

OPERA

Président-Fondateur
Jack-Henri Soumère

DE MASSY

Directeur
Philippe Bellot

PARIS SUD

DOSSIER PÉDAGOGIQUE



**LA VIE
PARISIENNE**

OPÉRA-BOUFFE
DE JACQUES OFFENBACH

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

LA VIE PARISIENNE

D'OFFENBACH

répétition générale : vendredi 17 janvier 2020 à 20h

Samedi 18 janvier à 20h / Dimanche 19 janvier à 16h

OPÉRA-BOUFFE EN CINQ ACTES

Livret de Henri Meilhac et Ludovic Halévy, adapté par Jérôme Savary

Création au Théâtre du Palais Royal, Paris, 31 octobre 1866

Direction musicale **Claude Schnitzler**

Mise en scène **Jérôme Savary** réalisée par **Frédérique Lombart**

Décors **Michel Lebois** • Costumes **Michel Dussarat** • Lumières **Patrice Willaume**

Chorégraphe **Nadège Maruta** • Chef de chant **Nathalie Dang**

Avec

La Baronne de Gondremarck **Sylvie Bichebois**

Gabrielle **Capucine Daumas**

Métella **Irina Stopina**

Pauline **Nina Savary**

Mme de Quimper-Karadec **Marie-Emeraude Alcime**

Le Baron de Gondremarck **Laurent Montel**

Raoul de Gardefeu **Carl Ghazarossian**

Bobinet **Rémy Mathieu**

Le Brésilien / Frick **Scott Emerson**

Prosper / Alphonse **Frédéric Longbois**

Alfred / Le Maître d'hôtel **Hervé Mathieu**

Gontran / Joseph / Trébuchet **Eric Mathurin**

Urbain / Le Général Péruvien **Jean-Marc Guerrero**

Charlotte **Aurore Weiss**

Clara **Cécile Dumas**

Léonie **Isabelle Baudinet**

Louise **Françoise Folschweiller-Loy**

Figuration **Charlène François**

Chœur de l'Opéra Théâtre de Metz Métropole

Ballet de l'Opéra Théâtre de Metz Métropole

Orchestre de l'Opéra de Massy

Production de l'Opéra-Théâtre de Metz Métropole,

En collaboration avec l'Opéra de Massy

LE COMPOSITEUR



JACQUES OFFENBACH (1819-1880)

Né à Cologne (Allemagne) en 1819, il est le fils d'un maître de musique. Il étudie tout d'abord le violon puis le violoncelle auprès de son père puis est envoyé à Paris à 14 ans pour y suivre des cours au Conservatoire.

Au bout d'un an, il abandonne ses études musicales et rejoint l'orchestre de l'Opéra-Comique. Encouragé à la composition par Halévy, il écrit plusieurs morceaux pour violoncelles.

Il donne des concerts dès 1839. L'année suivante, suite au décès de l'un de ses frères, il retourne à Cologne et perd également sa mère.

De retour à Paris, il remporte un immense succès avec la *Chanson de Fortunio* écrite pour *Le Chandelier* d'Alfred de Musset en 1850. De 1850 à 1855, il est chef d'orchestre à la Comédie Française. En 1855, il ouvre son propre théâtre : Les Bouffes Parisiens.

Le 21 octobre 1858, il remporte son premier grand succès avec l'opéra bouffe *Orphée aux enfers*. En 1860, le ballet *Le Papillon* fait un triomphe et l'air de La valse des rayons est très célèbre. Désormais les chefs d'oeuvre se suivent : *La Belle-Hélène* (1864), *Barbe-Bleue* (1866), *La Vie parisienne* (1866), *La Grande-duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole*, opéra romantique, aura moins de succès.

La guerre de 1870 entre l'Allemagne et la France l'oblige à se tourner vers des ouvrages moins féroces et à exploiter différemment son extraordinaire popularité.

Son succès est toujours immense à l'étranger mais moins en France. En 1876, il entame une tournée triomphale aux Etats-Unis. De retour en France, il continue à composer : *Madame Favart*.

Il meurt à Paris le 5 octobre 1880 sans avoir complètement achevé l'ouvrage qu'il portait en lui depuis sa jeunesse, *Les Contes d'Hoffmann*, représentés sur la scène parisienne du Théâtre de l'Opéra-Comique en février 1881.

SES OPÉRETTES :

1855 : *Ba-ta-clan*

1855 : *Le Violoneux*

1858 : *Orphée aux Enfers*

1858 : *Mesdames de la Halle*

1859 : *Geneviève de Brabant*

1861 : *Monsieur Choufleuri restera chez lui*

1861 : *La Chanson de Fortunio*

1861 : *Le Pont des Soupirs*

1862 : *Les Bavards*

1863 : *Lischen et Frischen*

1864 : *La Belle Hélène*

1866 : *La Vie parisienne*

1866 : *Barbe-Bleue*

1867 : *La Grande-Duchesse de Gérolstein*

1868 : *La Périchole*

1869 : *Les Brigands*

1872 : *Le Roi Carotte*

1873 : *Pomme d'Api*

1875 : *Le Voyage dans la Lune*

1877 : *Le Docteur Ox*

1878 : *Madame Favart*

1879 : *La Fille du tambour-major*

L'ARGUMENT

ACTE I

Dans le hall de la Gare de l'Ouest (aujourd'hui Saint-Lazare), les jeunes "loups" Raoul de Gardefeu et Bobinet attendent, chacun dans son coin, leur maîtresse Métella. Celle-ci paraissant au bras d'un troisième galant, ils ont tôt fait de se réconcilier sur son dos. Tandis que Bobinet court rejoindre les salons du Faubourg Saint-Germain en quête d'aristocrates esseulées, Gardefeu, décidé lui aussi à séduire une vraie femme du monde, s'adonne à un de ses anciens domestiques, devenu guide pour le compte du Grand-Hôtel, afin qu'il lui confie la charge d'un couple de Suédois fraîchement débarqués, le Baron et la Baronne de Gondremarck. Une foule de voyageurs de toutes nationalités envahit bientôt la scène, parmi lesquels un Brésilien désireux de dilapider sa fortune dans les bras des "cocottes" qui font la réputation internationale de la Ville-Lumière.

ACTE II

Gardefeu a installé le Baron et la Baronne chez lui en leur faisant croire qu'ils étaient au Grand-Hôtel. Le Baron, qui compte bien profiter de son séjour pour s'en "fourrer jusque-là", lui demande en aparté de remettre une lettre de recommandation à une certaine courtisane... qui n'est autre que Métella. En attendant et afin de commencer au plus tôt les agapes, il exige une "table d'hôte" que Gardefeu improvise en faisant passer sa gantière Gabrielle et son bottier Frick pour des habitués de haut rang, à savoir la veuve d'un colonel et l'indispensable major.

ACTE III

Bobinet a été également mis à contribution pour éloigner le Baron de sa femme le temps d'une soirée. Ayant investi l'hôtel particulier de Madame de Quimper-Karadec, sa tante absente pour quelques jours, il concocte avec ses domestiques une mascarade encore plus délirante que celle de la veille. Il devient ainsi pour l'occasion amiral suisse et charge Pauline, la plus délurée des soubrettes, de "vamper" le Baron. Gabrielle conserve son rôle de veuve éplorée, les autres domestiques entraînés par Prosper et Urbain composant pour leur part des personnages loufoques aux titres ronflants. Le Baron se laisse prendre au charme des femmes, le champagne coule à flots et la soirée dégénère en véritable bacchanale, au grand effroi de Madame de Quimper-Karadec, rentrée inopinément.

ACTE IV

Pendant ce temps chez Gardefeu, la Baronne rentre toute éblouie du Théâtre-Italien pour tomber dans les filets du jeune homme. C'est sans compter sur Madame de Quimper-Karadec qui, ayant éventé le projet, se résout - non sans plaisir - à sacrifier son honneur pour sauver la belle Suédoise.

ACTE V

Au Café Anglais où le Brésilien donne un grand bal costumé, le Baron, mis au courant des manigances de Gardefeu et bien décidé à régler l'offense par les armes, tente vainement de séduire Métella. Celle-ci, arguant que son cœur est déjà pris, le plante en compagnie d'une amie voilée plus "compréhensive", qui n'est autre que la Baronne venue constater les velléités adultères de son mari. Les masques tombent. Piteux, le Baron accepte d'oublier tous ses griefs en échange du pardon de sa femme. Gabrielle épousera le Brésilien, Gardefeu et Bobinet quant à eux continueront à se partager les faveurs (coûteuses) de Métella.

LE RÉPERTOIRE "LÉGER"

De nos jours, l'opérette est souvent reléguée au rang de sous opéra qui ravissait nos grands-mères, alors que le répertoire de la musique dite « légère » abrite de véritables perles, qui aujourd'hui encore, font chavirer les cœurs et pétiller les yeux. S'il semble désuet, c'est parce que les artistes du moment ne les défendent pas toujours avec assez de soin.

L'OPÉRETTE FRANÇAISE

Sarcasme et légèreté. Ces deux traits ont tôt fait leur apparition dans l'histoire de la forme lyrique. Les petites pièces chantées que l'on présentait sur les foires parisiennes au 18ème siècle peuvent être considérées comme des opérettes avant la lettre, ainsi que certains opéras comiques de l'époque. Mais le terme fait véritablement son apparition au milieu du 19ème siècle, lorsque Hervé et Jacques Offenbach fondent à Paris des théâtres « alternatifs » qui s'emploient à prendre le contre-pied de l'opéra officiel, à une époque où la production dramatique est strictement réglementée. Dans son petit théâtre en bois des Bouffes-Parisiens, Offenbach n'avait le droit de présenter que de petites pièces parlées et chantées, en un acte et pour trois personnages. Pour lui, c'était un moyen idéal de se faire la main jusqu'à ce que le Second Empire, devant le succès rencontré par ces opérettes, encourage leur expansion.

Offenbach allait dès alors se lancer dans la composition d'opéras bouffes de plus vaste dimensions, don Orphée aux Enfers donne le coup d'envoi en 1858. Suivront ces succès de toujours que sont La Belle Hélène (1864), La Vie Parisienne (1866), La Périhole (1868)... le tour de force d'Offenbach, c'est d'avoir fait pouffer la bourgeoisie du Second Empire en lui tendant un miroir à peine déformé de ses propres travers. Pour cela, il s'appuie sur son inépuisable inspiration et son goût pour la parodie de l'opéra « sérieux » ou de l'antiquité.

LA COUSINE VIENNOISE

L'opérette française mêlée à des traditions autochtones a donné naissance à des cousines étrangères, souvent réservées à un usage local. Les 23 opérettes de Gilbert & Sullivan, par exemple, ne sont quasiment jamais jouées en-dehors de leur Angleterre natale. Ce n'est pas le cas de l'opérette viennoise, qui a rapidement enivré les théâtres du monde entier. Suivant l'exemple d'Offenbach et l'engouement suscité par la valse, Johann Strauss fils importe le genre dès 1871 et fait d'emblée triompher avec La Chauve-Souris, d'ailleurs inspirée d'un vaudeville français. Karl Millöcker, Carl Zeller, Emmerich Kalman et quelques autres lui emboîtent le pas. Mais c'est Franz Lehár qui devient le roi des viennoiseries dans les premières décennies du XXème siècle. Suivant l'évolution des goûts du public, il fait subir à l'opérette autrichienne de subtils changements de ton. Jadis enjouée et féroce, elle devient sentimentale et mélancolique. Dès le fameux Pays du sourire, elle ne se finit plus forcément par le happy en obligé.

Mais qu'est-ce qui différencie l'opérette de l'opéra ? Sans doute la volonté de ses auteurs de ne pas se prendre trop au sérieux et de conserver une relative simplicité de facture, de longs dialogues enrobant des numéros musicaux qui accordent la prééminence à la mélodie et au charme. Mais attention, « simplicité » ne veut pas dire « simplisme ». Lehár, par exemple, est expert en harmonies voluptueuses et ses partitions sont redoutables à chanter. On ne saurait les confier à de simples comédiens qui auraient vaguement appris à pousser la chansonnette.

Aujourd'hui, l'opérette viennoise comme les fleurons d'Offenbach sont défendus par les théâtres les plus sérieux et les artistes les plus réputés. On ne sait toutefois s'il faut se réjouir de ce phénomène d'ennoblissement de la muse légère, car il est allé de pair avec son déclin, faute de public. En France, le succès des pièces de Francis Lopez jusque dans les années 70 cachait mal la désaffection des nouvelles générations. Ces dernières ne se reconnaissent plus dans un genre suranné, souvent desservi par de piètres productions.

Dans les grandes villes, seuls certains chefs d'œuvre restent régulièrement programmés par les directeurs de théâtre qui en ont gardé le goût.

LA PRODUCTION

OFFENBACH

L'HUMOUR, LA FOLIE, LA TOLÉRANCE

Offenbach n'est ni Allemand, ni Français. C'est avant tout un Parisien, comme Chagall, comme Giacometti.

Après avoir endiablé, enfant, le carnaval de Cologne en compagnie de son père avec lequel il parle Yiddish, il débarque un beau matin Gare du Nord, avec son violoncelle, et va frapper à la porte du Conservatoire, dirigé par un autre citoyen du monde, Cherubini. Il est le premier élève étranger admis au Conservatoire. Plus tard, il dirigera l'orchestre de la Comédie-Française.

J'aime le parcours d'Offenbach. Il est pour moi un maître. Car, comme Shakespeare et Molière, il ne se contentait pas d'écrire ; il dirigeait aussi une troupe et lui insufflait sa folie.

L'Opéra-Comique est logiquement la maison d'Offenbach. (...) J'espère que le fantôme du bon Jacques, qui rôde dans les combles "eiffeliens" de la Salle Favart, rira de bon cœur en entendant les fracas joyeux de notre troupe : lui qui eut tant de mal à se faire admettre dans cet Opéra-Comique où il ne put même pas assister à la première de ses Contes d'Hoffmann.

En attendant le retour des Contes dans les saisons à venir, nous allons enflammer l'Opéra-Comique, comme au bon vieux temps de l'Exposition Universelle.

Afin que le public, à l'image du Baron de Gondremarck, s'en "fourre, fourre, jusque-là !...".

JÉRÔME SAVARY

(Extrait du texte rédigé pour le programme des 58 représentations, du 12 novembre 2004 au 16 janvier 2005, de *La Vie Parisienne* à l'Opéra-Comique)

JÉRÔME SAVARY

Jérôme Savary est né en Argentine en 1942, d'un père écrivain français et d'une mère américaine.

En 1965, il fonde sa première compagnie théâtrale, Le Grand Magic Circus, rebaptisé en 1968 Le Grand Magic Circus et ses Animaux Tristes.

De 1982 à 1985, il dirige le Centre Dramatique National du Languedoc-Roussillon, à Béziers et Montpellier, puis, de 1986 à 1988, le Carrefour Européen du Théâtre à Lyon. En 1988, il devient directeur du Théâtre National de Chaillot, poste qu'il occupera jusqu'à sa nomination à l'Opéra-Comique en 2000.

En 2007, Jérôme Savary fonde sa propre structure, la Compagnie Jérôme Savary, qui a comme siège La Boîte à Rêves, un centre international de création théâtrale à Béziers.

Pendant sa longue carrière, Jérôme Savary créé plus de 300 spectacles - des pièces de théâtre, des comédies musicales, des opéras et des opérettes. Ses créations se produisent dans les salles les plus prestigieuses : la Scala de Milan, le Volksooper de Vienne, les Opéras de San Francisco, Washington, Shanghai, Tokyo, Paris, Rome et Madrid, pour en citer quelques exemples.

Parmi ses dernières créations : *Paris Frou-Frou*, *La dernière séance* (Festival d'Avignon 2010 et Théâtre Déjazet à Paris), *Boris Vian. Une Trompette au Paradis*, texte Jérôme Savary (Théâtre Déjazet à Paris, tournée en France), *Alpenkönig und Menschenfeind* de Raimund (Festival de Baden, Théâtre national de St Pölten - Autriche), *Lysistrata* d'Aristophane (Festival de Merida), *Les Oiseaux* d'Aristophane (Volkstheater Berlin), *L'Étoile* de Chabrier (Opéra de Genève).

Il fut Chevalier de la Légion d'honneur et de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Jérôme Savary nous a quittés le 4 mars 2013.





LES CHANTEURS LYRIQUES [CANTOR / CANTATRICE]

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

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

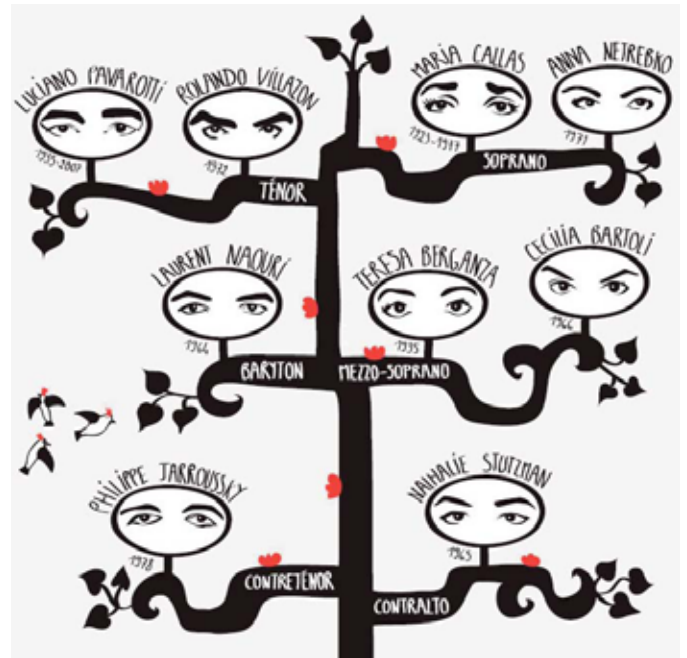
Le héros est **ténor** ou **baryton**. Le baryton est plus un double vocal du héros, l'ami, un protagoniste, un intrigant.

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

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

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

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



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

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

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

Les vocalises, basées sur la prononciation de voyelles, consonnes, onomatopées servent à chauffer la voix en douceur et à la placer justement. Vous pouvez être surpris de voir l'expression du visage des chanteurs lorsqu'ils sont plongés dans l'interprétation d'une œuvre. Les mimiques, la gestuelle des chanteurs que l'on peut trouver caricaturales, sont souvent des aides techniques. Il faut dégager le voile du palais comme un bâillement, écarquiller les yeux d'étonnement.

LES INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE

LES INSTRUMENTS À VENT : LES BOIS



LA FLÛTE TRAVERSIÈRE

Dans la première moitié du XIX^e siècle, Théobald Bøehm 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.



LE SAXOPHONE

Le saxophone est de la famille des bois mais n'a jamais été fabriqué en bois.

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

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.





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 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