

COSI FAN TUTTE

WOLFGANG AMADEUS MOZART



DOSSIER PÉDAGOGIQUE 2016-2017

CONTACTS ACTION CULTURELLE

Marjorie Piquette / 01 69 53 62 16 / marjorie.piquette@opera-massy.com

Eugénie Boivin / 01 69 53 62 26 / eugenie.boivin@opera-massy.com

RETROUVEZ NOTRE ACTUALITÉ SUR NOTRE BLOG : BLOG.OPERA-MASSY.COM

RÉPÉTITION GÉNÉRALE
MERCREDI 10 MAI | 20H
 Durée : 3h10 avec entracte

Direction musicale **Dominique Rouits**
 Mise en scène et Lumières **Frédéric Roels**
 Assistante mise en scène **Nathalie Gendrot**
 Scénographie **Bruno de Lavenère**
 Costumes **Lionel Lesire**

Fiordiligi **Sasha Djihanian**
 Dorabella **Violette Polchi**
 Guglielmo **Mathieu Gardon**
 Ferrando **Rémy Mathieu**
 Despina **Amélie Robins**
 Don Alfonso **Simone Del Savio**

Orchestre de l'Opéra de Massy
Chœur en Scène

L'Opéra de massy est subventionné par:



www.ville-massy.fr



et remercie ses partenaires :



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



SOMMAIRE

| | |
|--------------|---|
| 4-6 | REPÈRES BIOGRAPHIQUES MOZART, DA PONTE |
| 7 | ARGUMENT |
| 8-9 | CONTEXTE DE CRÉATION |
| 11-13 | LA MUSIQUE LES AIRS, PISTES D'ÉCOUTE |
| 14-17 | LA PRODUCTION MISE EN SCÈNE, SCÉNOGRAPHIE, COSTUMES |
| 18 | EN SAVOIR PLUS LA VOIX |
| 19-21 | LES INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE |
| 22 | LES INGRÉDIENTS DE L'OPÉRA |



LE COMPOSITEUR

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 - 1791)



Né le 27 janvier 1756 à Salzbourg en Autriche. Son père, Léopold, musicien à la cour de l'archevêque de Salzbourg, sait diriger avec sagesse la stupéfiante précocité musicale de son fils. Son influence, tant sur sa vie professionnelle que personnelle, est profonde et ne quittera jamais

Wolfgang. À six ans, le petit Mozart a déjà composé un menuet, qui sera vite suivi de trois autres ainsi que d'un mouvement de sonate. Toute la jeunesse du prodige se ponctue alors d'enseignements musicaux et de voyages. Les nombreuses rencontres faites au cours de ces voyages constituent de précieuses sources d'influence, comme par exemple la musique particulièrement expressive du claveciniste silésien Johann Schobert à Paris, ou encore Johann Christian Bach à Londres... La fréquence de ces voyages (dont trois en Italie, destination inévitable pour tout musicien aspirant à une renommée internationale) est importante jusqu'en 1773. Mais le nouvel archevêque, le Comte Girolamo Colloredo, ne voit pas d'un bon oeil les longs déplacements de Léopold et son fils. Les rapports avec l'archevêque deviennent de plus en plus tendus, et Mozart, alors âgé d'une vingtaine d'années, s'ennuie à Salzbourg et aspire à l'intense et moderne vie musicale de la capitale. À cette époque, il est en pleine crise d'adolescence et son art se charge de notes dramatiques intenses. Il décide alors de tenter la grande aventure, l'évasion de « la sauvage ville natale ». Ce grand voyage commence en 1777, par les grandes villes allemandes, puis se poursuit à Paris où Mozart, accompagné de sa mère, espère revivre le succès de son enfance. Ses espoirs sont déçus, et, le 3 juillet 1778, le malheur s'abat pour la première fois sur le compositeur : sa mère décède. Mozart entame alors un long voyage de retour, au cours duquel il ne rencontre aucune réelle opportunité de travail fixe. Réticent, il rentre à Salzbourg, qui au début de l'année 1779, dans son esclavage épiscopal, lui devient odieuse. Il saisit la chance que représente la commande de l'opéra *Idomeneo* pour partir à Munich. *Idoménée* est créé le 29 janvier 1781, au Théâtre de la Résidence de Munich, avec un grand succès. Mais seules deux autres représentations sont données avant que l'opéra ne soit retiré de l'affiche. Cette même année, Mozart est appelé

à Vienne où l'archevêque s'est provisoirement installé. Ce voyage est alors l'occasion pour lui de rencontrer toute la cour. Cependant, la tension avec l'archevêque reste entière, et ce dernier ordonne à Mozart de retourner à Salzbourg. Cette ultime injonction pousse le compositeur à présenter sa démission qui est immédiatement acceptée. Débute alors une nouvelle vie pour Mozart. Désormais à son compte, il doit vivre avec les seuls revenus de son travail.

Son père, non seulement mécontent de l'attitude de son fils face à l'archevêque, fait aussi des prévisions alarmantes sur sa nouvelle vie. Cependant, la fortune semble sourire à l'audace, et Mozart, notamment grâce à la série de ses concertos pour piano et orchestre, acquiert auprès des viennois une grande popularité. À ce début plus que favorable vient s'ajouter la commande d'un opéra, plus précisément d'un «singspiel», opéra populaire comique en allemand, *L'Enlèvement au Sérail*, qui eut à son tour un énorme succès. C'est aussi à cette période que Mozart épouse Constance Weber. Le succès reste un moment fidèle au compositeur, dont la création, de plus en plus importante, se dépouille du provincialisme de Salzbourg, tout en s'enrichissant au fil des découvertes des oeuvres de Haydn, Bach ou Haendel. À l'approche des années 1790, la chance semble s'écarter du compositeur, qui peu à peu, perd la faveur de la cour. Cette situation ne fait que s'aggraver à la disparition de l'intelligent et moderne Joseph II en 1790. La vie privée de Mozart n'est pas plus heureuse. Ses relations avec Constance se dégradent, souvent déclinées sur le mode de la jalousie. À cette pénible évolution s'ajoute la maladie qui plongera Mozart, pour ses dernières années, dans de grandes souffrances. Cette dégradation n'est en rien néfaste à ses compositions. Au contraire, grand nombre de ses plus beaux chefs-d'oeuvre proviennent de cette période. Mais sa situation financière l'oblige souvent à s'abaisser à la création d'humbles musiques de circonstance. Il compose cependant, dans sa dernière année, deux opéras : *La Flûte Enchantée*, représenté le 30 septembre 1791, ainsi que *La Clémence de Titus*, créé le 6 septembre. Il compose ce dernier en trois semaines, pour honorer une commande destinée aux festivités du couronnement de Leopold II à Prague comme roi de Bohême.

La dernière oeuvre, et non la moindre, est son fameux *Requiem*. Cette commande, venant d'un inconnu, trouble l'esprit de Mozart, déjà dévoré par l'angoisse. Il est emporté par la mort le 5 décembre 1791. L'écriture du *Requiem* est alors complétée par son élève Sussmayer.

SES OPÉRAS

- *Bastien Bastienne* (1768, Vienne)
- *Mithridate* (1770, Milan)
- *Lucio Silla* (1772, Milan)
- *Le Roi pasteur* (1775, Salzburg)
- *Idomeneo, Rè di Creta* (1781, Munich)

- *L'Enlèvement au sérail* (1782, Vienne)
- *Les Noces de Figaro* (1786, Vienne)
- *Don Giovanni* (1787, Vienne et Prague)
- *Così fan Tutte* (1790, Vienne)
- *La Clémence de Titus* (1791)
- *La flûte enchantée* (1791, Vienne)

LE LIBRETTISTE

LORENZO DA PONTE (1749 - 1838)

Né à Ceneda, en Vénétie (Italie) en 1749, Da Ponte pris le nom de son père, un marchand juif de peaux et de cuirs converti au catholicisme. Son nouveau nom, selon la coutume du temps, était celui du prêtre qui l'avait baptisé, dans son cas Monseigneur Lorenzo Da Ponte, évêque de Ceneda. Destiné au sacerdoce, sur l'initiative de son père, Lorenzo Da Ponte, devient abbé sans pour autant renoncer aux plaisirs amoureux qui jalonnent sa longue existence. Eveillé à la poésie grâce à l'oeuvre de Dante, il aime tout d'abord les femmes en trompe-l'oeil avant de devenir un insatiable libertin. L'ami de Casanova raconte ses conquêtes féminines dans le menu détail, de l'amoureuse qui lui coupe les cheveux dans son sommeil, comme on s'attaque à la virilité, jusqu'à cette autre harpie qui tente de l'empoisonner. Quand il ne courtise pas, le Vénitien mise sur les tables de jeu de la cité des Doges. Il arrive à Vienne en 1781, après un passage à Dresde où il s'était réfugié, chassé de Venise par de sombres histoires. En mars 1783, il est nommé poète officiel du théâtre italien par Joseph II. Il écrit pour tous les grands compositeurs italiens de la cour notamment Salieri, mais demeure célèbre uniquement pour les trois livrets écrits pour Mozart. Le premier est l'opéra révolutionnaire *Les Noces de Figaro*, suivi du sombre *Don Giovanni*, et enfin du léger, mais profond *Così fan tutte*. Da Ponte est peu apprécié de ses contemporains. Personnage d'une intelligence singulière mais vaniteux et retors, il a plus souvent inspiré le mépris que l'admiration. Il quitte Vienne en 1790 après la mort de Joseph II, étant en disgrâce auprès de Léopold II. Il travaille en 1793 à Londres, mais est contraint de quitter l'Angleterre en cachette. Il se fixe en Amérique en 1805, travaillant comme épicier, vendeur de livres et professeur d'italien.



De 1826 à 1837, il occupe une chaire d'italien à l'université de Columbia à New York, rédigeant ses pittoresques *Mémoires* dignes de Casanova. En 1825, il assiste aux premières représentations d'opéra données aux Etats-Unis par Manuel Garcia, et fonde en 1833 l'Opéra Italien de New-York. Da Ponte mourut en 1838 et ses funérailles eurent lieu à la vieille cathédrale St. Patrick, dans Mulberry Street. Ses mémoires écrites furent retrouvées par hasard par Lamartine, qui les expédia à Paris en mentionnant l'urgence de les traduire et de les publier. La lecture de ce témoignage est une invitation au voyage d'une qualité incomparable. Ces mémoires nous précipitent dans l'esprit de l'époque et de Mozart, bien qu'il ne soit fait mention du génie que 27 fois dans l'ouvrage.

LIVRETS D'OPÉRAS :

- * *Ifigenia en Tauride* (1783) - compositeur Christoph Willibald Gluck
- * *La Scuola de gelosi* (1783) - compositeur Antonio Salieri
- * *Il Ricco d'un giorno* (1784) - compositeur Antonio Salieri
- * *Il Burbero di buon cuore* (1786, d'après la pièce de Carlo Goldoni) - compositeur Vicente Martín y Soler
- * *Il Demogorgone ovvero Il filosofo confuso* (1786) - compositeur Vincenzo Righini
- * *Il finto cieco* (1786) - compositeur Giuseppe Gazzaniga
- * *Le nozze di Figaro* (1786, d'après la pièce de Pierre Beaumarchais) - compositeur Wolfgang Amadeus Mozart
- * *Una cosa rara* (1786, d'après la comédie de La Luna della Sierra by Luis Vélez de Guevara) - compositeur Vicente Martín y Soler
- * *Gli equivoci* (1786) - compositeur Stephen Storace
- * *L'arbore di Diana* (1787) - compositeur Vicente Martín y Soler
- * *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* (1787, d'après l'opéra de Giuseppe Gazzaniga) - compositeur Wolfgang Amadeus Mozart
- * *Axur, re d'Ormus* (1787/88, traduction du livret Tarare par Pierre Beaumarchais) - compositeur Antonio Salieri
- * *Il Talismano* (1788, d'après Carlo Goldoni) - compositeur Antonio Salieri
- * *Il Bertoldo* (1788) - compositeur Antonio Brunetti
- * *L'Ape musicale* (1789) - Pastiche d'un travail de divers compositeurs
- * *Il Pastor fido* (1789, d'après Giovanni Battista Guarini) - compositeur Antonio Salieri
- * *La Cifra* (1789) - compositeur Antonio Salieri
- * *Così fan tutte* (1789/90) - compositeur Wolfgang Amadeus Mozart
- * *La Caffettiera bizzarra* (1790) - compositeur Joseph Weigl
- * *La Capricciosa corretta* (1795) - compositeur Vicente Martín y Soler
- * *Antigona* (1796) - compositeur Giuseppe Francesco Bianchi
- * *Il consiglio imprudente* (1796) - compositeur Giuseppe Francesco Bianchi
- * *Merope* (1797) - compositeur Giuseppe Francesco Bianchi
- * *Cinna* (1798) - compositeur Giuseppe Francesco Bianchi
- * *Armida* (1802) - compositeur Giuseppe Francesco Bianchi
- * *La Grotta di Calipso* (1803) - compositeur Peter von Winter
- * *Il Trionfo dell'amor fraterno* (1804) - compositeur Peter von Winter
- * *Il Ratto di Proserpina* (1804) - compositeur Peter von Winter

"Mozart, quoique doué par la nature d'un génie musical supérieur peut-être à tous les compositeurs du monde passé, présent et futur, n'avait jamais pu encore faire éclater son divin génie à Vienne, par suite des cabales de ses ennemis ; il y demeurait obscur et méconnu, semblable à une pierre précieuse qui, enfouie dans les entrailles de la terre, y dérobe le secret de sa splendeur. Je ne puis jamais penser sans jubilation et sans orgueil que ma seule persévérance et mon énergie furent en grande partie la cause à laquelle l'Europe et le monde durent la révélation complète des merveilleuses compositions musicales de cet incomparable génie. (...) J'étais à réfléchir sur le choix des sujets que je confierais à deux talents aussi opposés que Mozart et Martini, lorsque que je reçus un ordre de l'Intendant des théâtres d'avoir à écrire un drame pour Gazzangani, assez bon maestro, mais compositeur passé de mode. Pour me débarrasser au plus vite de cette ennuyeuse tâche, je choisis une comédie française, *L'Aveugle clairvoyant*. Epris d'une femme de cinquante ans, ce brave homme ne put terminer l'opéra au jour fixé. Je dus intercaler dans le second acte des morceaux écrits vingt ans plus tôt, emprunter des scènes à d'autres opéras du compositeur ou de ses confrères, enfin écrire un pastiche sans queue ni tête. La pièce n'eut aucun succès. Cette chute, quoique désagréable, ne porta aucune atteinte à ma réputation, et je me remis de nouveau à méditer sur les opéras que je destinais à mes deux amis. Je compris facilement que l'immensité du génie de Mozart exigeait un sujet de drame vaste, multiforme, sublime.

Extrait des *Mémoires* de Lorenzo Da Ponte

Causant un jour avec lui, il me demanda si je pourrais mettre en opéra la comédie de Beaumarchais : *Les Noces de Figaro*. Mais il fallait surmonter une grosse difficulté. Peu auparavant, cette pièce avait été interdite au théâtre allemand par ordre de l'Empereur, sous prétexte qu'elle était trop légère pour un auditoire distingué. Or, comment la proposer de nouveau ? Le baron Wetzlar m'offrait, avec sa générosité ordinaire, un prix raisonnable de mon poème ; il m'assurait qu'il se chargerait, s'il était refusé à Vienne, de la faire représenter à Londres ou en France. Je n'acceptais point cette offre, et je me mis à l'oeuvre en secret, attendant le moment opportun pour le proposer, soit à l'Intendance, soit à l'Empereur lui-même, si j'en avais le courage. Martini seul fut mis dans la confidence, et il fut assez généreux, par déférence pour Mozart, pour me laisser le temps d'achever ma pièce avant de m'occuper de lui. Au fur et à mesure que j'écrivais les paroles, Mozart composait la musique ; en six semaines tout était terminé. La bonne étoile de Mozart voulut que les partitions manquassent au théâtre. Je saisis l'occasion pour aller voir l'Empereur, sans en parler à personne, et lui offrir *Les Noces de Figaro*."



L'ARGUMENT

Fiordiligi, dame de Ferrare en villégiature à Naples - Soprano

Dorabella, sa soeur - Mezzo-soprano

Guglielmo, officier, amant de Fiordiligi - Baryton

Ferrando, officier, amant de Dorabella - Ténor

Despina, servante de Fiordiligi et de Dorabella - Soprano

Don Alfonso, vieux philosophe - Basse

Soldats, serveurs, marins

L'intrigue se déroule au XVIII^e siècle dans la baie de Naples. Profondément convaincu de l'infidélité des femmes, le cynique Don Alfonso provoque ses jeunes amis Ferrando et Guglielmo en mettant en doute la constance de leurs fiancées, les sœurs Dorabella et Fiordiligi. Pour prouver ce qu'il avance, Alfonso leur propose le plan suivant : annoncer à leur belle leur départ à la guerre, puis revenir sous les traits de soldats albanais, prêts à tout pour séduire les fiancées esseulées. Leurs « vrais » amants partis, Fiordiligi et Dorabella se montrent outrées lorsque leur servante Despina (complice de Don Alfonso) introduit chez eux ces deux Albanais qui se montrent aussitôt entreprenants. Les deux sœurs les repoussent d'abord vertueusement, mais se laissent bientôt séduire par ces nouveaux soupirants qui, masqués sous une fausse identité, déchantent peu à peu de voir leurs maîtresses les trahir ainsi. « Elles font toutes ainsi ! » (« Così fan tutte ») conclue Don Alfonso, ravi d'avoir prouvé sa théorie. La supercherie découverte, les deux couples se reformeront malgré tout, sans grande illusion sur leur bonheur.

ACTE I

Dans un café napolitain

Deux jeunes officiers, Ferrando et Guglielmo, discutent avec le vieux Don Alfonso qui leur soutient que leurs fiancées leur sont infidèles – comme toutes les femmes. Il va leur prouver ses dires en une journée. À la demeure des deux sœurs, Fiordiligi et Dorabella. Fiancées à Ferrando et Guglielmo, elles chantent leur amour pour leurs fiancés lorsque Don Alfonso apparaît. Ce dernier est, soi-disant, chargé de les avertir qu'ils ont été appelés au service actif. Les deux hommes arrivent. C'est la séparation douloureuse. Don Alfonso reste alors seul avec les deux femmes, à fomenter ses intrigues. Arrive Despina, la bonne. Ses maîtresses se lamentent. Elle les incite à prendre du bon temps, partant du principe qu'elles n'hésiteront pas à le faire. Les deux jeunes filles se retirent. Don Alfonso, de retour dans la place, va corrompre Despina et s'en faire une alliée pour ses projets. Il fait entrer Ferrando et Guglielmo déguisés en Albanais qui vont entreprendre chacun la fiancée de l'autre. Les deux jeunes femmes résistent vaillamment et clament leur amour pour les deux hommes partis à la guerre. Don Alfonso n'en reste pas là. Il renvoie les Albanais chez ces dames et leur fait prétendre avoir de désespoir absorbé de l'arsenic. Après avoir expliqué aux deux sœurs que les deux hommes mourront sans le secours d'un docteur, Don Alfonso revient avec un docteur qui n'est autre que Despina déguisée, qui les soigne. Revenant à eux, les deux hommes crient de nouveau leur amour mais les deux sœurs restent de marbre... enfin presque.

ACTE II

Despina tente de convaincre ses maîtresses de s'adonner au jeu de l'amour. Fiordiligi et Dorabella acquiescent et vont entreprendre les deux Albanais transis d'amour. Dorabella choisit Guglielmo et Fiordiligi porte sa préférence sur Ferrando. Les couples se forment, aidés par Don Alfonso et Despina et chacun va son chemin dans le jardin. Dorabella cède vite, donnant à son amant une miniature offerte à son départ par son fiancé alors que Fiordiligi revient seule, ayant refusé les avances du jeune Albanais. Lorsque les trois hommes se retrouvent, Guglielmo est triomphant et Ferrando désespéré. Voici les trois femmes ensemble : Despina félicite Dorabella qui a déjà succombé aux avances de son amant, Fiordiligi refuse toujours de se laisser tenter et s'habille en soldat pour rejoindre son fiancé sur le front. Ferrando survient et la presse à tel point qu'elle finit par céder. Guglielmo, qui observait la scène, caché avec Don Alfonso, est au désespoir. Ferrando est fier de lui. Don Alfonso leur conseille d'épouser les deux jeunes filles. Despina annonce que ses maîtresses sont prêtes à épouser les Albanais. Le mariage s'organise. Don Alfonso fait entrer le notaire, à nouveau Despina déguisée, pour dresser les contrats de mariage. À peine la cérémonie se termine-t-elle qu'on entend au loin le chœur des soldats. Les deux jeunes femmes se cachent. Les deux hommes réapparaissent dans leurs habits de soldats. Don Alfonso sort devant Ferrando les contrats de mariage, obligeant Dorabella et Fiordiligi à avouer toute l'affaire. Les amants se marient finalement, et les six héros terminent en chœur sur la morale suivante : heureux l'homme qui sait accepter le bon comme le mauvais.

CONTEXTE DE CRÉATION

LES OPÉRAS DE MOZART DANS LEUR ÉPOQUE

🏠 **Joseph II, au sujet de *Don Giovanni*** : L'opéra est divin, je dirai même qu'il est plus beau que *Figaro* ; mais ce n'est pas le mets qui convient aux dents de mes Viennois.

Wolfgang : Laissons-leur le temps de le mâcher !

»



Légende :

- Opéras de Mozart
- Dates clés de la vie de Mozart
- Musique
- Arts plastiques
- Histoire

COSÌ FAN TUTTE : LA CRÉATION

Dramma giocoso en deux actes

Créé le 26 janvier 1790 au Burgtheater de Vienne

Così fan tutte est la dernière collaboration entre Mozart et le librettiste Lorenzo da Ponte. Ils avaient déjà collaboré pour *Les Noces de Figaro* en 1786 et *Don Giovanni* en 1787. Le succès de ces œuvres est tel que l'on parle de la trilogie Mozart/Da Ponte.

L'origine de *Così fan tutte* n'est pas certaine. Une première version indique que c'est une commande de l'empereur Joseph II, qui a assisté à la reprise des *Noces de Figaro* à Vienne en 1789. Il souhaite alors que Mozart et Da Ponte collaborent une nouvelle fois ensemble afin de créer un opéra buffa, en leur imposant le thème de l'intrigue. Une seconde version explique que l'Empereur n'aurait jamais eu connaissance de cet ouvrage, et que le sujet a bien été décidé par Mozart et Da Ponte eux-mêmes. Une chose est sûre, le livret n'est ni l'adaptation d'une pièce de théâtre (comme *Les Noces de Figaro*), ni la réécriture d'un mythe (comme *Don Giovanni*), mais bien une histoire originale rédigée par Da Ponte.

Così fan tutte est écrit et composé en seulement quelques mois, et rencontre un succès honorable. Cet opéra ne crée pas autant de débats que *Les Noces de Figaro* et *Don Giovanni*. Le comte Karl von Zinzendorf écrit à propos de cet opéra : « La musique est charmante, et le sujet fort amusant ». Néanmoins, le spectacle est interrompu après seulement 5 représentations suite à la mort de Joseph II. L'ouvrage disparaît alors du répertoire à Vienne pendant plusieurs années, la mort de l'Empereur marquant le retour à un esprit sérieux. Cela est notamment lié aux échecs rencontrés en politique extérieure, à une guerre contre les Turcs, et au mécontentement général de plusieurs réformes. Au XIX^e siècle, *Così fan tutte* sera l'objet de nombreuses critiques, le sujet étant jugé immoral et l'intrigue invraisemblable. Le succès de cet opéra réapparaît cependant dès le XX^e siècle.





LES AIRS

COSÌ FAN TUTTE

2016-2017 OPÉRA DE MASSY

ACTE I

| SCÈNES | NUMÉROS | TONALITÉ |
|---------------------|---|-----------|
| Scène 1 | 1 Trio Ferrando, Guglielmo, Don Alfonso « La mia Dorabella capace non è » | Sol |
| | 2 Trio les mêmes « È la fede delle femmine » | Mi |
| | 3 Trio les mêmes « Una bella serenata » | Do |
| Changement de décor | | |
| Scène 2 | 4 Duo Fiordiligi, Dorabella « Ah guarda sorella » | La |
| Scène 3 | 5 Air Don Alfonso « Vorrei dir » | Fa mineur |
| Scène 4 | 6 Quintette Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Don Alfonso, Guglielmo « Sento, oddio, che questo piede » | Mi bémol |
| | 7 Duo Ferrando, Guglielmo « Al fato dan legge quegli occhi » | Si bémol |
| Scène 5 | 8 Chœur « Bella vita militar » | Ré |
| | 9 Quintette (et Chœur) « Di scrivermi ogni giorno » | Fa-Ré |
| Scène 6 | 10 Trio Fiordiligi, Dorabella, Don Alfonso « Soave sia il vento » | Mi |
| Scène 7 | Récitatif | Do |
| Changement de décor | | |
| Scène 8 | Récitatif | |
| Scène 9 | 11 Air Dorabella « Smanie implacabili » | Mi bémol |
| | 12 Air Despina « In uomini, in soldati » | Fa |
| Scène 10 | Récitatif | |
| Scène 11 | 13 Sextuor Fiordiligi, Dorabella, Despina, Ferrando, Don Alfonso, Guglielmo « Alla bella Despinetta » | Do |
| | 14 Air Fiordiligi « Come scoglio immoto resta » | Si bémol |
| | 15 Air Guglielmo « Non siate ritrosi » | Sol |
| Scène 12 | 16 Trio Ferrando, Don Alfonso, Guglielmo « E voi ridete » | Sol |
| | 17 Air Ferrando « Un'aura amorosa » | La |
| Scène 13 | Récitatif | |
| Changement de décor | | |
| Scènes 14-16 | 18 Finale Tous « Ah che tutta in un momento » | Ré |

ACTE II

| SCÈNES | NUMÉROS | TONALITÉ |
|---------------------|---|----------|
| Scène 1 | 19 Air Despina « Una donna a quindici anni » | Sol |
| Scène 2 | 20 Duo Fiordiligi, Dorabella « Prenderò quel brunettino » | Si bémol |
| Scène 3 | Récitatif | |
| Changement de décor | | |
| Scène 4 | 21 Duo avec Chœur Ferrando, Guglielmo, Chœur « Secondate aurette amiche » | Mi bémol |
| | 22 Quatuor Despina, Ferrando, Don Alfonso, Guglielmo « La mano a me date » | Ré |
| Scène 5 | 23 Duo Dorabella, Guglielmo « Il core vi dono, bell'idolo mio » | Fa |
| Scène 6 | 24 Air Ferrando « Ah lo veggio quell'anima bella » | Si bémol |
| Scène 7 | 25 Rondò Fiordiligi « Per pietà, ben mio » | Mi |
| Scène 8 | 26 Air Guglielmo « Donne mie la fate a tanti » | Sol |
| Scène 9 | 27 Cavatine Ferrando « Tradito, schernito » | do-Do |
| Changement de décor | | |
| Scène 10 | 28 Air Dorabella « È amore un ladroncello » | Si bémol |
| Scène 11 | Récitatif | |
| Scène 12 | 29 Duo Fiordiligi, Ferrando « Fra gli amplessi » | La |
| Scène 13 | 30 Trio Ferrando, Don Alfonso, Guglielmo « Tutti accusan le donne » | Do |
| Scène 14 | Récitatif | |
| Changement de décor | | |
| Scènes 15-18 | 31 Finale Tous « Fate presto o cari amici » | Do |

DOMINIQUE ROUITS

CHEF D'ORCHESTRE

Chef d'orchestre français. Élève puis successeur de Pierre Dervaux à la classe de Direction d'orchestre à l'Ecole Normale de Musique de Paris, il anime également de nombreuses master classes (France, Canada, Hongrie, Italie). Pendant cinq ans il a eu en charge le cycle de perfectionnement au CNSM de Paris. A l'international (Amérique, Europe, Asie), les orchestres l'invitent principalement pour sa connaissance des traditions de la musique symphonique française et du répertoire russe. Il est également depuis sa création le directeur musical de l'Orchestre de l'Opéra de Massy.



LA SÉLECTION MUSICALE DE DOMINIQUE ROUITS

Pour faciliter la compréhension, les paroles sont traduites de l'italien en français

1) Ouverture

L'atmosphère de l'œuvre est immédiatement créée dès les premières mesures, avec deux accords de do majeur qui s'imposent, forte et tutti, comme les coups de bâton annonçant le début d'une pièce de théâtre.

Après une introduction Andante, l'ouverture commence subitement dans un tempo Presto. Elle est constituée de quelques éléments de l'opéra et principalement du fameux "Cosi fan tutte" de Don Alfonso à l'acte II.

2) Trio des hommes « La mia Dorabella »

Acte 1, scène 1

Mozart s'emploie ici à caractériser d'entrée de jeu les deux personnages : rythme pointé bravache des violons, répétition primitive d'un intervalle de tierce, allure assez fruste de la ligne mélodique. Voilà qui augure mal de l'intellect et de la sensibilité des officiers qui s'agitent sur scène, en proie à une exaltation encore incompréhensible.

FERRANDO :

Ma Dorabella
N'en est pas capable ;
Le ciel l'a faite
Aussi fidèle que belle.

GUGLIELMO :

Ma Fiordiligi
Ne peut me trahir ;
Je crois que chez elle
La constance égale la beauté.

DON ALFONSO :

Mes cheveux sont déjà gris,
Je sais de quoi je parle,
Mais vidons
Cette querelle !

3) Duo des femmes « Ah, guarda, sorella »

Acte 1, scène 2

Ce duo est la présentation des deux héroïnes. Il est écrit en tonalité de La majeur, tonalité de l'amour par excellence chez Mozart.

FIORDILIGI :

Ah regarde, ma soeur,
Peut-on trouver
Une bouche aussi belle,
Un visage aussi noble.

DORABELLA :

Mais vois donc un peu, ma soeur,
Vois donc ce feu
Dans le regard.
Ne jette-t-il pas des flammes,
Ne jette-t-il pas des flèches ?

4) Quintette n°9 « Di scrivermi ogni giorno »

Acte 1, scène 5

Mozart joue cette fois pleinement le jeu de l'équivoque : la situation est fautive, le texte est d'une parfaite platitude, et, Don Alfonso pouffe de rire devant des pleurs si inutiles...

5) Guglielmo « Non siate ritrosi »

Acte 1, scène 11

Guglielmo se fait le porte parole des deux faux Albanais et essaie de séduire Fiordiligi et Dorabella en mettant en valeur ses mérites ainsi que ceux de Ferrando.

Cet air remplace l'air initial « Rivolgete a lui lo sguardo », véritable air de bravoure.

Ne soyez pas timides,
Charmants petits yeux,
Lancez un peu par ici
Deux éclairs amoureux.

Rendez-nous heureux,
Aimez avec nous,
Et nous vous rendrons, vous aussi,
Des plus heureuses.

Regardez, touchez,
Examinez le tout :
Nous sommes deux aimables fous,
Nous sommes forts et bien faits
Et comme chacun peut voir,
Soit par mérite, soit par hasard,
Nous avons de beaux pieds,
De beaux yeux, un beau nez ;

Et ces moustaches
Peuvent être appelées
Triomphe des hommes,
Plumets d'amour...

(Fiordiligi et Dorabella partent en colère.)

6) Ferrando « Un'aura amorosa »

Acte 1, scène 12

Une brise amoureuse
Apportera à notre cœur
Un doux réconfort
Emanant de notre trésor.

A un cœur nourri
D'espérance d'amour
Il n'est pas besoin
D'un meilleur appât.

7) Despina « Una donna a quindici anni »

Acte 2, scène 1

Pour son deuxième Air, Despina donne des conseils à ses maîtresses. Elle use de toute son adresse pour mettre en œuvre le plan de Don Alfonso, non seulement pour gagner la bourse promise, mais aussi parce qu'il lui plaît d'avoir quelque ascendant sur ces deux bourgeoises. Elle va ainsi établir une liste de ce qu'une femme doit savoir.

Une femme de quinze ans
Doit tout savoir,
Où le diable a la queue,
Elle doit connaître les petites ruses
Qui séduisent les amants,
Feindre le rire, feindre les larmes,
Avoir de toujours de bonnes excuses.
Prêter au même instant
L'oreille à cent,
Parler à mille
Avec les yeux,

Donner des espoirs à tous,
Qu'ils soient beaux ou laids,
Savoir dissimuler
Sans se trahir,
Sans rougir
Savoir mentir
Et, telle une reine
Du haut de son trône,
Par des « je peux » et des « je veux »
Se faire obéir.

8) Fiordiligi « Ei parte »

Acte 2, scène 7

Récitatif suivi du Rondo "Per Pietà".

Il s'en va... écoute... ah, non ! Il peut partir,
Soustraire à mes yeux le funeste objet
De ma faiblesse. Quelle épreuve
Ce cruel m'impose-t-il !
C'est la juste récompense
A ma faute !
A un tel instant
Est-ce que je devrais écouter
Les soupirs d'un autre amoureux ?
Devrais-je oublier
Les plaintes de l'autre ? Ah, ce cœur
Justement condamné, ô justice de l'amour !
Je brûle et ce feu n'est plus l'effet
D'un amour vertueux ; il est désir ardent, angoisse
Remords et repentirs,
Frvilité, perfidie et trahison !

9) Dorabella « E amore un ladroncello »

Acte 2. scène 10

L'amour est un petit fripon,
L'amour
Est un serpent.
Il ravit, donne la paix
A votre cœur,
Comme bon lui semble.
Par les yeux, il se glisse dans le cœur.

10) Don Alfonso « Tutti accusan le donne »

Acte 2, scène 13

Don Alfonso est le personnage sentencieux de cette comédie. Cet Air est encore une leçon qu'il veut donner aux deux jeunes amants. Elle se termine sous forme de catalogue, et c'est alors qu'apparaît l'adage annoncé dans l'Ouverture : "Cosi fan tutte".

Ce que dit Don Alfonso, c'est que le cœur humain est nécessairement infidèle, toujours en quête de nouvelles expériences. Pour ne point en souffrir, il faut être conscient de la fragilité du sentiment amoureux, éviter l'idéalisation de l'être aimé.

Ferrando et Guglielmo, réconciliés par leur malheur commun, se joignent à Don Alfonso pour répéter ensemble cette maxime.

Tous accusent les femmes.
Et moi je les excuse,
Si leur amour change mille fois par jour ;
Les uns nomment cela vice, les autres habitudes,
Et pour moi, c'est une nécessité du cœur.
L'amoureux qui est déçu à la fin,
Ne doit pas blâmer les autres,
Mais sa propre erreur,
Car jeunes, vieilles, belles ou laides,
Répétez-le avec moi :
Elles font toutes de même !

11) Don Alfonso « Miei signori, tutto e fatto »

Acte 2. scène 17

Mes seigneurs, tout est prêt :
Porteur du contrat nuptial
Le notaire est dans l'escalier
Et ipso facto il va arriver ici.



EN SAVOIR PLUS

Ressources numériques de la Philharmonie de Paris :

<http://digital.philharmoniedeparis.fr/0746067-cosi-fan-tutte-de-wolfgang-amadeus-mozart.aspx>

LA PRODUCTION

FRÉDÉRIC ROELS
METTEUR EN SCÈNE

Le fil conducteur du parcours de Frédéric Roels est le lien constant entre texte et musique. Après des études à l'INSAS de Bruxelles, il fonde sa compagnie, Prospéro & Cie. À l'Opéra Royal de Wallonie, il assiste Claire Servais sur la plupart de ses productions de 1995 à 2008. Depuis octobre 2009, Frédéric Roels est directeur artistique et général de l'Opéra de Rouen Normandie. Il poursuit son activité de metteur en scène et d'auteur à Rouen. Après avoir mis en scène Don Giovanni en mars 2016, il enchaîne avec ce deuxième opéra de la Trilogie Mozart-Da Ponte : *Così Fan Tutte*.



NOTE D'INTENTION (EXTRAITS)

Le plaisir du jeu

Don Alfonso, discute avec deux amis, Guglielmo et Ferrando, qui prétendent que leurs fiancées sont fidèles et honnêtes. Alfonso considère quant à lui que la fidélité des femmes n'existe pas. Il propose un pari : il devra leur montrer que les femmes, et plus particulièrement leurs fiancées ne sont pas fidèles !

Les deux amis acceptent le pari et vont tenter de séduire leurs propres fiancées mais en cachant leurs traits sous des déguisements.

Il s'agit alors d'un jeu que les protagonistes comprennent et acceptent. Les deux femmes doivent bien se rendre compte que les deux étrangers sont en réalité leurs fiancés déguisés, mais il faut jouer, tenter l'expérience.

La question n'est pas de savoir si l'on va se laisser tenter ou pas par une expérience de séduction en-dehors des codes sociaux, mais jusqu'où on va aller, et quel degré de sérieux l'on va accorder à la chose. Il est clair d'emblée que tous vont se prêter au petit stratagème manigancé par Don Alfonso et Despina. Mais est-ce une expérience sensuelle, sexuelle, émotionnelle ? Quelles en seront les traces, une fois la partie terminée ?

Globalement, il s'agit d'un huis clos. Nous sommes dans une grande maison bourgeoise d'aujourd'hui, d'un classicisme étouffant. Une de ces micro-sociétés privilégiées où le fait d'embrasser la carrière militaire est une fierté. Les couples légitimes s'ennuient, ils n'ont rien d'autre à faire que penser à eux-mêmes, se redire éternellement qu'ils sont faits l'un pour l'autre. Dans ce monde qui tourne en rond, le principal danger est l'ennui. Alors survient la proposition d'une expérience nouvelle, qui a quelque chose d'excitant, pourvu qu'elle ne laisse pas de trace. Et c'est là que l'enjeu est lourd.

Don Alfonso semble au départ celui qui initie le jeu, mais l'on verra que Despina qui prend le relais de l'organisation du jeu, est en réalité bien plus maîtresse qu'il n'y paraît. Et c'est là

que l'on comprend qu'entre ces deux organisateurs, il y a « quelque chose ». Le jeu manigancé pour les quatre jeunes sert en fait de support à un autre jeu, commencé avant le lever de rideau, entre les deux initiés : un jeu de plaisir et de souffrance très inspiré, je crois, des caprices du marquis de Sade. L'âge prétendument avancé de Don Alfonso (c'est lui qui le dit) me suscite l'envie de le faire venir d'une autre époque, celle de Mozart et du divin Marquis. Despina, par conséquence, en vient peut-être aussi. Et de ce fait, l'apprentissage qu'ils offrent aux quatre amoureux n'est pas d'abord celui d'une génération envers une autre, mais celui d'une époque (la fin du XVIII^e siècle) envers une autre (la nôtre). D'où l'utilité de jouer aujourd'hui des opéras de Mozart, c'est limpide.

La contradiction du modèle symétrique

D'un point de vue formel, l'œuvre semble respecter une symétrie. Deux fois deux amoureux, les hommes partent, reviennent sous un déguisement, les filles résistent, puis cèdent aux avances en intervertissant les couples initiaux, et retrouvent enfin leur position initiale quand les masques tombent. Pour qu'il n'y ait pas de déséquilibre flagrant entre les genres, il y a aussi deux meneurs de jeu, un homme et une femme.

Dans le détail cependant, les manquements à cette symétrie sont nombreux, et c'est dans ceux-ci que s'insère tout l'espace des possibles. Ils sont d'abord musicaux. Les couples légitimes sont une soprano avec un baryton, et une mezzo-soprano avec un ténor. La situation initiale est donc basée sur une symétrie centrale où l'un des couples occuperait l'extérieur du spectre d'étendue des voix, et l'autre l'intérieur. Quand les couples se croisent (à l'initiative des femmes, et non des hommes !), les voix aiguës se retrouvent ensemble, et les voix graves aussi. La symétrie devient dès lors parallèle.

Il y a un décalage également dans le déroulement des péripéties. Dorabella est celle qui affirme la première sa fureur mais c'est elle qui choisit avant l'autre sa cible, en l'occurrence Guglielmo. Tandis que Fiordiligi est attirée par le jeu dès le départ, mais résistera plus longtemps et souffrira de



maquette costume : Lionel Lesire

succomber à la tentation. Ferrando s'enflamme et se déclare plus volontairement que Guglielmo, mais il prend peur et s'enfuit avant d'assumer les conséquences de sa déclaration.

Tandis que Guglielmo se laisse agir et y prend goût. À ce moment de l'histoire, ce ne sont pas d'abord les couples qui sont en danger, mais l'amitié des deux hommes. L'enjeu affectif se transfère un instant vers cette relation.

La presque conclusion (avant le dénouement) est, elle aussi, tragiquement dissymétrique: Ferrando, Fiordiligi et Dorabella trinquent sensuellement et sans retenue, laissant délibérément à part Guglielmo, qui refuse d'aller aussi loin dans l'aventure. Ce sera l'heure pour Despina, déguisée en notaire, de déclarer finie la partie : game over. La question demeure, évidemment, de savoir dans quelle configuration les couples se recomposent à la fin : dans la configuration initiale, conforme à la morale sociale, ou dans la recomposition décidée dans le jeu ? Les traces laissées par les estocades portées aux uns et aux autres durant la partie sont-elles cicatrisables ou non ? Et finalement, le couple Despina-Don Alfonso a-t-il atteint son objectif ?

Opéra « seria » ou opéra « buffa » ?

Così fan tutte, *dramma giocoso* nous indique la partition. Du *dramma* ou du *giocoso*, qu'est-ce qui prédomine ?

On ne compte que six personnages dans cette intrigue à la rigueur presque géométrique. La progression dramatique suit la logique d'une mécanique bien conçue : les deux couples, ensemble ou séparément, éprouvent leur illusoire solidité dans des scènes symétriques parfaitement bien

équilibrées. En faisant de l'infidélité féminine l'objet d'un pari entre un vieux philosophe et deux jeunes amants, Da Ponte donnait une dimension d'enseignement à son intrigue élevée au rang de véritable parcours initiatique. Don Alfonso est l'impitoyable initiateur d'un jeu cruel qui va révéler progressivement à chacun sa propre identité, ses propres faiblesses. Personnages de théâtre figés et ridicules, les protagonistes prennent peu à peu une dimension humaine en se révélant à eux-mêmes. La configuration initiale dérogeait aux habitudes : contre toute attente, le ténor aimait la mezzo, le baryton aimait la soprano.

Les deux voix aiguës et les deux voix graves vont finir par se rapprocher et les couples sembleront donc mieux assortis. Derrière les excès de la fable, une vérité humaine cherche à se dire ou à se chanter plus exactement. La mise à l'épreuve de la fidélité féminine, la simplicité de l'intrigue, le vieux philosophe et la soubrette délurée comme les couples d'amants volages, tout cela fait partie des passages obligés de l'opéra « buffa ». Le texte manie le double sens et l'équivoque allant jusqu'à mélanger le registre dramatique de l'opéra

« seria » à celui de l'opéra « buffa » quand les protagonistes singent des sentiments nobles.

À qui la faute ? Aux deux amants qui tentent chacun de séduire la fiancée de l'autre ou bien aux deux femmes qui se laissent séduire ? L'histoire semble condamner les femmes.

Frédéric Roels

LA SCÉNOGRAPHIE PAR BRUNO DE LAVENÈRE

Acte I

L'opéra se dévoile sous un voile blanc transparent. On y découvre un grand salon, et un fauteuil circulaire, donnant un univers à la fois chaleureux et mystérieux. C'est un lieu où les personnages peuvent entrer et sortir à chaque instant. Une porte murée représente un défaut de symétrie, dans cette œuvre où tout fonctionne en doublon. Le miroir présent sur scène pose la vision que l'on a de soi (est-ce que les personnages peuvent se regarder en face ?). Pour un aspect contemporain, la scène du retour des deux garçons est filmée par Don Alfonso avec une tablette. À noter également, le chœur (composé de 16 personnes : 8 côté cour et 8 côté jardin) sera assis dans la salle comme des spectateurs complices.



Acte II

Le deuxième acte commence sous le même décor. On notera que le miroir est remplacé par un paravent. Puis, le plus gros mouvement de décor à lieu : l'apparition du jardin. La tentation est représentée avec les nombreux pommiers. Cette métaphore est présente également pour la scène des mariages, où l'on retrouve des corbeilles de pommes. Ce jardin est encadré par des voiles noirs, comme enfermé dans un décor de théâtre. Dans cette seconde partie, les chœurs reviennent sur le plateau.



maquettes décor : Bruno de Lavenère



LES COSTUMES DE LIONEL LESIRE

Don Alfonso

Ce personnage représente une trace de l'époque de Mozart. Il s'agit du costume de Don Giovanni (création de l'Opéra de Rouen Normandie de la saison 15-16 par Frédéric Roels également) qui aurait été retravaillé, comme si ce personnage avait vieilli et pris une expérience de la vie.



Despina

Vêtue d'une tenue de femme de chambre en noir et blanc, Despina est assortie à Don Alfonso dont elle se fait le complice tout au long de l'intrigue.



Ferrando et Guglielmo

Ils portent des costumes contemporains et bourgeois.



Fiordiligi et Dorabella

Leurs costumes distingués sont dans les mêmes tonalités que ceux des garçons. Dans l'Acte II, elles portent des costumes plus transparents, toujours de la même couleur.



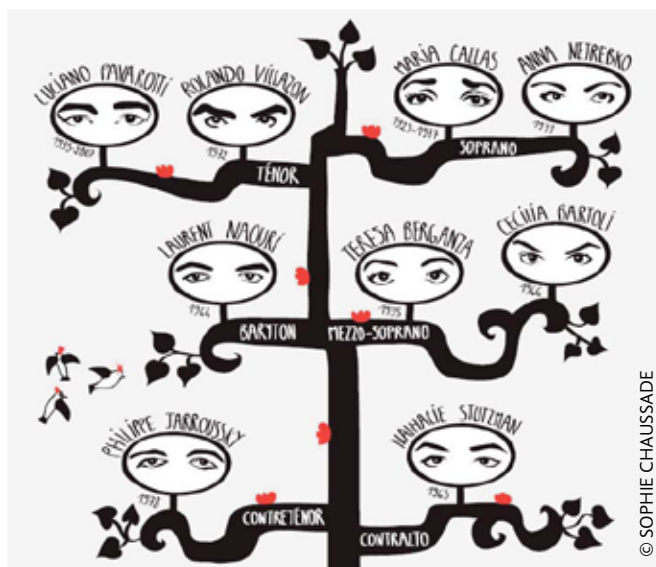
Les Albanais

Leurs tenues reprennent les tons qu'ils portent en tant que Ferrando et Guglielmo. Mais ici les couleurs sont beaucoup plus éclatantes.



EN SAVOIR PLUS... SUR LA VOIX

LES CHANTEURS LYRIQUES [CANTOR / CANTATRICE]



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

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

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

Les héroïnes, âmes pures bafouées, victimes du destin, sont sopranos comme Gilda dans *Rigoletto* ou concernent les rôles travestis : Chérubin dans *Les Noces de Figaro*, Roméo dans *Les Capulets et les Montaigus* ou Octavian dans *Le Chevalier à la Rose*. Il existe des sopranos lyriques, légers, coloratures selon la maturité vocale du personnage. On associe également à des compositeurs des caractères vocaux (soprano wagnérienne, verdienne). Ils ont composé spécifiquement pour valoriser ces tessitures.

Les matrones, servantes, nourrices, confidentes, pendant négatif ou positif de l'héroïne sont souvent des **mezzosopranos** mais elles peuvent endosser le rôle principal, comme *Carmen* de Bizet ou Marguerite du *Faust* de Gounod. Une voix plus rare, la **contralto** ou **alto** est la voix la plus grave qui possède une sonorité chaude et enveloppante, par exemple : Jezibaba, la sorcière de *Rusalka*.

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

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

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

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

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

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

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

LES INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE

LES INSTRUMENTS À VENT : LES BOIS



LA FLÛTE TRAVERSIÈRE

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



LE HOUTBOIS

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



LA CLARINETTE

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



LE BASSON

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



la famille des bois mais n'a jamais été fabriqué en bois.

inventé par le belge Adolphe Sax en 1846. Il souhaitait créer un nouvel instrument pour l'orchestre auprès des compositeurs de son époque comme Berlioz. Mais c'est plus la musique militaire et le jazz re.



LE VIOLONCELLE

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



LA CONTREBASSE

La contrebasse est le plus grand (entre 1,60m et 2m) et le plus grave des instruments à cordes frottées. Elle est apparue plus tardivement que les violons, altos et violoncelles. Les partitions d'orchestre pour contrebasse se contentent souvent de doubler les violoncelles à l'octave inférieure. Mais la richesse de son jeu a incité les compositeurs à lui consacrer plus de place. Les jazzmen l'affectionnent particulièrement et ont inventé de nombreux modes de jeux avec ou sans archet, voire même avec l'archet à l'envers, côté bois.

LES INSTRUMENTS À CORDES : LES CORDES PINCÉES



LA HARPE

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



LE CLAVECIN

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



LE PIANO (CORDES FRAPPÉES)

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

LES PERCUSSIONS



La famille des percussions se répartie en deux catégories : les membranophones et les idiophones. Les membranophones sont construits autour d'une membrane ou de cordes qui vibrent au-dessus d'une caisse de résonance lorsqu'on les frappe. Le son est amplifié par cette caisse. On peut citer les tambours (membrane), les cymbalums (cordes). Les idiophones sont les instruments dont le corps est lui-même l'élément sonore. Citons les castagnettes, les carillons ou le triangle.

LES INSTRUMENTS À VENT : LES CUIVRES



LE COR

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



LA TROMPETTE

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



LE TROMBONE

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



LE TUBA

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

LES INSTRUMENTS À CORDES : LES CORDES FROTTÉES

LE VIOLON



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



L'ALTO

Il est plus grand que le violon sans que sa taille soit clairement définie : elle peut varier de 10 centimètres. En fait, la forme de l'alto n'est pas la forme idéale qu'il devrait avoir. Pour sa tonalité, il devrait être plus gros, plus grand. Mais il doit garder une taille jouable ; peu épais pour pouvoir se loger sur l'épaule de l'altiste, ne pas avoir un manche trop grand... Bref, l'alto est un compromis. Seul son timbre est clairement reconnaissable, très chaud dans les graves. Il a longtemps été le parent pauvre des orchestres. Quelques œuvres pour alto ont été écrites par des compositeurs romantiques tel Carl Ditters von Dittersdorf.

LES INGRÉDIENTS DE L'OPÉRA

L'AIR OU L'ARIA

Passage d'un opéra, généralement détachable dans lequel un personnage seul chante avec accompagnement d'orchestre. Les quatre structures les plus répandues de l'air sont :

- L'ARIA DA CAPO

Sous la forme d'une première partie (A), puis d'une deuxième (B), puis à nouveau de A "orné" c'est-à-dire décoré de notes virtuoses ajoutées par le chanteur selon son bon vouloir et ses capacités.

- L'AIR EN RONDO

Sous la forme A B A C A, la partie A jouant pour ainsi dire le rôle de refrain, avec des "couplets" différents.

- L'AIR EN DEUX PARTIES

AB qui correspond généralement à un Lent-Vif.

- L'AIR CONTINU

Il se construit sans articulation marquée et qui s'enchaîne avec la suite de la partition.

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. Le chanteur adopte un débit proche du langage parlé. Ce "réciter en parlant" recitar cantando, est d'ailleurs à l'origine de l'opéra.

L'OUVERTURE OU SINFONIA OU PRÉLUDE

Page de musique purement orchestrale jouée au début, rideau fermé. Plusieurs types d'ouverture existent : celle qui n'a aucun rapport avec la suite de l'histoire, celle qui est une sorte de "pot pourri" des thèmes musicaux les plus importants de l'opéra, celle dite "wagnérienne" en référence au compositeur qui introduisait une pincée de thèmes à développer plus tard dans le drame.

L'ENSEMBLE

Passage d'un opéra où deux personnes au moins joignent leurs voix. Les duos, les trios, les quatuors et autres quintettes sont donc des ensembles.

LA MUSIQUE DE SCÈNE

Présence d'un petit groupe instrumental sur la scène ou en coulisses, ce qui crée un effet de distance entre la musique "pure" qui jaillit de la fosse d'orchestre et d'une musique "fictive" qui fait partie intégrante de l'histoire.

LE CONTINUO

Accompagnement en partie improvisé du récitatif, confié simultanément ou successivement à des instruments aussi divers que le clavecin, l'orgue, la harpe, le luth...

LE THÈME

En musique, phrase musicale répétée au moins une fois. Le terme est utilisé dès qu'une phrase musicale apparaît plusieurs fois dans une même œuvre. Le thème peut être associé à un personnage, un objet, un sentiment ou une idée. Wagner inventera le leitmotiv, "motif conducteur".

LE LIVRET

Ce sont les paroles de l'opéra. Le mot vient de l'italien "libretto"; "petit livre" désignant le texte des opéras. L'adéquation entre un livret et une musique tient à tant à la bonne collaboration entre le librettiste et le compositeur qu'au choix du sujet abordé