masculine la plus grave. On distingue la basse profonde dans les sons très graves et la basse chantante plus colorée dans des sons plus aigus.

Brindisi : De l'italien « brindare » ou « fare un brindisi » = porter un toast. Le plus célèbre est « Libiamo » au premier acte de la Traviata

Cavatine : (*crochet, parenthèse*). air court ou chanson sans reprise

Chœur : groupe de chanteurs rassemblés en vue de l'exécution d'une œuvre monodique ou polyphonique, chacune des voix étant tenue par une ou plusieurs personnes.

Clavecin : Instrument à clavier et cordes pincées. Le nom donné à cet instrument (*clavicembalum*) est attesté en 1397. Vers 1440, le médecin Heinrich Arnold Von Zwolles décrit un *clavisimbalum*. Les plus anciens instruments que nous connaissons datent du premier tiers du xvie siècle.

Consonance : contraire de dissonance (voir plus bas)

Crescendo : terme italien qui indique une variation progressive de l'intensité du plus faible au plus fort.

Croche : subdivision du temps en 2 parties égales. Voir "subdivisions"

Départ fugué : départ différé de thèmes identiques (voir fugue).

Decrescendo : variation progressive de l'intensité, du plus fort au plus faible.

Dissonance : accord ou intervalle qui donne une impression plus ou moins prononcée d'incohérence harmonique.

Durée : Une des caractéristiques du son est sa durée. C'est le temps pendant lequel on tient un son. Il peut être bref ou long.

Flûte : instrument à vent composé d'un tube creux percé de trous appelé traditionnellement flûte à bec.

Flûte traversière : instrument à vent composé d'un tube creux percé de trous comme la flûte à bec mais dont la présentation est latérale.

Forte : renforcement de l'intensité d'un ton.

Fortissimo : indication de nuance très forte

Fugue : composition basée sur le principe de l'imitation et dans laquelle les thèmes semblent fuir ou se poursuivre.

Grave : son qui est produit par des ondes de faible fréquence.

Hautbois : Instrument à vent en bois, à tuyau de perce conique et à anche double. (voir anche) Joueur, joueuse de hautbois : hautboïste

Hauteur : la hauteur est la fréquence d'un son. Un son « haut » — *de fréquence relativement élevée par rapport aux limites de l'audition humaine* — est dit aigu ; un son « bas » — *de fréquence relativement basse* — est dit grave .

Intensité : terme musical qui décrit le volume sonore (voir paramètres du son)

Interprétation : exécution fidèle du chant ou de la pièce mais aussi des éléments d'expression et de signification que les interprètes veulent donner et qui ne sont pas forcément indiqués par le compositeur.

Livret : L'ensemble des textes qui constituent les parties chantées et parlées de l'opéra. L'histoire que raconte l'opéra.

Mélisme : Groupe de notes de passage faisant partie obligée de la mélodie. On applique particulièrement ce nom aux dessins liés et souples qui ornent de façon si riche et si délicate un grand nombre de pièces de chant grégorien ainsi que d'œuvres des anciennes écoles

Mélodie : composition vocale ou instrumentale avec accompagnement.

Mesure : division du temps musical en sections d'égale durée délimitées par des barres de mesure.

Mezzo-soprano : voix de femmes intermédiaire entre la soprano et l'Alto ou Contralto.

Morendo : Indication qui fait diminuer l'intensité jusqu'à extinction complète du son.

Orchestre : formation instrumentale comportant en nombre plus ou moins important des instruments à cordes, à vent (cuivres et bois) et des percussions.

Piano :
(sens 1) instrument de musique à clavier et à cordes frappées
(sens 2) passage musical qui doit être joué doucement

Pizzicato / pizzicati : S'emploie pour désigner, dans le jeu des instruments à archet, un mode d'attaque de la corde par le bout charnu des doigts, sans usage de l'archet, à la manière du jeu de la guitare ou de la harpe.

Point d'orgue : Signe en forme de point surmonté d'un demi-cercle placé horizontalement sur une figure de note pour en prolonger la valeur pendant une durée facultative

Portée : Réunion de lignes sur lesquelles on écrit la musique. Elle est de cinq lignes pour la notation usuelle de la musique moderne, vocale et instrumentale. On compte les lignes de la portée en commençant par celle du bas. Les notes se posent sur et entre les lignes :



Pulsation : battement régulier avec lequel on peut accompagner une pièce musicale.

Quinte : Intervalle de cinq degrés. Exemple de quinte juste, do-sol

Récitatif : partie d'un opéra, d'un oratorio ou d'une cantate dans laquelle le compositeur abandonne la forme de l'air mélodique, pour se rapprocher des rythmes et de l'accentuation du langage parlé.

Rondo : pièce musicale, vocale ou instrumentale, caractérisée par l'alternance d'un refrain et de plusieurs couplets.

Rythme : est obtenu par le frappé des mains, sans chanter la mélodie. Il désigne la façon dont les sons sont ordonnancés selon leur durée.

Silence : signe musical indiquant que telle partie instrumentale ou vocale se tait et précisant la durée de cette action.

Soprano : le timbre le plus clair des voix de femmes avec une capacité à atteindre des aigus.

Staccato : Indication qu'il faut détacher les notes

Subdivisions : L'écriture de la musique se fait avec des notes qui indiquent la durée du son de la manière suivante :

O La ronde est l'unité la plus grande dure quatre temps



C'est l'unité de base dans les pays anglo-saxons ou elle est appelée **note**

La blanche dure deux temps. Pour une durée équivalente à la ronde, il faut donc deux blanches.



La noire dure un temps, donc une blanche = deux noires.

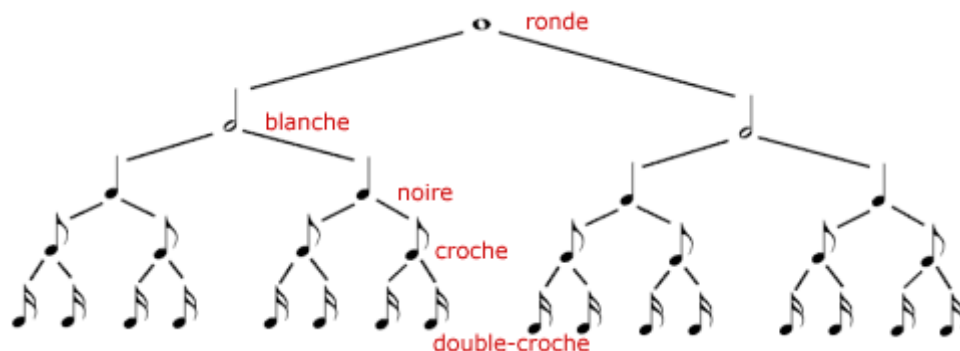
C'est l'unité de base dans les pays latins



La croche dure un demi temps, donc une noire=deux croches



La double-croche dure un quart de temps, donc 4 doubles=un temps



Solo (singulier)/soli (pluriel) : Morceau ou partie de morceau destiné à un seul exécutant.

Système : Ensemble de portées destinées à un seul instrument.

Tempo : terme italien qui indique la vitesse d'exécution d'un morceau (vif, lent, accéléré, ralenti)

Ténor : voix d'homme aigüe. Dans une famille d'instruments, se dit de celui qui a la tessiture qui correspond à celle d'une voix de ténor.

Tessiture : Etendue que peut couvrir une voix avec le maximum d'aisance. Palette des hauteurs privilégiées d'un instrument ou d'un chanteur.

Thème : motif mélodique ou rythmique servant de point de départ à une composition musicale. Il peut revenir identique ou varié.

Timbre : qualité spécifique d'un son produit par une voix ou un instrument, qui le différencie d'un son de même hauteur émis par une autre voix ou un autre instrument.

Tonalité : dans la musique occidentale, le mot tonalité désigne une échelle musicale faite d'alternance de tons et de 1/2 tons relative à 2 modes de référence, majeur et mineur. Exemples: Do majeur, La mineur.

Trille : Battement rapide et progressivement accéléré d'une note supérieure sur la note principale écrite : on l'indique par les lettres tr.

Trio : la partie d'une pièce d'ensemble où originellement trois solistes seulement se font entendre.

Tutti : Adjectif italien, = tous. S'emploie quand tous les éléments du chœur et de l'orchestre fonctionnent ensemble.

Vents : instruments utilisant l'air comme mode de production du son.

Violon : instrument de musique à quatre cordes accordées par quintes et à archet.



Le Lexique de la scène

Aparté :

Propos d'un acteur qui est censé n'être entendu que des spectateurs

Barbon :

Issu de la comédie italienne (le mot vient de *barbone* qui veut dire grande barbe), c'est un vieil homme ridicule d'humeur acariâtre

Costumes :

Leur fonction première consiste à magnifier le spectacle. Au XVII^{ème} siècle, on n'accorde pas une grande importance à la véracité historique, géographique archéologique. On utilise des costumes d'apparat, sans lien avec le sujet souvent surchargés de bijoux scintillants, pour accrocher la lumière des chandelles et lampes à huile.

Côté cour - côté jardin

Pour le public, le côté jardin se trouve sur la gauche de la scène, le côté cour, à droite. Ces termes sont équivalents de « bâbord » et « tribord » chez les marins. Autrefois appelés côté du Roi et côté de la Reine (correspondant à leur place dans la salle. « Jardin » est en référence au Jardin des Tuileries et « cour » à la Cour du Carrousel

Coulisse :

Partie de la scène non visible du spectateur

Coup de théâtre :

Événement imprévu qui amène un changement brutal de la situation.

Décor :

Éléments décidés par le metteur en scène. Le décor visuel peut être symboliste ou réaliste. Le décor sonore peut comprendre des musiques ou des voix enregistrées.

Décorateur :

Plasticien qui est chargé de concevoir le décor. On dit aussi « scénographe »

Dénouement ou épilogue :

Conclusion qui met un point final à l'intrigue en réglant le sort des personnages

Diction :

Technique dramatique basée sur l'articulation

Didascalie :

Indication de mise en scène fournie par l'auteur en dehors du texte que disent les acteurs

Distribution :

Liste des rôles d'une pièce et de leurs interprètes respectifs

Doublure :

Acteur apprenant le rôle d'un des comédiens du spectacle afin de pouvoir le remplacer si nécessaire.

Figurant :

Rôle secondaire muet

Fil :

Nom donné à tout cordage ou filin métallique du théâtre. Le mot « *corde* » est banni, son utilisation autrefois était réservée pour signaler un incendie : « *la corde* » était celle de la cloche d'incendie.

Filage : Répétition en continu, sans arrêt, dans les conditions d'une représentation

Fosse d'orchestre

Ouverture creusée dans le sol de l'avant scène destinée à recevoir les musiciens

Gélatine : Feuille de plastique transparente et de couleur qui, placée devant le projecteur, colore la lumière

Générale :

Représentation pour la presse et les professionnels

Gril :

Partie supérieure de la scène, constituée de lattes de bois ou de métal où sont accrochés les projecteurs, les *rideaux*, les *frises* et les *pendrillons*. Il est électrifié pour alimenter les lumières de scène

Intrigue :

Ensemble des événements qui sont au cœur de l'action de la pièce

Jeux d'orgue

Poste de commande des effets lumière. Les jeux d'orgue, électroniques, permettent de programmer à l'avance une grande partie du spectacle.

Jeux de scène :

Partie non dialoguée mise en place par le metteur en scène ou l'auteur pour compléter la compréhension du texte

Jeune premier (ère) Rôle du jeune personnage (souvent amoureux)

Loges :

Dans la salle de spectacle c'est là que prennent place les personnages principaux de la ville. Dans les coulisses ce sont des pièces réservées aux comédiens pour s'habiller et se maquiller.

Lointain :

Partie du plateau le plus loin du public

Lumières :

la poursuite: projecteur mobile affecté à un personnage particulier et qui le suit dans ses déplacements,
le contre-jour : éclairage de dos qui dessine la silhouette des personnages ou des objets,
le plein feu désigne la plus forte intensité de l'éclairage ou d'un projecteur.

Monologue :

Propos qu'un personnage, seul en scène, se tient à lui-même, révélant ainsi au spectateur ses sentiments

Plateau :

Ce terme désigne la scène, partie visible depuis la salle, où se déroule le spectacle, ainsi que les coulisses

Plein feu :

Effet d'éclairage consistant à éclairer tous les projecteurs

Rampe :

C'est la rangée fixe de lampes situées au sol sur la bordure inférieure du plateau.

Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, il s'agissait de bougies. Durant longtemps, on essaie de les supprimer car on leur reproche ;

- de nuire à la voix des chanteurs,
- d'infester l'air ambiant,
- d'accentuer la séparation entre la salle et la scène
- et d'être souvent à l'origine d'incendies.

Régie :

Cabine d'où le régisseur envoie les effets de lumière et de son

Réplique :

Partie d'un dialogue théâtral dite par un seul comédien, en réponse à un autre.

Scène :

partie qui divise un acte. Elle commence souvent avec l'entrée d'un personnage ou sa sortie.

Rideau :

On distingue :

- le rideau à la grecque qui s'ouvre par le milieu,
- le rideau à l'allemande qui s'ouvre de bas en haut
- et le rideau à la française qui s'ouvre par le milieu en se plissant.

Les rideaux étroits de chaque côté de la scène se nomment « *Pendrillons* » Ils servent à cacher les artistes en attente ou les techniciens

Les rideaux de peu de hauteur accrochés aux « cintres » sur des « perches » se nomment « *frise* » ils cachent les projecteurs ou les décors. C'est au XIX^{ème} siècle que s'impose le rideau rouge orné de franges dorées; c'est un rideau de clôture.

Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, on utilise aussi un rideau de fer qui isole la scène en cas d'incendie. Son bon état de marche est toujours essayé avant le début du spectacle.

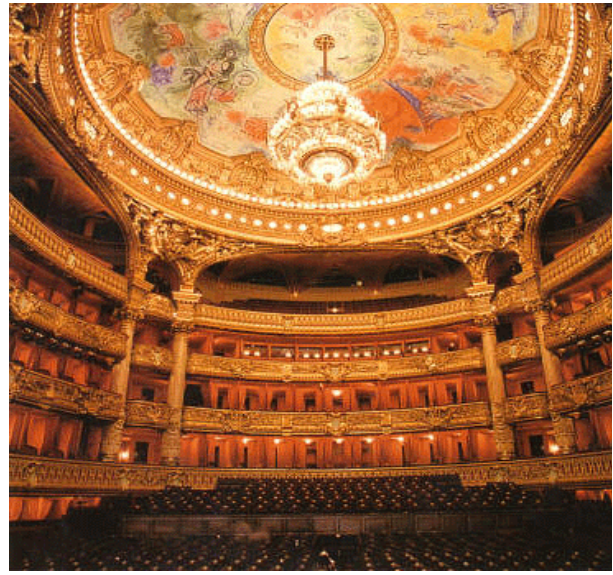
Tournette :

C'est un plateau circulaire qui existe dans de nombreux théâtres et qui facilite les changements de décors.



*Coupe
longitudinale
de l'opéra
Garnier à
Paris*

*La coupole et la salle
de l'opéra Garnier à Paris*



*La salle de
à Paris*

l'Opéra Bastille

1. Bibliographie

Avant-Scène Opéra n° 29 et 236

l' Opéra mode d'emploi d'Alain Perroux – Avant-scène opéra, (2001)

Opéra Andreas Batta – Edition place des Victoires(2005)

Tout l'Opéra – Kobbé – Editions Bouquins Robert Laffont (1982)

Le dictionnaire amoureux de l'opéra – Pierre-Jean Rémy – Edition Plon (2004)

2. Webographie

www.wikipedia

www.dictionnaire.metronimo.com

www.marc.terrien.free.fr/musique/lexique



Le théâtre de Poissy



La Traviata

Mélodrame en trois actes
de Giuseppe Verdi

Livret de Francesco Maria Piave
D'après la pièce d'Alexandre Dumas fils

La Dame aux camélias

Une production d'Opéra Côté Chœur



Direction musicale : **Frédéric Rouillon**

Mise en scène : **Bernard Jourdain**

Scénographie : **Isabelle Huchet**

Chorégraphie : **Delphine Huchet**

Lumières : **Christophe Schaeffer**

Avec **Opéra Côté Choeur**

Production disponible en 2015-2016
et 2016-2017

- Opéra en 3 actes : 2 heures 30 avec entracte.

- 11 solistes

- 45 choristes

- Arrangements pour orchestre
de 20 musiciens



Notes de mise en scène

La Traviata, ou **Le miroir brisé**.

Au début de l'opéra, Violetta rencontre Alfredo Germont. L'amour passionné qu'Alfredo montre à la Traviata, à la dévoyée, va déclencher chez elle une révolution intérieure : elle qui s'enivrait de plaisirs, de divertissements, pour se prouver à elle-même que, partie de rien, elle avait réussi sa vie de (demi)-mondaine, réalise que son existence, noyée dans la richesse, ne vaut rien ! Qu'un regard d'amour sincère brise net ses certitudes.

Au 2ème acte, une seconde rencontre, une seconde épreuve, avec le père d'Alfredo, va mettre à nu une blessure refoulée : l'absence du père.

L'opéra de Verdi se présente donc comme un parcours initiatique pendant lequel l'héroïne fait deux découvertes majeures : celle de l'amour passion et celle de l'amour filial. Elle subit deux épreuves qui vont l'amener au seuil de la mort.

Dans la dernière scène, alors qu'elle a retrouvé son amant et un père d'adoption attentif, alors qu'elle peut savourer un bonheur authentique dans un moment d'éblouissement, la maladie qui la rongait arrive à son terme.

Les seize premières mesures, communes aux actes un et trois, nous disent avec évidence que tout est consommé, et que les trois premiers tableaux ne sont qu'un ultime regard jeté par Violetta sur son passé.

Pendant cette ouverture, le spectateur la découvre allongée, mourante, attendant désespérément le retour de son amant en relisant ses lettres.

Des images de sa vie passée affluent, le premier acte peut commencer.



Le décor reflètera l'univers mental de La Traviata. Son équilibre fragile a volé en éclats avec l'irruption de l'amour dans sa vie au début de l'acte I. A l'horizontal, le sol représentera un immense miroir brisé dans lequel l'héroïne scrutera son âme fissurée.

A la verticale, nous placerons des paravents, symboles de la vie dissimulée, d'amours à la dérobée, de faux-semblants ; ce paravent derrière lequel la courtisane ou demi-mondaine se dévêt avant de retrouver son amant dans l'alcôve, derrière lequel elle pratique un commerce « honteux ». Ce paravent sera le symbole d'une époque qui corsète les pulsions sous un ordre moral rigide.

Les costumes ne seront pas réalistes. Violetta mettra en scène ses souvenirs selon sa propre subjectivité. La rêverie se déplacera au gré des associations d'idées. Ses amis mondains qui ont phagocyté sa vie, apparaîtront comme des ombres oppressantes, des vampires de son passé, comme la manifestation du cancer, ou sida, ou tuberculose (peu importe la maladie) qui la ronge.

Les trois personnages principaux : Violetta, Alfredo et Germont suivent une évolution psychologique, à huis clos. Ils doutent, se révoltent, se transforment. La mise en scène se situera au plus près de cette transformation, rendra palpable le parcours intérieur de chacun des personnages.

Bernard Jourdain



Maquette décor dernier tableau



Photo Pierre Sautet

La scénographie

Concernant son décor, Bernard Jourdain savait exactement ce qu'il voulait en terme de matière : le miroir, d'esthétique : très épurée et d'éléments : les paravents.

Il ne me restait qu'à mettre cela en forme et donner une couleur. Loin d'un lourd décor Napoléon III, il rêvait d'un dispositif sobre, suffisamment souple pour glisser d'un acte à l'autre et esquisser de simples indications d'univers clos ou ouverts, simples ou luxuriants.

Compte tenu du sol en miroir brisé, je savais déjà que la lumière fournirait l'essentiel du climat. Il ne me restait qu'à lui proposer quelques supports, des angles, des volumes auxquels s'accrocher.

Violetta fait avant de mourir un retour sur sa vie passée. Elle ne s'embarrasse donc pas de détails et garde essentiellement des impressions : des hommes en noirs, menaçants, des femmes parées, toutes semblables dans leur désir d'être belles, souvenir fâné, dont la couleur s'efface graduellement, en dépit d'éclats renvoyés par des bijoux trop voyants. Tout est dans l'apparence, le désir de séduction, l'excès.

Je retranscrirai cette réminiscence, en uniformisant les tissus, les couleurs, en posant sur les têtes les mêmes teintes de cheveux. C'est un rêve, parfois souriant, parfois atroce.

Sur le noir des hommes, l'ensemble des costumes de femmes mêlera drapés souples et manches soyeuses, dans des couleurs sourdes, dominées par le bleu froid, acier, pétrole, à peine teinté de mauve pour les scènes les plus douces.

Comme pour le décor, nous évitons les références historiques pour voyager dans un monde ouvert sur l'onirisme.

Isabelle Huchet



Frédéric Rouillon



Chef d'orchestre

Diplômé du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Frédéric Rouillon reçut l'enseignement de Serge Zupolisky et de François-Xavier Roth.

Il travaille dans des maisons telles que le Théâtre du Châtelet, Le Théâtre des Champs-Élysées, le Theater An Der Wien, le Frankfurter Oper...

Il y collabore avec des metteurs en scène tels que Kasper Holten, Claus Guth, Peter Mussbach, Robert Carsen, Alain Garichot, Yannis Kokkos, François de Carpentrie... et des chefs d'orchestre tels que Kent Nagano, Kazushi Ono, Alain Altinoglu, Leo Hussain, Miquel Ortega, Guido Johannes Rumstadt, Friedmann Layer, etc.

Frédéric Rouillon a travaillé avec des artistes aussi variés que Vivica Genaux, Christiane Karg, Mady Mesplé, June Anderson, Julia Migenes, Kim Begley, Neil Shicoff, Christian Gerhaher, mais aussi, Jean-Claude Carrière, Charles Berling ou encore Elvis Costello et Sting.

Chef d'orchestre, Frédéric Rouillon a déjà dirigé entre autre L'Ensemble de Basse-Normandie, l'Orchestre Symphonique d'Eskisehir (Turquie), l'Orchestre de l'Opéra de Reims, les chœurs du Théâtre du Châtelet.

Il a récemment dirigé **L'Opéra de Quat'Sous** en tournée, un programme Mendelssohn pour chœur, orgue et orchestre, ou encore **Le Messie** de Haendel.

Chef assistant de Patrick Souillot depuis 2009, il participe activement aux projets de la Fabrique Opéra. **West Side Story, Don Giovanni, Carmen, Aida, Nabucco, Les Contes d'Hoffmann.**

On pourra le retrouver prochainement à Vladivostok pour **Carmen** de Bizet, à l'Opéra de Rouen pour une nouvelle production des **Contes d'Hoffmann** de Jacques Offenbach ainsi qu'à Vienne pour **La Mère Coupable** de Darius Milhaud.

Frédéric Rouillon se produit régulièrement en récital (Chopin, Liszt, Brahms, Grieg, Rachmaninov, Ravel) et forme un duo avec la mezzo Marie Gautrot, invité au Théâtre de Dijon, à Valenciennes, aux Musicales de Normandie, à l'Académie Bach... Il vient de jouer récemment le Concerto pour piano de E. Grieg en Turquie sous la direction de Patrick Souillot.



Photo Pierre Sautet

Bernard Jourdain

Metteur en scène

Depuis l'âge de treize ans, le théâtre l'a absorbé. Il s'y est adonné corps et âme pendant ses années de lycée. A vingt ans, il monte à Paris pour apprendre le métier de comédien. Il rentre aussitôt au Conservatoire National d'Art Dramatique... mais comme régisseur ! Il y a tout de même suivi les cours d'Antoine Vitez et assisté les élèves qui montaient des spectacles auein de l'école (Daniel Mesguish, Patrice Kerbrat, Richard Berry). Pendant quelques années, il a été l'assistant de Jacques

Rosny et de René Clermont. Il a ensuite monté sa propre compagnie et mis en scène à Paris **La Double Inconstance** de Marivaux, un spectacle Ruzzante et **Les Caprices de Marianne** de Musset.

Il n'imaginait pas vivre ailleurs que sur une scène, au milieu des odeurs de poussière, de vieux bois, de gélatines brûlées et de colle à marouflage. Le sentiment qu'il éprouvait en réglant toute une nuit des éclairages pour un spectacle d'été en voyant le soleil se lever sur Albi, Aigues-Mortes ou Carpentras, lui disait que sa vie était là, qu'il ne saurait vivre loin des planches et des comédiens donnant âme à un texte. Et pourtant, il s'est éloigné des salles de spectacle pendant trente ans pour découvrir un monde assez différent mais tout aussi exaltant : le cinéma et le documentaire.

En 2003, à la demande d'un ami, il a mis en scène **Love Letters** d'Albert Gurney, dans le off à Avignon. Emmanuel Courcol venait de ranimer les braises du feu sacré...

En 2004, au Théâtre de la Tempête, dans le cadre des rencontres de la Cartoucherie, il monte **Mea Culpa**, un texte d'Isabelle Huchet, sa compagne. Grâce à elle, il découvre la mise en scène d'opéra. En 2008, il monte **Candide** de Léonard Bernstein. Après une période de vertige dû au nombre de personnes qu'il devait diriger, il a mesuré sa chance, la puissance créatrice, la liberté que lui offrait la mise en scène d'opéra. En 2010, il fonde **Opéra Côté Choeur** et met en scène **Mort à Venise** de Benjamin Britten et un opéra bouffe de Glück, **La Rencontre Imprévue**, pour un festival d'été au Pays Basque.

Depuis, il a mis en scène **Monsieur Choufleuri restera chez lui le...** et **La Créole** de Jacques Offenbach, **Norma** de Bellini et **Carmen** de Bizet. La saison prochaine, ce sera **Le Barbier de Séville** avant **La Traviata**.



Isabelle Huchet

Scénographe

Après des études à l'ENSATT, plus communément appelée à l'époque « la rue Blanche », Isabelle Huchet travaille pour le théâtre, en tant que scénographe. Les débuts sont difficiles, et sa rencontre avec Bernard Jourdain, qui l'introduit dans le monde de l'événementiel, lui offre une salutaire respiration. Après les années de galère, elle savoure d'accéder, pour des entreprises alors florissantes, aux plus beaux lieux pour monter ses décors : le Grand Palais, L'Opéra Bastille, le Musée des Arts Décoratifs, pour ne parler que de Paris. Parallèlement, le bicentenaire de la Révolution lui ouvre les portes du film historique (un téléfilm sur **Marie-Antoinette** avec Emmanuelle Béart réalisé par Caroline Huppert, un autre sur **Mme Tallien** de Didier Grousset, avec Catherine Wilkening). Un long-métrage suivra : **La fête des mères** de Pascal Kané, mais trois grossesses successives la poussent à renoncer à cette voie.

Le théâtre lui manque. Elle y retourne par le biais du spectacle musical où elle fait maintenant l'essentiel de sa carrière. Depuis les années 2000, elle a participé à plusieurs créations d'opéra pour les Opéras de Reims, Avignon, Angers, Metz, Besançon et signé les décors et costumes des grands classiques tels que **Tosca**, **Carmen**, **Candide**, **Norma**, **Hamlet**, **Paillasse** mais aussi **La Belle Hélène** ou **Orphée aux enfers**.

Enfin, à la suite de la parution de cinq de ses romans, Isabelle Huchet répond à des commandes de livrets (**Les sales mômes**, musique de Coralie Fayolle, **Noces de Sang**, d'après Federico Garcia Lorca, musique de Graciane Finzi, **Contes d'Europe**, musique de différents compositeurs européens), ou écrit ses propres textes tels que **Mea Culpa**, mis en scène aux Rencontres de la Cartoucherie de Vincennes par Bernard Jourdain.



Christophe Schaeffer



Créateur lumières

Après une formation musicale et une activité de peintre/plasticien, Christophe Schaeffer se dirige vers la création lumière en 1996. Cherchant à approfondir le lien entre sa peinture et la lumière de spectacle vivant, son travail a pu évoluer auprès de nombreux metteurs en scène, chorégraphes et scénographes. Parmi ceux-là, on peut citer le metteur en scène Mauricio Celedon de la compagnie **Teatro del silencio**, Jos Houben (**Cie Peter Brook**), les scénographes Montserrat Casanova (**Cie Maguy Marin**), François de la Rozière (**Cie Royal de Luxe**), Denis Charett-Dykes (**Cie Footsbarn Travelling Teater**), Gouri (Josef Nadj)... Auprès des arts du cirque, il a pu travailler sur des formes différentes et expérimentales (**Cirkvost**, **Cirque du soleil** avec Marie-Elisabeth Cornet, **Luna Collectif**...).

Pour la compagnie **Teatro Tamaska** (Tenerife, Cie Robert Lepage), il crée les lumières d'un spectacle conçu pour l'Exposition Universelle de Saragosse, *Agua de volcan*, en 2008) et obtient une mention spéciale pour son travail.

Toujours soucieux de partager son expérience avec des nouvelles structures et des projets singuliers, il collabore artistiquement avec l'ARFI où sa dernière réalisation en tant que créateur lumière et également scénographe, *À la vie A la mort*, (Création Opéra de Lyon) a obtenu lors de sa sortie en DVD (nov. 2012) **le prix « Choc »** de l'année dans le magazine Jazz Magazine...

La particularité de Christophe Schaeffer est d'être **docteur en philosophie**. Il est co-auteur de nombreuses pièces (dramaturgie) et, à ce titre, est membre de la SACD depuis 2000. Auteur d'une dizaine d'ouvrages, il a fondé et dirige **le Collectif-REOS** (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Collectif-reos>), un organisme à caractère culturel et philosophique.



Delphine Huchet

Chorégraphe

Architecte de profession, Delphine Huchet mène de front ses deux passions. Contaminée très jeune par le virus de la scène, elle fait ses premiers pas de danse au théâtre de Rennes. Elle y découvre la magie de l'espace vide du plateau, l'ambiance complice des coulisses, l'odeur des vieux velours et du fard,... et la passion ne la quitte plus. Plus tard, parallèlement à ses études d'architecture à Paris, elle continue de danser, élargissant le champ de sa formation classique : danse moderne, contemporaine, claquettes, flamenco, butô. En 2001, elle aborde la chorégraphie et ne cesse depuis de travailler avec des compagnies spécialisées dans l'Art Lyrique, associant professionnels et amateurs : Opéra Chœur Ouvert, Lyric en Scène, La Croche Chœur, Cantère Lirica, Opéra Côté Chœur ".

Chorégraphies et interprétations : (de 2001 à 2014)

- . **Carmen** (2001) : une zingara
- . **Orphée aux Enfers** : un épouvantail, une entraîneuse
- . **Hamlet** : l'âme tourmentée d' Hamlet .
- . **Paillasse** : pantomime
- . **La Belle Hélène** : la fée Clochette
- . **Orphée et Eurydice** : Cerbère, une grâce
- . **Candide** : numéros dansés pour le chœur
- . **La Rencontre imprévue** : divertissements
- . **Mort à Venise** : la mère de Tadzio
- . **Monsieur Choufleuri restera chez lui** : une soubrette
- . **Le Financier et le savetier** : une invitée survoltée
- . **Norma** : Le rêve amoureux, l' esprit de la guerre
- . **Carmen** (2014): L' idiote du village



Janie Lalande

Responsable pédagogique

Janie Lalande est « tombée dans l'opéra à sa naissance », sa grand-mère, chanteuse lyrique a su lui faire partager sa passion.

Après des études universitaires d'économie, de droit, de sociologie et d'anglais, elle entre dans l'équipe naissante du **Théâtre d'Herblay**, début 1991. Elle en devient directrice en début 1996. C'est dans ce lieu qu'elle commencera la formation des nouveaux publics. Elle sera la directrice artistique de 21 créations des grandes œuvres du répertoire lyrique et s'attachera surtout à faire connaître et aimer l'opéra par les jeunes enfants. Cette formation est plébiscitée par le monde enseignant. Elle estime avoir su faire aimer l'opéra à presque 40 000 enfants.

Elle quitte le théâtre d'Herblay en 2010 pour se consacrer à cette merveilleuse tâche de passation de connaissance. En France aux côtés d'**Opéra Côté Choeur** comme à Rabat avec **l'Orchestre Philharmonique du Maroc** ce sont environ 5 000 enfants qui apprécient maintenant l'opéra.

Parallèlement elle s'attache à la promotion des artistes et à la découverte de nouveaux talents. Son long parcours de créations d'opéras lui a permis d'établir un climat de confiance réciproque avec de nombreux chanteurs, chefs d'orchestre et metteurs en scène. C'est donc tout naturellement qu'en 2013 elle a repris le flambeau de Musilyre sous le nom d' **Agence Janie Lalande -Musilyre**

Elle est depuis 2009 Présidente du Festival Théâtral du Val d'Oise et a eu l'honneur d'être nommée Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres.



Photo Pierre Sautet



Photo Daniel Friedman



Photo Pierre Sautet



Photo Pierre Sautet



Photo Christian Guillaume



Photo Christian Guillaume

En 2010:
Mort à Venise
Photo Gilles Lorenzo



En 2012,
Norma
Photo Pierre Sautet



En 2013 :
Carmen
Photo M. Maître

