



opéra
Comique

L'ORFEO



The background is a stylized illustration in a flat, graphic style. It features a central figure, likely Orpheus, with long, flowing hair and a white garment with a green sash. He is surrounded by other figures in shades of orange, red, and green, set against a dark orange background with abstract shapes.

L'ORFEO

CLAUDIO MONTEVERDI

4, 6, 7, 9 ET 10 JUIN 2021



AVEC LE SOUTIEN DE

Madame Aline Foriel-Destezet,
Mécène principale
de la saison 2021

AVEC L'AIMABLE
PARTICIPATION DE



PARTENARIAT MÉDIA



arte

TRANSFUGE

france•tv

Spectacle capté par Fraprod et enregistré par Radio France
Diffusion en direct sur Mezzo le 10 juin et retransmission
sur France Musique le 3 juillet

L'ORFEO

Favola in musica en un prologue et cinq actes de Claudio Monteverdi
Livret d'Alessandro Striggio
Créée à la cour de Mantoue le 24 février 1607

Direction musicale - **Jordi Savall**
Mise en scène - **Pauline Bayle**
Décors - **Emmanuel Clolus**
Costumes - **Bernadette Villard**
Lumières - **Pascal Noël**

Assistant de direction - **Luca Guglielmi**
Assistante mise en scène - **Céline Gaudier**
Stagiaire mise en scène - **Mona Taïbi**
Répétiteurs - **Luca Guglielmi, Marco Vitale**
Chef de chœur - **Lluís Vilamajó**

Orfeo - **Marc Mauillon**
La Musica/Euridice - **Luciana Mancini**
Messaggiera - **Sara Mingardo**
Speranza/Proserpina - **Marianne Beate Kielland**
Apollo - **Furio Zanasi**
Caronte/Plutone - **Salvo Vitale**
Pastore I / Spirito II - **Victor Sordo Vicente**
Ninfa - **Lise Viricel**
Pastore II / Spirito IV - **Gabriel Diaz**
Pastore III / Spirito I / Eco - **Alessandro Giangrande**
Pastore IV / Spirito III - **Yannis François**

Danseurs - **Yannick Bosc, Loïc Faquet et Xavier Perez**

Orchestre - **Le Concert des Nations**
Chœur - **La Capella Reial de Catalunya**

Production **Opéra Comique**

Coproduction **Opéra Royal - Château de Versailles Spectacles,**
Opéra Grand Avignon

Durée estimée : **2h sans entracte**

Introduction au spectacle le 3 juin à 20h30 sur Zoom

À LIRE AVANT LE SPECTACLE

Par **Agnès Terrier**

Le premier opéra de l'histoire de la musique ne pouvait naître que sous l'égide d'Orphée, héros unissant la poésie et la musique pour charmer humains, animaux, rochers et divinités infernales.

Mais le 24 février 1607, Monteverdi était loin de se douter que sa *favola in musica* initierait un phénomène culturel aux retentissements considérables en Europe, même s'il allait participer activement à ses prémices trois décennies plus tard, à Venise.

Car pour l'heure, âgé de 40 ans, Monteverdi avait à cœur de satisfaire son employeur, le duc de Gonzague, tout en défendant sa vision de la musique, qu'il savait novatrice. Maître de chapelle de la cour de Mantoue, Monteverdi était, comme le seraient encore, plus tard, Mozart ou Haydn,

un domestique, et ceci depuis 17 ans. S'il disposait des moyens de créer – des musiciens, un public de courtisans – il travaillait beaucoup, sur ordre, et souvent dans l'urgence.

En février 1607, justement, il y avait urgence. L'héritier du duc s'était lancé dans une entreprise délicate : présenter devant l'académie de beaux esprits présidée par son père, un spectacle d'un genre tout nouveau, à l'occasion du carnaval.

Ce type de « divertissement » hautement intellectuel, la *favola in musica*, était apparu quelques années plus tôt dans une académie florentine, et les Gonzague aimaient se comparer aux Médicis. L'érudit Alessandro Striggio, diplomate mantouan, et le *maestro di cappella* Claudio Monteverdi étaient pleinement mobilisés : le premier sur le livret, le second sur la musique.

À Florence, l'expérience avait mis en scène la figure d'Eurydice. À Mantoue, ce serait Orphée. Le prétexte était, à chaque fois, nuptial. La pièce florentine avait été créée à l'occasion de noces princières, Eurydice représentant la mariée. À Mantoue, les négociations matrimoniales n'en finissaient pas avec la Savoie et le Saint-Empire... Orphée ferait un portrait gracieux du prétendant, Francesco lui-même.

Le mythe d'Orphée, central au Moyen Âge, remis à l'honneur par les humanistes, avait pris une couleur mantouane en 1480 : Agnolo Poliziano en avait fait une pièce en vers, inspirée d'Ovide, de Virgile mais aussi de Dante et de Pétrarque, qui avait été donnée, ornée de musiques et de danses, à la cour des Gonzague. C'est surtout lors des fêtes princières que fleurissaient les

« J'ai décidé de faire représenter une fable en musique pendant la période de Carnaval... »

Francesco Gonzaga, héritier du duché de Mantoue, le 5 janvier 1607

spectacles convoquant tous les arts – et annonçant l'opéra. Les académies restaient des laboratoires, et le carnaval une période de défoulement populaire. Le théâtre public n'existait pas encore...

Proche de Poliziano, le philosophe Marsile Ficin avait mis en lumière l'œuvre d'Orphée, traduisant et commentant ses hymnes – des textes antiques ésotériques – dans son traité sur l'immortalité de l'âme. Ficin faisait d'Orphée un fondateur : de la poésie, de l'écriture, de la civilisation. Platon, que Ficin avait révélé à ses contemporains, n'affirmait-il pas que la musique et la danse étaient les moyens de réguler les passions et les mœurs au service d'une société consolidée ? De ces sources antiques, les néoplatoniciens avaient bien entendu une lecture chrétienne. Orphée, plus ou moins assimilé au

roi David au Moyen Âge, offrait désormais l'image de Jésus, avec sa double nature mi-homme mi-dieu, son verbe pacificateur, sa capacité à surmonter la mort, et sa tentative de sauver l'humanité (Eurydice).

Monteverdi était à l'aise avec la pensée humaniste comme avec son public érudit. La création se déroulerait dans un salon du palais ducal, devant un parterre d'invités. Elle n'impliquait ni chorégraphe, ni architecte. Maître du spectacle, le compositeur pouvait élaborer une dramaturgie musicale ambitieuse, en utilisant le savoir-faire qui faisait déjà de lui le premier compositeur d'Italie.

Il pouvait mettre en œuvre la « seconde pratique », nom qu'il donnait à son ambition d'écrire une musique vocale émouvante directement inspirée des paroles poétiques. Sur

ce plan, les recherches florentines sur le *recitar cantando* rejoignaient celles qu'il menait dans ses madrigaux. Et il allait compléter le récitatif par un art de l'accompagnement, la basse continue, qui unifierait dans la pièce toutes les formes vocales et instrumentales héritées de son siècle. *L'Orfeo* lui permettait de se montrer homme de son temps et novateur visionnaire.

Si les deux ou trois représentations de 1607 motivèrent l'impression d'un livret, la partition ne fut publiée qu'en 1609. Cela la sauva d'une disparition probable, puisque seul le lamento d'Ariane subsiste de *L'Arianna* créée l'année suivante, avec un bien plus grand retentissement, pour les noces de Francesco. Entre 1607 et 1609, le dénouement de *L'Orfeo* fut cependant changé : le meurtre d'Orfeo par les Bacchantes,

conforme au mythe et à Poliziano, fut remplacé par l'union céleste des amants sous l'égide d'Apollon – une issue métaphorique plus appropriée à l'édition.

Apollon conclut la fable qu'ouvre, dans le prologue, l'allégorie de la Musique, qui annonce les cinq actes de ses cinq strophes poétiques. Tout commence et finit donc au niveau des sphères célestes dont philosophes, savants et musiciens de la Renaissance célébraient l'harmonie. Au centre de l'œuvre, Orfeo descend aux Enfers et affronte la mort avec ses seules armes : la musique et l'amour. Les actes intermédiaires déploient les émotions humaines dont Monteverdi faisait l'alpha et l'oméga de son art. Ainsi, de notre fragile condition à l'éternité, l'œuvre forme un tout, uni par un héros à la fois souffrant et triomphant, le musicien.

Grand connaisseur et interprète de Monteverdi, Jordi Savall nous convie à ce retour aux sources de notre art tandis que Pauline Bayle déploie au plateau l'émotion de ce mythe atemporel. Après 15 mois d'enfer sanitaire, avec tous les artistes guidés par la Musica, rouvrons le théâtre à la lumière !

ARGUMENT

PROLOGUE

La Musique accueille les spectateurs à l'orée de la représentation. Déployant l'expressivité du poème et guidant la temporalité du spectacle, elle montrera qu'elle sait tour à tour décrire, narrer, charmer, émouvoir et inspirer.

ACTE I

Dans le radieux royaume de Thrace, bergers et nymphes se rassemblent pour danser et chanter. Ils célèbrent la fin des souffrances de leur dieu Orphée, à qui la nymphe Eurydice s'est longtemps refusée avant de lui accorder ses faveurs. Hyménée, dieu du mariage, est invité à favoriser le bonheur des époux. Après s'être recueilli, Orphée invoque le soleil et la nature, témoins de son bonheur parfait auquel la tendre Eurydice se voue de toute son âme. Tous se dirigent vers le temple en affirmant la suprématie de l'espoir.

ACTE II

Orphée dirige à présent les réjouissances de son peuple en l'absence d'Eurydice et de ses compagnes. Il se remémore ses souffrances avec un soulagement joyeux : le plaisir n'est-il pas plus complet après l'expérience de la douleur ? Survient alors Sylvia, compagne d'Eurydice et porteuse d'un message funeste. Eurydice vient de mourir, piquée par un serpent venimeux. Tandis que les bergers cèdent au désespoir, Orphée passe de la stupeur à la révolte, puis à la résolution. Ce protégé d'Apollon ira rejoindre Eurydice aux Enfers pour l'en ramener ou y rester à jamais.

ACTE III

Orphée s'avance vers les Enfers guidé par l'Espérance. Elle est venue soutenir son courage mais doit l'abandonner sur le seuil fatal, car le Royaume des morts lui est interdit. Orphée affronte alors Charon. Le fils des ténèbres

et de la nuit fait traverser le fleuve Achéron aux âmes des morts mais refuse d'embarquer les vivants, surtout depuis qu'il a cédé aux entreprises d'Hercule et de Thésée. Orphée tente de le charmer par le chant le plus sublime, puis par des supplications pathétiques. Seule une polyphonie instrumentale aura raison du farouche nocher qui succombe au sommeil.

ACTE IV

Proserpine plaide pour Orphée auprès de son époux Pluton, le maître des Enfers. Elle éprouve d'autant plus de compassion pour l'amour humain qu'elle est fille de la terre. Pluton se laisse fléchir à une condition : que sur le chemin du retour, Orphée ne regarde pas Eurydice. Malheureusement, Orphée se réjouit trop vite du pouvoir de sa lyre, puis met en doute l'autorité de Pluton. Cédant à l'orgueil et la défiance, il se retourne. Tandis que la malheureuse Eurydice exhale un dernier adieu, Orphée est refoulé vers la sortie des Enfers.

ACTE V

De retour dans le paysage témoin de ses souffrances et de son bref bonheur, Orphée demeure inconsolable. Seul l'écho répond à son chant de deuil. Évoquant les charmes d'Eurydice, Orphée se promet avec virulence de ne plus jamais aimer de femme. Apollon apparaît alors pour modérer ses fureurs. Le dieu des arts encourage son protégé à surmonter ses passions et à le rejoindre dans la véritable félicité, au Ciel, où il pourra contempler, parmi les astres, l'image d'Eurydice.

INTENTIONS

Par les maîtres d'œuvre du spectacle

JORDI SAVALL, VOUS QUI ÊTES FAMILIER DE MONTEVERDI, COMMENT CONSIDÉREZ-VOUS L'ORFEO ?



Jordi Savall

Il est vrai que j'ai plusieurs fois dirigé *L'Orfeo*, entre autres au Gran Teatre del Liceu de Barcelone, en 1993, un peu avant l'incendie de 1994, et de nouveau en 2002 pour célébrer sa reconstruction. Je l'ai aussi dirigé en version de concert, comme j'ai dirigé à plusieurs reprises les madrigaux de Monteverdi et ses merveilleuses *Vêpres à la Vierge*. Cette dernière œuvre a même fait l'objet de mon premier enregistrement en 1988, avec mon chœur la Capella Reial de Catalunya, à la basilique Santa-Barbara de Mantoue.

Je tire de cette relation privilégiée une certitude : non seulement Monteverdi fut un très grand compositeur, mais il est même la personnalité qui a créé en 1600 la véritable Renaissance musicale, puisqu'avec *L'Orfeo*, il s'inspire du théâtre et de la mythologie de l'ancienne Grèce pour faire « renaître » un nouvel art.

La Renaissance telle que nous la connaissons s'est produite en effet seulement sur les arts tangibles : elle n'a pas gagné la musique. Car de toutes les disciplines, la musique était la seule à ne pas avoir de modèle ancien : ni partitions, ni traces écrites ni instruments antiques. Par contre, les artistes du XV^e siècle – architectes, sculpteurs, peintres, poètes – inspirés de chefs-d'œuvre grecs vieux de plus de 1600 ans, ont pu créer ce qu'on appelle l'art de la Renaissance. La musique du temps de Monteverdi continuait donc à se comprendre avec l'idée fausse qu'il y avait du progrès dans l'art, les nouveaux compositeurs effaçant les anciens (voir encore les jugements de Stendhal dans son livre *Vies de Haydn, Mozart et Métastase* publié en 1808). Cet état d'esprit a d'ailleurs affecté l'œuvre de Monteverdi qui a sombré dans l'oubli peu après sa mort, et y est demeurée jusqu'au cœur du XX^e siècle.

COMMENT MONTEVERDI FAIT-IL ADVENIR L'ESPRIT DE LA RENAISSANCE DANS LA MUSIQUE ?



Jordi Savall

En cette fin de siècle où la musique savante, basée sur la complexité et l'opulence du contrepoint, atteint son apogée, Monteverdi réinvente la tradition antique. Pour lui, le récit mythologique n'est plus uniquement un très beau texte, il a le pouvoir de féconder un spectacle complet auquel la musique apportera la palpitation de la vie : l'émotion. Monteverdi n'est pas le seul à mener ce type d'expérience : au sein de l'académie florentine de la Camerata Bardi, Caccini, Frescobaldi et Peri la tentent à la même époque, sur le même sujet. Ils mettent au point les fondements du *recitar cantando*, convaincus que toute parole porte en elle sa musique propre.

Le *recitar cantando* est un des outils utilisés par Monteverdi, mais son génie va plus loin. Il traite le mythe dans toutes ses dimensions : humaines, spirituelles et cosmiques. Inspiré des sources antiques, il recrée pour ses contemporains ce qu'on croit alors être le théâtre grec : un art total et ambitieux. *La Musica* ouvre la représentation de *L'Orfeo* car c'est bien l'union de la poésie et de la musique qu'elle symbolise dans les textes anciens. Ensuite, à chaque étape du récit, Monteverdi utilise le meilleur moyen de toucher le public, donnant à chaque parole chantée le dessin le plus sensible possible, avec une précision et un sens du détail très modernes.



Jordi Savall

Dans ses madrigaux, il expérimente et met au point différentes manières de chanter pour exprimer chaque passion, ce qu'il appelle les styles *concitato*, *amoroso*, *guerriero*... Monteverdi dispose donc de tous les moyens de recréer le théâtre antique pour ses contemporains.

La Renaissance, qui advient avec lui, se ravive en quelque sorte aujourd'hui dès lors que nous, musiciens, travaillons dans un esprit historique, en revenant aux partitions, aux instruments et aux traités d'interprétation anciens.



Pauline Bayle

PAULINE BAYLE, COMMENT ABORDEZ-VOUS CE PREMIER OPÉRA DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ?

Pauline Bayle



J'aborde *L'Orfeo* sous un angle

avant tout théâtral car ce que je trouve remarquable, c'est que s'y exprime une foi absolue dans l'incarnation des sentiments – comme dans le théâtre antique, que les humanistes achevaient alors de redécouvrir.

Les personnages sont les vecteurs de cette incarnation, et la musique en est l'expression. *L'Orfeo*, c'est un acte de foi dans le théâtre : afin de révéler toute la puissance de la musique, il ne suffit plus de bien chanter, il faut à présent *jouer* ce qu'on chante.

Monteverdi dit dans une lettre que « tout sentiment est représentation » : il a confiance dans la fonction révélatrice et humaniste du théâtre en musique. Cette conviction est visionnaire. Elle est proclamée à l'orée de la représentation, dans le prologue :

le personnage allégorique de la Musica annonce que le pouvoir infini de la musique va se déployer sous les yeux des spectateurs et qu'il saura toucher les cœurs et les esprits les plus froids. Avec nos interprètes, je travaille donc à une forme d'incarnation juste, simple, authentique, sans dimension illustrative ni commentaire.

J'ai confiance dans l'alchimie qui se joue entre ce texte et cette musique, dans la force de cette parole : il s'agit de ressentir et de croire plutôt que de jouer.

DANS QUEL ESPACE ET QUELLE TEMPORALITÉ SE DÉROULE VOTRE ORFEO ?

Pauline Bayle



L'Orfeo a ceci de spécial, dans le répertoire baroque, que c'est un opéra sans machines. Tout s'est joué, en 1607, dans un salon avec deux tapisseries. Comme tout repose sur les chanteurs, ils sont au cœur de mon projet de mise en scène. C'est d'abord grâce à eux et à travers eux que l'histoire se déploie sous nos yeux et que le décor se crée. La magie n'est pas pour autant absente : celle de l'âge d'or, celle des Enfers. Mais il n'y a ni artifices scénographiques ni spectaculaires descentes des cintres.

Les deux premiers actes tiennent de la pastorale et ont pour cadre le beau mythe de l'âge d'or. Celui-ci en dit long sur le rapport des humains à la nature, et cette osmose originelle a un fort écho aujourd'hui. Comment, en 2021, raconter cette harmonie utopique, qui est aussi celle du jardin d'Eden où rôde un même dangereux serpent ? Comment la figurer au théâtre ? J'ai imaginé des bergers et des nymphes modernes formant une communauté de jeunes gens qui vivent d'amitié, de nature, et de poésie, rassemblés autour de leur chef Orfeo, comme un écho aux sectes orphiques. On dit du chant d'Orfeo qu'il est si puissant qu'il peut charmer les animaux sauvages, les arbres et les rochers. La relation que le poète entretient avec la nature est fusionnelle : quand il est heureux, elle se réjouit avec lui ; quand il est triste, elle se met à pleurer. Pour cette raison, l'évolution de l'espace scénique a été pensée en relation étroite avec l'évolution des émotions d'Orfeo. Sur le plateau de la salle Favart, la nature est un champ de fleurs que les interprètes disposent puis emportent. La partition nous aide beaucoup : elle accorde une place aux changements à vue et laisse le théâtre respirer.



Luciana Mancini
Euridice



L'ÉMOTION SEMBLE ÊTRE LE GRAND ENJEU DE L'ART DE MONTEVERDI.



Jordi Savall

Monteverdi a eu la conviction intime que cette alchimie retrouvée entre les vers et la musique devait être mise au service de l'expression de l'âme humaine, dans toute sa variabilité, et que les styles qu'il mettait au point étaient d'autant plus beaux qu'ils sauraient toucher les auditeurs. Pour autant, Monteverdi ne reniait pas l'art de ses devanciers : il y infusait ses récentes trouvailles, sa quête d'émotion. C'est pourquoi on peut dire que Monteverdi a opéré une synthèse entre l'ancien et le moderne.

Parce qu'il a inventé l'opéra, Monteverdi est devenu pour nous un classique, ou un moderne, ou un romantique, selon le point de vue qu'on adopte : classique parce qu'il devient un modèle, moderne parce qu'il invente de nouvelles formes d'expression, et parce qu'il met en avant les émotions on peut aussi le considérer comme un romantique ! En vérité, Monteverdi est tout cela à la fois : c'est en quoi il est exceptionnel et se distingue de tous les compositeurs qui lui ont succédé.

COMMENT CETTE MAÎTRISE TOTALE SE MANIFESTE-T-ELLE DANS L'ORFEO ?



Jordi Savall

Monteverdi caractérise chaque personnage et chaque moment de l'action avec une grande pertinence. Il utilise les codes de ce qu'il appelle la « prima prattica » – la tradition – pour les chœurs : ceux des Esprits, où il tisse un contrepoint intense entre les six voix, ceux des Bergers, plus légers et d'humeur élégiaque, où il use d'un style madrigalesque, comme dans « Cantiam Pastori » ou dans la ritournelle finale célébrant l'assomption d'Orfeo. Il sait aussi exprimer une émotion collective comme dans « Ahi, caso acerbo ! », quand les Bergers se rassemblent autour d'Orfeo pour déplorer la mort d'Euridice. Du désespoir aux réjouissances, le catalogue est large car les circonstances festives de 1607 – le projet de mariage princier, dans le contexte du carnaval – ne pouvait donner lieu à une tragédie d'une seule couleur. L'œuvre finit même sur une danse populaire aux accents triomphants, la *moresca* – seul moment un peu conventionnel de l'œuvre.



Pauline Bayle

J'ai quelque regret à l'égard du dénouement de 1607 dont témoigne le livret des représentations ! La fin heureuse de 1609, sous l'égide d'Apollon, est vraiment très convenue, et c'est la partie de l'œuvre qui m'a le plus questionnée. Je l'apprécierais mieux si elle arrivait plus tard dans l'action, si Orfeo avait vraiment le temps de s'abandonner au désespoir, de mesurer les ravages de son *hybris*.



Lise Viricel

Victor Sordo
Vicente



Jordi Savall

Justement, à côté de cet usage dramatisé des conventions musicales de son temps, Monteverdi utilise le style moderne, qu'il qualifie de « seconda prattica » : ce sont les récitatifs où Orfeo se met à nu après chaque disparition d'Euridice, c'est aussi le chant très dramatique de la Messagère. Les humains bénéficient d'une expression simple, peu ornée. Les divinités, Speranza et Musica, et Proserpina et Plutone, ont un *récit* élaboré. Et l'ornementation développée est réservée aux dieux, comme Apollon, et au demi-dieu Orfeo, spécialement quand aux portes des Enfers, il doit convaincre Caronte avec son chant le plus virtuose. L'un est le dieu des arts, l'autre est fils de Calliope, muse de la poésie dont le nom grec signifie « belle voix ». C'est d'elle qu'Orphée tient ses dons, et de la protection d'Apollon qu'il tire le pouvoir d'adoucir la nature, de pacifier les éléments et même d'affronter les sirènes.

COMMENT AVEZ-VOUS COMPOSÉ LA DISTRIBUTION DE NOTRE ORFEO ?



Jordi Savall

Il faut d'abord préciser que Monteverdi préférerait de bons acteurs qui savaient chanter à de bons chanteurs qui savaient jouer. Ainsi, après la mort de Caterina Martinelli, qu'il avait formée et à qui il destinait le rôle d'Arianna, il a préféré engager une excellente actrice plutôt qu'une bonne chanteuse pour créer l'œuvre. Pour composer une distribution, il faut d'abord considérer le diapason. À l'époque de Monteverdi, en Italie du nord, le diapason était à 460, soit un demi-ton plus haut qu'aujourd'hui. Orfeo était destiné à un ténor ayant de belles notes dans les graves. Si on utilise aujourd'hui un diapason à 440, un ténor peut s'avérer embarrassé – encore faut-il définir la tessiture de ténor, ce qui varie en fonction de la personne. Mon choix s'est porté sur Marc Mauillon, un baryton qui possède les aigus magnifiques d'un ténor : c'est aussi la tessiture du Testo (Narrateur) du *Combattimento*. Marc a d'autres qualités : il chante le texte, il a l'expérience du répertoire médiéval des troubadours, véritable musique « illustrée », et il a essayé tous les styles musicaux. Outre les qualités de sa voix qui sont innées, il a le bagage d'acteur pour vivre intensément toutes les émotions d'Orfeo. À la fin, l'Apollo qui vient le sauver du désespoir est mon ancien Orfeo, Furio Zanasi, ce qui renforce la filiation des deux personnages. L'alto Sara Mingardo est une immense chanteuse qui porte le théâtre dans son corps et son âme.

Elle sait, comme actrice, porter l'émotion dans le moindre son, le moindre souffle, et élever la tragédie à un niveau supérieur : elle est ma *Messagiera* depuis 1992 et je ne saurais en changer ! Euridice est un personnage d'autant plus important qu'il doit être interprété par la même artiste que la *Musica*. Il faut incarner d'un côté la nymphe ingénue et aimante, frappée par le destin, et de l'autre la beauté idéale de la musique. Dans chaque rôle prédominent la beauté et la pureté : elles ne permettent aucun artifice, tout doit être authentique. Luciana Mancini conjugue à merveille émotion, beauté et projection vocale.

Pauline Bayle



Euridice a peu à chanter en quantité, mais ses interventions sont tellement belles ! Elle me fait penser à la *Cordelia* du *Roi Lear* par sa justesse, la sobriété de son expression, sa modestie. Autant l'expression amoureuse d'Orfeo est imagée, poétique, aux confins de la sophistication et véritablement baroque, autant Euridice semble avoir d'autant moins de mots qu'elle a plus de cœur. Elle est impuissante à dire la force de son amour, ou le déchirement de la séparation, mais les silences qui entourent ses modestes aveux sont des bombes : sa retenue est peut-être plus puissante qu'un excès d'expression. Sa présence théâtrale est donc très forte et je tiens à lui accorder de longs temps de plateau pour bien dessiner le couple amoureux. Shakespeare est assez présent pendant les répétitions : *Lear*, mais aussi *Roméo et Juliette*, qui éclaire, je trouve, notre couple amoureux, pour la jeunesse des protagonistes, la force du désir qui les unit et la brièveté de leurs noces. La question étant : pourquoi Orfeo commet-il la faute de quitter Euridice au matin de leur nuit de nocce ?

Marc Mauillon
Orfeo



CE PROTOTYPE D'OPÉRA POSE-T-IL DES DIFFICULTÉS THÉÂTRALES ?

Pauline Bayle



Plusieurs scènes sont délicates à mettre en place. À l'acte II, la fête nuptiale prend la forme d'un concours de *canzonette*, une sorte de bœuf, de concours d'improvisation. Les phrases musicales, chants et ritournelles, sont brèves, enlevées et diverses, avec des musiciens derrière la scène, « di dentro » indique la partition. Il faut trouver un équilibre entre la précision de la construction musicale et la spontanéité de la situation : une bande de copains qui fait la fête. À l'acte III, la scène d'envoutement de Caronte par Orfeo pendant l'air « *Possente Spirto* » est forcément un défi. Après plusieurs tentatives, j'ai choisi que Cerbère, le chien tricéphale qui garde les Enfers aux côtés de Caronte, soit interprété par trois danseurs. Leur chorégraphie matérialise l'effet progressif du charme, la défaite de Caronte et la soumission finale des Enfers à Orfeo. Enfin, les moments du départ et du retour d'Orfeo sont cruciaux et pour les raconter, je suis partie du regard : Orfeo dit qu'avec la mort d'Euridice, ses yeux ont perdu leur lumière. Pour la rejoindre, j'ai donc imaginé qu'il décide de renoncer à la contemplation des choses terrestres, ce qui revient à descendre aux Enfers les yeux bandés. Orfeo rejoint ainsi les devins et les poètes antiques, ceux qui voyaient au-delà du visible, connectés aux forces divines : n'est-il pas d'ailleurs, dans la tradition mythologique, un devin ? Le bandeau permet aussi de matérialiser théâtralement le regard fatal. C'est seulement un peu plus compliqué à répéter, puisque le bandeau s'ajoute au masque !

ET L'ORCHESTRE ?



Jordi Savall

La partition imprimée comporte une liste des instruments à laquelle il faut ajouter des indications supplémentaires qu'on découvre au fil des pages. Le chef doit donc, entre ces données, établir une position médiane pour le choix des instruments.

La constitution de la basse continue est ouverte car si sa composition est notée dans l'index, elle n'est pas toujours indiquée dans la suite des scènes. Elle a pour base le clavecin, la harpe, l'orgue « di legno » (de bois), une basse de violon ou une viole de gambe. Lorsqu'il n'y a pas d'indication, il faut choisir les instruments appropriés à chaque moment dramatique, à chaque atmosphère spécifique. C'est la marge de création dont on bénéficie dans le répertoire baroque. Mais Monteverdi a une écriture très précise pour son époque.

J'aime à dire que si *L'Orfeo* est le premier grand chef-d'œuvre de l'opéra, c'est aussi presque le dernier. Ce n'est pas totalement une boutade ! Car en 1607, Monteverdi maîtrise de A à Z le dessin dramatique, le dessin mélodique et l'instrumentation. Il ne laisse rien au hasard. Il travaille manifestement en bonne intelligence avec son librettiste mais n'a aucun compte à rendre à personne. Et il n'existe encore aucune norme. Il en ira tout autrement par la suite. À Venise, il lui faudra s'adapter aux desiderata des virtuoses, au goût du public populaire. Les partitions du *Couronnement de Poppée* et du *Retour d'Ulysse*, créées 35 ans plus tard, nous sont parvenues avec des ratures, des repentirs : probablement les traces de négociations, de compromis. Avec *L'Orfeo*, Monteverdi est libre. Comme son contemporain Shakespeare, il produit un théâtre pur et sans concession. C'est cela qui rend l'œuvre si bouleversante.





Salvo Vitale
Caronte

Céline Gaudier



QUELLE LECTURE FAITES-VOUS TOUS DEUX DU MYTHE D'ORPHÉE ?

Pauline Bayle



Une citation de Marsile Ficin m'a nourrie, extraite d'une lettre à Cavalcanti : « Il y a longtemps, mon cher Giovanni, j'ai appris d'Orphée que l'amour existait et qu'il détient les clés de tout l'univers... »

L'amour est si grand qu'il défie les lois de la vie humaine sur Terre. Mais cela conduit à l'hybris, cet orgueil démesuré qui pousse Orphée à descendre aux Enfers, puis à enfreindre l'interdit édicté par Pluton pour se retourner vers Eurydice. L'*hybris* des héros antiques est puni par les dieux. À la Renaissance, les humanistes font de ces récits mythologiques un usage moral : l'amour humain doit craindre l'excès de la passion qui lui ferait oublier l'amour divin. On renoue avec l'éloge philosophique de la mesure : ce n'est pas qu'Orphée aime trop, c'est qu'il est débordé par son *hybris*. Il a convoqué le divin en lui pour entrer aux Enfers, mais a ensuite ruiné son entreprise par son seul égo, comme Narcisse. C'est très beau car très humain.

Je suis frappée par le fait que le mythe d'Orphée, que nous connaissons sous sa forme gréco-latine, est en fait très ancien et universel. Il remonte au paléolithique et a suivi les premières migrations humaines dans leur conquête des continents, à travers le détroit de Béring, il y a environ 20 000 ans. Dès la fin du XIX^e siècle, des anthropologues l'ont identifié dans les récits des Indiens d'Amérique, en particulier dans la culture iroquoise.

On peut donc avoir une totale confiance dans la force et l'atemporalité du mythe.



Jordi Savall

L'Orfeo est dès la conception une œuvre de portée spirituelle. À la Renaissance, Orphée était vu au prisme de la tradition chrétienne : l'orphisme s'était développé dans la région où est ensuite apparu le christianisme. On observait que Jésus, comme Orphée, avait affronté les ténèbres pendant trois jours, avec l'espoir de sauver l'être humain. Aujourd'hui, *L'Orfeo* n'a rien perdu de son pouvoir : il nous montre le chemin de l'émotion, chemin qui permet de devenir des êtres complets, en mettant en accord notre sensibilité avec notre esprit. *L'Orfeo* traite de la place de la musique et de l'art dans notre vie. Monteverdi nous dit que la musique fait de nous des humains : elle nous permet de nous détacher un peu de notre animalité pour accéder à la vie de l'esprit et au ciel, quoiqu'on y voit. Il nous dit aussi que la musique est un puissant vecteur d'empathie : elle nous permet d'être ensemble, solidaires du bonheur ou de la détresse de nos contemporains. Elle a le pouvoir de créer des liens dans toutes les dimensions.

Je pense aux paroles que Voltaire, dans le conte *Aventure de la Mémoire* (1773), met dans la bouche de Mnémosyne : « Ressouvenez-vous que sans les sens il n'y a point de mémoire, et que sans la mémoire il n'y a point d'esprit. » C'est par les sens que la beauté nous touche. Mais la musique est aussi mémoire : les notes disparaissent les unes après les autres, et c'est notre mémoire qui nous fait percevoir la mélodie et comprendre l'harmonie. Grâce à nos sens et à l'exercice de mémoire que provoque l'écoute musicale, notre esprit vit et s'enrichit.

ORFEO, LA SINCÉRITÉ ET L'ÉLOQUENCE

Entretien avec **Marc Maillon**

N'EST-CE PAS EXTRAORDINAIRE POUR UN CHANTEUR D'INTERPRÉTER LE DIEU DU CHANT ?

“ Je me réjouis que ma tessiture me permette de chanter ce rôle : c'est un privilège. Orfeo est le dieu du chant et de la poésie faite musique. L'œuvre est un jalon majeur dans l'histoire de la musique puisqu'il s'agit du premier opéra – si on le regarde du point de vue de ce qui a suivi. Cette *favola in musica* conçue pour des représentations privées a eu des répercussions culturelles énormes. On ne peut donc s'empêcher d'y entendre résonner tout ce qui va en découler : le *bel canto*, l'orchestration, la dramaturgie lyrique, l'engouement public...

Ce rôle m'a fait grandir dans mon art car je l'ai abordé dès l'âge de 18 ans, lors de mes études au conservatoire de Montbéliard avec Denis Morrier, qui m'a tellement appris. Je n'ai depuis lors cessé d'explorer cette période, en particulier avec ma sœur Angélique Maillon, qui est harpiste.

Le style du *recitar cantando* a été l'une des bases du travail que j'ai entamé très tôt sur la déclamation, avec en tête l'idéal de rendre la poésie parlante à travers la musique. L'art de Monteverdi m'a aussi fait grandir car j'avais, jeune, une fascination très adolescente pour la virtuosité. Je m'intéressais particulièrement aux airs de cours, et le grand air « *Possente spirto* », qu'Orfeo chante à l'entrée des Enfers, s'est imposé comme un sommet en la matière. Il est heureux que cette phase ait été précoce, car j'ai pu la dépasser pour en récolter les fruits. Ce langage très orné, je l'ai assimilé au point de le ramener à la juste place qu'il doit occuper : celle de l'ornement, de l'agrément – mais pas du cœur du morceau. J'espère maintenant être capable de m'exprimer avec ce rôle, pour donner à Orfeo la sincérité qu'il mérite.

VOUS CHANTEZ RÉGULIÈREMENT LE RÔLE : QUEL SENS PREND-IL ?

“ Je l’ai chanté sous la direction de Jordi Savall en 2017, lors d’un concert à Leipzig.

Notre production mise en scène par Pauline Bayle est par ailleurs ma troisième expérience scénique du rôle. J’aime me laisser guider par chaque metteur en scène : cela m’enrichit de passer d’une vision théâtrale à une autre. *L’Orfeo* est d’ailleurs un opéra sur le regard, et aussi l’histoire de personnages qui doivent accepter de se laisser conduire...

À chaque fois, j’apporte mes expériences. Ma production précédente, mise en scène par Jetske Mijnsen en mai 2020 à Copenhague, était centrée sur le travail du deuil. Elle correspondait à notre époque, marquée au sceau de la psychanalyse : les Enfers sont volontiers compris comme intérieurs ; « faire son deuil » n’a pas seulement à voir avec la mort, mais aussi avec le départ de l’autre, sa libération...

J’y mets aussi du mien : je me suis intéressé aux échecs d’Orfeo, tellement humain, qui se trompe sans cesse – ce que Monteverdi traduit musicalement avec de fausses relations –, qui se plaint puis se réjouit trop, dont le chant échoue à séduire Caronte et qui ne parvient qu’à l’endormir de sa lyre... Tout cela est à la fois beau à jouer et ludique à explorer.

Quel cadeau, aussi, de revenir régulièrement à ce mythe fondateur de la modernité !

À partir du destin d’un demi-dieu raconté par les Anciens, Monteverdi a écrit un drame émouvant, adressé à ses contemporains.

Il a cherché à exprimer comme jamais les passions, au plus juste et au plus vrai.

Certes, il a dû transformer la fin de l’œuvre, passant du destin individuel tragique d’Orfeo, lynché par les Bacchantes, à son apothéose apollinienne aux dimensions cosmiques.

Le livret s’inscrit ainsi dans la pensée contemporaine, où la Contre-Réforme invite à voir Orfeo comme une préfiguration du Christ. Mais le parcours intérieur du personnage et les accents de la musique ont des résonances intimes que les metteurs en scène savent valoriser aujourd’hui.

Cela nous permet de toucher, à travers Orfeo, au plus près de la sensibilité baroque.



VOUS CONNAISSEZ BIEN MONTEVERDI ET SON ÉPOQUE : COMMENT APPRÉHENDEZ-VOUS SON ART AU REGARD DE SES CONTEMPORAINS ?

“ Je me plais à observer, par la musique, comment ces compositeurs se positionnent les uns par rapport aux autres, en dépit de leurs parcours géographiques différents. L'Italie d'alors est morcelée en petits états, mais la péninsule est un véritable bouillon de culture : la culture crée à la fois du lien et de l'émulation. Les Florentins d'adoption Caccini et Peri, au service des Médicis, et le Mantouan Monteverdi, au service des Gonzague, sont à peu près de la même génération : Caccini et Monteverdi ont 16 ans de différence, Peri est entre les deux.

L'Italie a les yeux tournés vers la brillante cour des Médicis. En 1589, tout le monde suit, au palais Pitti de Florence, l'élaboration et la création de *La Pellegrina* pour les noces de Ferdinand 1^{er} de Médicis avec Christine de Lorraine. Les six intermèdes qui entrecourent les actes de cette comédie matrimoniale sont des sortes d'opéras, à la composition desquels contribuent entre autres Caccini et Peri, qui participent aussi au spectacle comme interprètes. Caccini et Peri sont des chanteurs, à la différence de Monteverdi. L'ensemble est publié en 1591 à Venise, capitale italienne de l'édition musicale, qui diffuse ses productions dans toute l'Europe.



La cour des Gonzague où travaille Monteverdi est également brillante, et entretient des relations soutenues avec Florence - teintées d'une certaine rivalité. Monteverdi fait preuve d'une grande force mentale et ne craint pas d'innover dans toutes ses productions : madrigaux, ballets, messes, vêpres... Dès 1603, il est considéré comme le plus grand musicien d'Italie. Et pourtant, il est régulièrement en butte aux critiques et aux attaques, en particulier venant du théoricien bolognais Artusi.

QU'EST-CE QUI DISTINGUE MONTEVERDI DE SES PAIRS ?

“ En tant que chanteur, je suis frappé par ce que leurs arts respectifs du récitatif disent de chacun d'eux.

Giulio Caccini était un ténor virtuose et cabotin qui avait la voix du bon dieu. Maître de l'ornementation et des effets vocaux, il est le père du *bel canto* que développeront plus tard les castrats. Son œuvre est une vraie leçon de chant. Jacopo Peri était plus intellectuel, porté aux subtilités de couleurs et aux rencontres contrapuntiques qui lui permettaient d'obtenir des effets harmoniques surprenants : sa musique sonne de façon très moderne. Tous deux recherchaient la même chose, l'élaboration du *stile rappresentativo*, sur le même livret, *Euridice*, signé du poète Ottavio Rinuccini. Imprimées en 1600 à Venise, leurs œuvres sont toutes deux jouées à Florence en 1602.

Claviériste, Monteverdi est plus intellectuel. Il a appelé son approche la *seconda prattica* : l'écriture musicale devient plus verticale, et presque harmonique. Ses récitatifs sont très écrits, donc plus difficiles d'accès. Cela amène certains musiciens et chefs à souhaiter qu'on les respecte à la lettre. Indéniablement, les chanteurs doivent passer du temps à se les approprier. Je pense cependant qu'on peut les interpréter avec *sprezzatura*, c'est-à-dire utiliser une forme de *rubato* pour ciseler les paroles. Dans *L'Orfeo*, Monteverdi nous offre certes un cadre étroit, mais on peut y trouver de la liberté. Son art va évoluer par la suite. Malheureusement, à l'exception du lamento d'Arianna, on a perdu les opéras écrits entre *L'Orfeo* de 1607 et *Il ritorno d'Ulisse in patria* de 1640, marqué par la sensualité : on ne peut étudier les étapes de ce magnifique parcours.



PARLEZ-NOUS DE FRANCESCO RASI, LE CRÉATEUR DU RÔLE.

“ Formé à Florence par Caccini, Francesco Rasi, qui crée Orfeo à 33 ans, est aussi compositeur. Cet aspect du métier est très important à l'époque, et intéressant pour mettre en perspective mon travail. Les interprètes étaient créateurs eux-mêmes, et eurent tendance à le rester tout au long du XVII^e siècle. Cela leur permettait régulièrement de s'accompagner eux-mêmes à l'instrument. Nous, artistes du XXI^e siècle, pouvons tirer des leçons de cet aspect de la musique baroque. Certes nous sommes avant tout des exécutants et des techniciens, mais l'esprit des œuvres nous invite à apporter nos couleurs et un peu de ce que nous sommes – ce qui a été progressivement bridé après le XVII^e siècle. Belle illustration de cela : la partition imprimée de *L'Orfeo* présente, pour l'air « *Possente spirto* », deux versions, l'une simple, et l'autre ornementée, telle que l'a produite Rasi. C'est-à-dire que nous avons là une autre couche de sens : Monteverdi note la façon dont Rasi, dans son rôle de demi-dieu du chant, conçoit cette scène de séduction à l'entrée des Enfers. Le chanteur a quelque chose à dire, une expertise et une éloquence en propre. C'est donc une immense responsabilité qui incombe à l'interprète baroque, ce que Caccini a bien exprimé en 1602, à l'aube de la naissance du genre lyrique, dans la préface de son recueil de madrigaux *Le Nuove Musiche* : « Cet art ne souffre pas la médiocrité et renferme tant de choses exquises grâce à son excellence que nous devons, nous dont c'est la profession, les rechercher avec zèle, diligence, application et amour. »

Marianne Beate Kielland
Speranza





COMMENT LA PARTITION EST-ELLE ÉCRITE ?

“ Les partitions de l'époque ne sont pas aussi écrites qu'aujourd'hui. Il n'y a pas d'indications de tempi et de nuances : la dynamique, l'énergie viennent des interprètes. Cependant Monteverdi balise bien les aspects rythmiques : il indique les anticipations et les ralentissements, il ménage les rencontres et les effets harmoniques.

Concernant les couleurs vocales, on a une palette beaucoup plus large que plus tard dans le *bel canto*. Caccini préfère d'ailleurs parler du *buon canto* : le chant juste, approprié et efficace, pas soumis en permanence à un idéal esthétique. On n'a pas la contrainte de sonner joli, le chant peut être laid, le cri de souffrance est possible. Monteverdi collabore avec des interprètes qui travaillent dans cette voie expressive, il en tient compte dans son écriture.

Une fois encore, je me réfère à Caccini, qui faisait travailler beaucoup de chanteurs en Italie du nord, dont certains collaboraient avec Monteverdi. Ses *Nuove Musiche*, Caccini les écrit à cinquante ans - c'est presque testimonial. Ce traité de virtuosité précise et explique ce que sont les ornements vocaux et comment les utiliser : c'est une véritable boîte à outils. Son étude permet de comprendre que les partitions musicales imprimées à l'époque ne comportent pas tout ce qui était chanté en représentation. Caccini théorise cette pratique en quelque sorte double, et son ouvrage remporte un tel succès qu'il est réimprimé plusieurs fois, preuve que l'usage est général. Peri fait paraître ses *Varie Musiche* à sa suite, en 1609. Entre les deux, *L'Orfeo* appartient au même bain vocal, et son édition luxueuse, parce qu'elle est imprimée en grand nombre d'exemplaires, va devenir une bible pour les musiciens. Quoiqu'il s'agisse d'un prototype, l'œuvre est parfaite en termes d'équilibres : on la croirait conçue par un chanteur. Bien entendu, tout tourne autour d'Orfeo ; Euridice n'a que bien peu à exprimer. Mais si Orfeo, au-delà du demi-dieu ou de l'amoureux présomptueux, représente l'âme humaine, alors chacune et chacun peut s'identifier à lui !

CLAUDIO MONTEVERDI

(1567-1643)

Claudio Monteverdi naît à Crémone, capitale italienne de la lutherie, où il est baptisé le 15 mai 1567. Il est l'exact contemporain de Shakespeare (1564-1616). Son père médecin, dont il restera très proche, le confie à Marc'Antonio Ingegneri, maître de chapelle de la cathédrale. Il est formé à l'orgue, à la viole, et plus largement à la tradition polyphonique franco-flamande et aux valeurs humanistes. Dès 15 ans, Monteverdi publie des motets qui démontrent une grande habileté ainsi qu'une authentique sensibilité littéraire. À 20 ans, il publie son 1^{er} *Livre de Madrigaux* à Venise, capitale de l'imprimerie musicale.

À 23 ans, il est engagé comme violiste à la cour de Mantoue. Le duc Vincenzo I Gonzaga, esthète prodigue et grand collectionneur, protège entre autres le jeune Rubens. Monteverdi suit son mécène lors de voyages en Europe (Hongrie, Flandres, Bohème) et multiplie les rencontres artistiques.

Il s'initie aux pratiques musicales et théâtrales qui animent les grandes fêtes participatives qu'organisent les cours du nord de l'Italie. Il s'imprègne de l'humanisme que développent les académies d'érudits. Parmi la quantité de musiques qu'il produit au quotidien, il publie principalement des livres de madrigaux où se précise son aspiration dramatique.

En 1602, il devient maître de chapelle du duché de Mantoue, c'est-à-dire responsable des activités musicales, sacrées, profanes et festives. Il produit entre autres des ballets et des intermèdes, dont les partitions manuscrites disparaîtront probablement lors du sac de Mantoue en 1630. Il a continué à publier des *Livres de Madrigaux*, en 1590, 1592, 1603, et se rend célèbre avec son V^e *Livre* (1605) dont la préface présente ce qu'il nomme «seconde pratique». Il y défend une conception moderne, celle d'une musique qui se soumet au texte

pour mieux développer ses propres capacités expressives et déployer sa puissance émotionnelle. Il affronte, dans d'acrimonieux échanges imprimés, le théoricien bolognais Giovanni Maria Artusi, partisan de la « première pratique », c'est-à-dire de la tradition.

En 1607, outre la publication de ses *Scherzi musicali*, Monteverdi crée le premier opéra de l'histoire, *L'Orfeo*, à l'occasion du carnaval et dans le cadre de l'académie d'érudits mantouane des *Invaghiti*. L'année suivante, *L'Arianna* voit le jour dans le contexte des somptueuses noces de l'héritier du duc, Francesco. Si *L'Orfeo* est imprimé, seul le lamento d'*Arianna* nous est parvenu.

Entre ces deux créations scéniques, l'épouse de Monteverdi, la chanteuse Claudia Cattaneo, est décédée le 10 septembre 1607. Elle lui a laissé la charge de leurs trois enfants, difficilement compatible avec un travail toujours plus harassant.

Le 7 mars suivant, la mort de la jeune chanteuse Caterina Martinelli, qu'il a admirablement formée, achève de le désoler. En 1612, les disparitions successives de Vincenzo puis de son héritier Francesco Gonzaga lui permettent de se libérer d'une position subalterne qui a fini par lui peser, ceci d'autant plus qu'elle est mal rétribuée.

En 1613, à 46 ans, il obtient la charge musicale la plus prestigieuse d'Italie : maître de chapelle de la basilique Saint-Marc à Venise, alors république dynamique et prospère. La splendeur de ses *Vêpres de la Vierge* (*Vespro delle Beata Vergine*), imprimées à Venise en 1610 et dédiées au pape Paulus V, a certainement compté. Il espère dans sa dédicace que « la petite montagne de son génie verdisse chaque jour davantage » (jeu de mots sur *monte verdi*).

À Venise, de somptueuses conditions de travail lui permettent de composer pièces sacrées et profanes : des *Scherzi musicali* en style représentatif publiés en 1632 ; les VI^e, VII^e et VIII^e livres de *Madrigaux* imprimés de 1614 à 1638 - ce dernier intitulé *Madrigali guerrieri e amorosi*

et comprenant *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, créé lors du carnaval de 1624. Certaines œuvres profanes sont destinées à Mantoue ou à d'autres cités italiennes : ce sont principalement des opéras et des ballets dont les partitions, non imprimées, sont perdues.

Monteverdi ne s'est jamais remarié, a perdu ses enfants et son cher frère et complice Giulio Cesare. À 65 ans, en 1632, il est ordonné prêtre. La population et les grandes familles vénitiennes s'enthousiasment alors, à chaque période de carnaval, pour les spectacles d'opéra. Le premier théâtre public, le Teatro San Cassiano, ouvre dans la cité des doges en 1637, et il est bientôt suivi par d'autres.

C'est au Teatro Santi Giovanni e Paolo, inauguré en 1639, que sont créés ses deux chefs-d'œuvre dont les manuscrits ont survécu, *Il ritorno d'Ulisse in patria* en 1640, puis *L'incoronazione di Poppea* en 1643. Ils encadrent la parution de la *Selva morale e spirituale*, recueil de quarante pièces sacrées écrites pour Saint-Marc, dédié à Eleonora Gonzaga, dernière fille de son ancien protecteur et épouse de l'empereur.



.....
Claudio Monteverdi

Monteverdi est le plus fameux musicien d'Europe à sa mort le 29 novembre 1643, à 76 ans. Il est inhumé dans la Cappella dei Milanesi de la basilique Santa Maria Gloriosa dei Frari, après des funérailles somptueuses qui se sont déroulées en présence du doge. Son ultime et IX^e livre de *Madrigali e canzonette* paraîtra en 1651.

LES PROTAGONISTES

ORPHÉE

Fils d'Œagre, roi de Thrace, et de Calliope, muse de la poésie, Orphée est un héros comblé de dons par Apollon qui lui a offert la lyre. Son chant charme humains, bêtes sauvages et rochers. Il est aussi considéré comme un initiateur mystique et a inspiré un important mouvement religieux en Grèce antique, l'orphisme.

Par amour, Orphée descend chercher Eurydice morte aux Enfers. Pluton lui permet de l'emmener mais lui défend de se retourner vers elle sur le chemin. Rompant l'interdit, Orphée la perd à nouveau. De retour parmi les vivants, il renonce aux femmes. Furieuses, les Bacchantes le démembrèrent (épisode qui clôt *L'Orfeo* de 1607) et jettent sa tête dans l'Hèbre, fleuve thrace. Les Muses recueillent sa lyre et la donnent à Jupiter qui en fait une constellation.

L'Hèbre roula sa tête encor toute sanglante :
Là, sa langue glacée et sa voix expirante,
Jusqu'au dernier soupir formant un faible son,
D'Eurydice, en flottant, murmurait le doux nom :
« Eurydice ! » Ô douleur ! Touchés de son supplice,
Les échos répétaient, « Eurydice ! Eurydice ! »

Virgile, *Les Géorgiques*, IV, v. 525-530 (trad. Delile, 1770)



« Au lieu de lui rendre sa femme, qu'il venait chercher, les Dieux ne lui en ont montré que le fantôme, parce qu'il avait manqué de courage, comme un musicien qu'il était. Plutôt que d'imiter Alceste et de mourir pour ce qu'il aimait, Orphée s'était ingénié à descendre vivant aux Enfers. Aussi les Dieux indignés l'ont puni de sa lâcheté en le faisant périr par la main des femmes. »

Platon, *Le Banquet*

Orphée charmant les animaux sauvages, mosaïque de la Piazza della Vittoria (Palerme), III^e s.



Orphée perd Eurydice
pour la seconde fois,
par Agostino Carracci,
1595



EURYDICE

La nymphe Eurydice, épouse d'Orphée, est poursuivie par le berger Aristée et marche en s'enfuyant sur un serpent venimeux. Elle est mortellement blessée. Pour la venger, ses compagnes font périr les abeilles d'Aristée.

Orphée obtient de Pluton de ramener à la vie celle qui n'est plus qu'une Ombre. Mais sur le chemin du retour, il se retourne vers Eurydice. Elle meurt une seconde fois et est absorbée par les Enfers.

Hélas ! Quel dieu cruel nous a perdus
tous deux ?
Quelle fureur ! Voilà qu'au ténébreux
abîme,
Le barbare destin rappelle sa victime.
Adieu ; déjà je sens dans un nuage épais
Nager mes yeux éteints, et fermés
pour jamais.
Adieu, mon cher Orphée !
Eurydice expirante
En vain te cherche encor de sa main
défaillante ;
L'horrible mort, jetant un voile
autour de moi,
M'entraîne loin du jour, hélas !
Et loin de toi.

Virgile, *Les Géorgiques*, IV, v. 490-508
(trad. Delile, 1770)



CHARON

Charon est le passeur des Enfers qui fait traverser le fleuve Achéron aux âmes des défunts. Il y refuse les vivants et les âmes n'ayant pas reçu de sépulture ou n'ayant pas versé l'obole de leur traversée : celles-ci sont condamnées à errer dans les eaux du Styx. Charon faillit parfois à sa tâche et laisse passer des héros : Pirithoos, Thésée, Hercule, Énée et enfin Orphée qui le charme de sa lyre.

Sévère nautonier de ces bords, Charon veille sur leurs ondes. Son front sourcilleux inspire la terreur : sur sa poitrine descend à flots blanchis une barbe inculte et sauvage : ses yeux brillent d'un feu sombre ; et son manteau qu'un nœud rattache pend à replis grossiers de ses larges épaules. Lui-même conduisant sa barque, il plonge l'aviron, il gouverne la voile, et d'une rive à l'autre, va, revient, voiturant les morts dans la nacelle enfumée. Il est vieux ; mais sa vieillesse est verte et robuste : c'est la vieillesse d'un dieu.

Virgile, *Énéide*, chant VI, v. 299-304
(trad. Guerle, 1825)

.....
Charon sur sa barque, anonyme, début du XVII^e s.



PROSERPINE ET PLUTON

Fils de Cronos, frère de Jupiter et de Neptune, Pluton a reçu en partage le sein de la terre et le Royaume des morts. Les âmes défuntes y descendent par le Styx qui se jette dans l'Àchéron, lequel entoure son palais gardé par Cerbère. Divinité inflexible, Pluton règne sur son trône d'ébène et de souffre.

Il a enlevé Proserpine à sa mère Cérés, déesse de la fertilité, qui a frappé la terre de stérilité pour se venger. Mercure a obtenu de Pluton que Proserpine partage l'année entre les Enfers et la surface de la Terre, ce qui explique le cycle des saisons. C'est Proserpine, émue par Orphée, qui obtient de Pluton la réunion des amants en souvenir de leur propre amour.

.....
Pluton, accompagné de Cerbère, conduit Proserpine aux Enfers après l'avoir enlevée, par Carlo Maratta, milieu du XVII^e s.

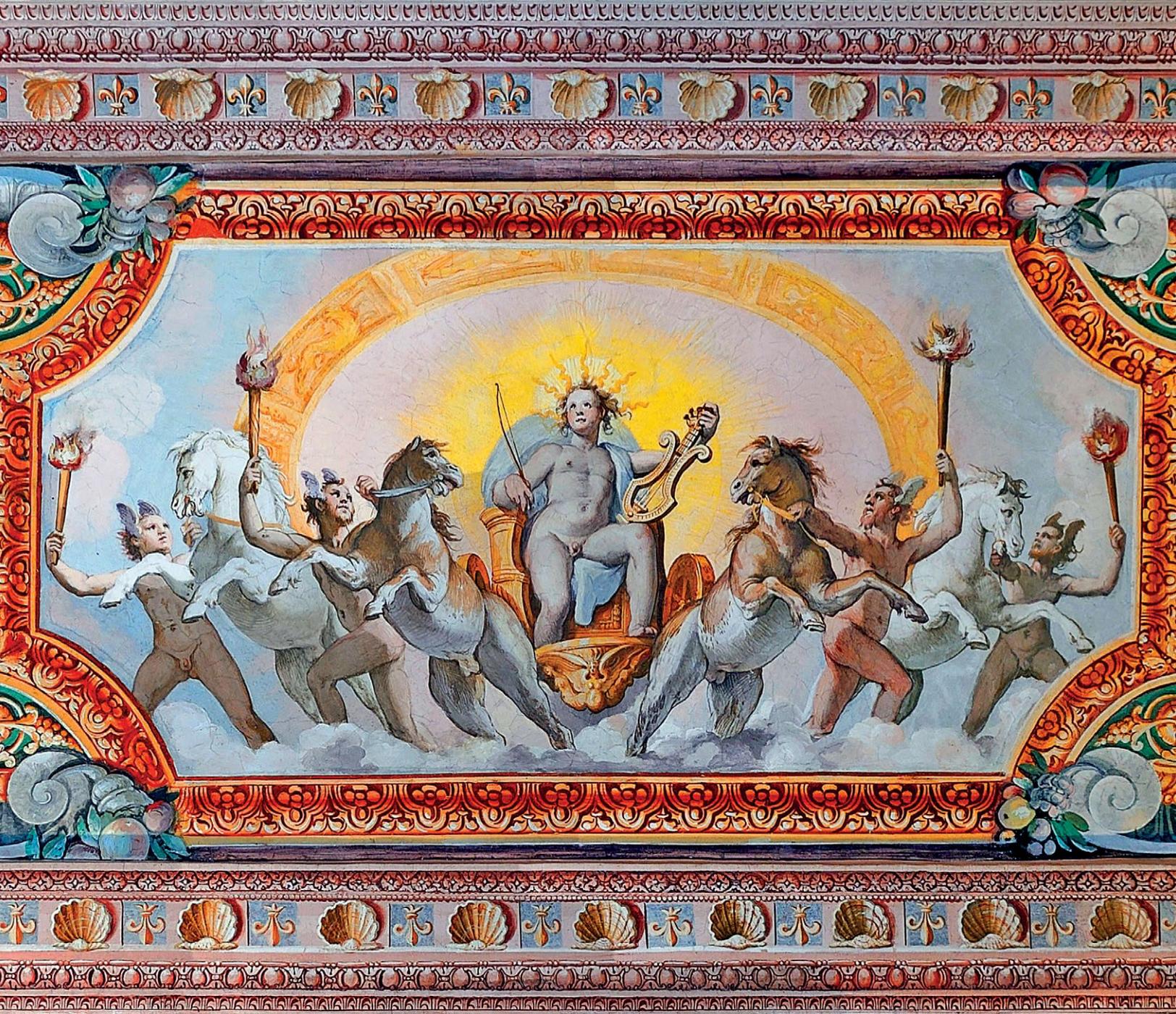


APOLLON

Apollon, fils de Jupiter et dieu des arts qui conduit les neuf Muses, a offert la lyre à Orphée et lui a appris à chanter. Dieu solaire, vainqueur du ténébreux serpent Python, Apollon est aussi un oracle qui rend ses prophéties à la Pythie du sanctuaire de Delphes. Le secours qu'il apporte à Orphée au dénouement de *L'Orfeo* de 1609 est absent des récits mythologiques.



Apollon sur le Mont Parnasse entouré
des neuf Muses, par Giorgio Ghisi, 1557



L'ÂME, LA MUSIQUE ET LE MONDE

PARFUM D'APOLLON

Viens, Dispensateur des richesses, qui as une lyre d'or,
Ensemenceur,
Porte-Lumière, Daimôn propice, Conducteur des Muses, qui
mènes les chœurs, Archer qui lances des flèches, Roi dont l'œil
étincelant distribue la lumière aux hommes, Dieu aux cheveux
d'or, qui manifestes les saintes leçons et les oracles, entends-moi
favorablement tandis que je te prie pour les peuples.

Tu vois, en effet, la riche terre au-dessous de toi, et, pendant
la nuit tranquille, tu voiles ta face de la nuée des Astres.
Tes racines sont au-delà, et tu possèdes les limites du Cosmos,
et tu es le principe et la fin de toutes choses.
Tu fais tout fleurir ; ta cithare sonore emplit l'espace et s'entend
jusqu'aux dernières extrémités. Quand tu chantes sur le mode
dorien, tu règles tout l'espace, tu varies harmonieusement
les races des hommes, mêlant les hivers et les étés,
ceux-là à l'aide des cordes graves, ceux-ci à l'aide des cordes
aiguës, et les printemps fleuris par le mode dorien.

Puisque tu tiens les sceaux du Cosmos, entends-moi, Bienheureux !
Écoute les voix suppliantes de tes sacrificateurs.

33^e Hymne orphique, (traduction Leconte de l'Isle)

Le triomphe d'Apollon, par Livio Agresti,
plafond de la Villa d'Este à Tivoli Este (Tivoli), XVI^e s.

Quelle est cette musique, si puissante et si douce, qui remplit mes oreilles ?

C'est celle qui forme l'ensemble des sons différents, séparés les uns des autres par des intervalles inégaux, mais qui, cependant, sont entre eux dans un rapport tout à fait rationnel ; elle est produite par le mouvement qui entraîne dans son élan les sphères elles-mêmes, et, mêlant des sons aigus et des sons graves, donne naissance d'une manière continuellement égale à des accords variés. Les huit autres sphères produisent sept sons distincts les uns des autres en raison des intervalles qui les séparent. Ce nombre est, pour ainsi dire, le nœud de toute chose. C'est ce que les hommes instruits ont reproduit sur les cordes de la lyre et de leurs chants.

Ils se sont ainsi ouvert la voie du retour

en ce lieu, de même que d'autres hommes qui, avec d'éminentes qualités intellectuelles, se sont consacrés dans leurs vies humaines à l'étude des sources divines.

Cicéron, *De la République*, I^{er} s. av. J.-C.

L'univers, le Logos l'a ordonné avec mesure, et il a soumis la dissonance des éléments à la discipline de l'accord, afin que le monde tout entier devienne par lui une harmonie.

Le Logos de Dieu, ayant méprisé la lyre et la cithare, instruments sans âme, régla par le Saint-Esprit notre monde, et tout particulièrement ce microcosme : l'homme, âme et corps. Il se sert de cet instrument aux mille voix pour célébrer Dieu, et il chante lui-même en accord avec cet instrument humain.

Clément d'Alexandrie, *Le Protreptique*, I, III^e s.

Dieu sait mieux que l'homme ce qu'il faut à chaque époque ; il sait quand il faut et ce qu'il faut donner, ajouter, ôter, effacer, augmenter, diminuer, lui le créateur et le modérateur immuable des choses changeantes, jusqu'à ce que s'achève, comme un grand concert d'un artiste ineffable, la beauté de tous les siècles diversement et harmonieusement composés, et jusqu'à ce que passent à l'éternelle contemplation de Dieu ceux qui l'ont bien servi quand c'était le temps de la foi.



C'est pour les avertir de cette grande chose que la bonté de Dieu a accordé aux mortels capables de raison la musique, c'est-à-dire l'intelligence et le sentiment des belles modulations.



Si un compositeur habile sait la durée que doivent avoir les sons pour que leur succession fasse la beauté du chant, à plus forte raison Dieu, dont la sagesse par laquelle tout a été créé, est supérieure à tous les arts, a marqué pour la naissance et la mort des êtres des espaces de temps, qui sont comme les syllabes et les mots de cet admirable cantique des choses passagères ; il leur a donné plus ou moins de durée selon la modulation qu'il a connue d'avance dans sa prescience éternelle.

Saint Augustin, *Lettres*, 138 et 166, V^e s.



.....
Sainte Cécile et un ange, par Orazio
Gentileschi et Giovanni Lanfranco, vers 1617

Ainsi donc, le Sauveur commun de toutes choses, Dieu dans un homme, s'est montré lui-même bienfaisant et salutaire envers tous, par l'instrument humain dont il s'est revêtu, comme un musicien faisant montre de son talent sur la lyre.

Eusèbe de Césarée, *Laudatio Constantini*, 14, 4, IV^e s.

Nous n'avons qu'un art, la foi ; qu'une musique, le Christ. Il est donc vraiment pour nous le créateur musicien ; par tout l'univers résonne sans cesse la lyre d'or du Christ, d'une seule mélodie en langues innombrables, et celles-ci font entendre à Dieu, en réponse, des chants nouveaux sur des cordes égales.

Paulin de Nole, *Carmina XX*, V^e siècle



Orphée en charmeur
d'animaux et divin Pasteur



**Où donc est l'âme pure quand,
à la mort, elle quitte le corps ?**

Elle est là où est la pure lumière du soleil, quand on ferme les yeux. Or la lumière se réfléchit sur le soleil. Le véhicule éthéré de l'âme retourne, lui aussi, dans l'éther quand il a déposé son fardeau terrestre.

Que l'on ne mette pas en doute que l'âme séparée puisse être élevée à une lumière aussi grande, sous prétexte que nous la voyons dans le corps, environné d'une si grande obscurité.

Les âmes débarrassées des corps élémentaires habitent désormais la région céleste, dans des véhicules célestes, ayant recouvré leur figure particulière, c'est-à-dire circulaire. Les unes et les autres en union avec les étoiles et les autres divinités, qui leur sont plus familières soit par nature soit par habitude, s'entendent pour donner au monde une direction sûre, ou bien raisonnent pareillement des formes des choses. De plus elles s'accordent avec les divinités supraterrrestres, c'est-à-dire avec les anges, dans la contemplation des idées et dans une espèce de révolution instantanée.

Marsile Ficin, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, 1482, XVIII, 8, 1
Traduction de Raymond Marcel, Les Belles Lettres, 1970



L'Harmonie des Sphères dans le premier intermède de *La Pellegrina*, 1589

LA MUSIQUE, ART DE COUR

Par **Baldassare Castiglione**



Vénus et un joueur de luth, par le Titien, vers 1570

Je ne suis pas satisfait du courtisan s'il n'est aussi musicien, et si, outre la capacité de lire une partition, il ne sait pas jouer de divers instruments ; car, si nous y pensons bien, on ne saurait trouver aucun repos des fatigues et aucune médecine pour les esprits malades qui soit plus louable et honnête en temps de loisir que celle-ci ; et principalement dans les cours, dans lesquelles, outre le soulagement des ennuis que la musique donne à chacun, on fait beaucoup de choses pour contenter les dames, dont les cœurs tendres et délicats sont facilement pénétrés et remplis de douceur par l'harmonie. Aussi ne faut-il pas s'émerveiller, si dans les temps anciens et présents, elles ont toujours eu de l'inclination pour les musiciens et ont tenu ceci pour une très agréable nourriture de l'esprit. [...]

Je vais me mettre à louer sans fin la musique, et je rappellerai combien les anciens l'ont toujours admirée et tenue pour chose sacrée, et que de très sages philosophes étaient d'avis que le monde est composé de musique, que les cieux en se mouvant font une harmonie, que notre âme est formée selon cette même raison, et que pour cela elle se réveille et pour ainsi dire vivifie ses vertus par le moyen de la musique.

C'est pourquoi il est écrit qu'Alexandre était parfois si ardemment excité par celle-ci que, presque contre son vouloir, il était forcé de se lever des banquets et de courir aux armes ; et puis, quand le musicien venait à changer de ton, il s'apaisait et retournait des armes à la table. [...]

N'avez-vous pas lu que la musique fut parmi les premières disciplines que le bon vieillard Chiron enseigna dans son âge tendre à Achille, qui fut nourri par lui dès le berceau, et que le sage maître voulut que les mains qui devaient répandre tant de sang troyen fussent souvent occupées à jouer de la cithare ? Quel soldat serait donc celui qui aurait honte d'imiter Achille ? [...]

Ne veuillez donc pas priver notre courtisan de la musique, qui non seulement adoucit les cœurs humains, mais souvent aussi apprivoise les bêtes sauvages ; et celui qui ne la goûte pas, on peut être assuré qu'il a les esprits en désaccord les uns avec les autres.

Le Livre du Courtisan, L. I, XLVII

Que le courtisan fasse donc de la musique comme en manière de passe-temps, et comme si on l'y forçait, et pas en la présence de gens de basse extraction, ni d'une grande foule. Et quoiqu'il sache et entende bien ce qu'il fait, je veux que là encore il dissimule l'étude et la peine qui est nécessaire dans toute chose que l'on veut bien faire, et qu'il montre qu'il a peu d'estime pour cette qualité qu'il possède, mais, en s'en acquittant excellemment, qu'il la fasse beaucoup estimer par les autres. [...]

C'est faire une belle musique que de bien chanter, en lisant sa partition avec assurance et de belle manière ; mais il est encore plus beau de savoir chanter à la viole, parce que toute la douceur consiste pour ainsi dire en un seul chant, et que l'on note et entend l'air et la belle manière beaucoup plus attentivement, quand les oreilles ne sont pas occupées à écouter plus d'une seule voix ; et même on peut mieux discerner la moindre faute, ce qui n'advient pas quand on chante en compagnie, parce que l'un aide l'autre. Mais surtout il me semble fort agréable de réciter une poésie en s'accompagnant sur la viole, ce qui ajoute tant de grâce et d'efficacité aux paroles que c'est grande merveille.

Tous les instruments à touches sont pareillement harmonieux, parce que leurs consonances sont très parfaites et qu'on peut avec facilité y faire maintes choses qui remplissent l'âme de la douceur de la musique. Et la musique des quatre violes avec l'archet ne délecte pas moins, car elle est très suave et plein d'art.

La voix humaine donne beaucoup de grâce et d'ornement à tous ces instruments musicaux, donc je veux que notre courtisan ait une suffisante connaissance ; et plus il y excellera, mieux ce sera, mais qu'il ne se mêle pas trop de jouer [les instruments à vent] que Minerve et Alcibiade rejetèrent parce qu'ils sont disgracieux.

Quant au temps dans lequel on peut pratiquer ces sortes de musique, j'estime que ce doit être toutes les fois que l'homme se trouve en une compagnie familière et aimable, et qu'il n'y a point d'autres choses à faire ; mais cela est séant surtout en présence des dames, parce que leur vue adoucit les cœurs des auditeurs et permet à la douceur de la musique de les pénétrer mieux, et qu'elle réveille aussi les esprits de ceux qui la font.

Le Livre du Courtisan, L. II, XXI et XIII, 1528
Traduction d'Alain Pons, éditions Flammarion, 1991



Joueur de luth, par Valentin de Boulogne, 1625

LES FÊTES DE COUR ITALIENNES DE L'INTERMÈDE À L'OPÉRA

Par **Hélène Leclerc**

Ce sont les épousailles princières, les occasions exceptionnelles dont seules les grandes cours pouvaient assumer les fastes à des fins politiques, qui favorisèrent le développement et l'éclat de *l'intermède*. Issu des cours les plus brillantes et les plus fortunées, comme celles des Médicis ou des Este, puis des Gonzague et de la Rome papale, il se propagera dans toute l'Italie, aiguisé par le jeu des rivalités.

L'Italie elle-même a repris d'outre-monts, à la fin du XV^e siècle, cet art de *l'intermezzo* lié, aux origines, à la convivialité des banquets. Y avait excellé avec raffinement la cour des ducs de Bourgogne. C'est à l'extinction de celle-ci que fut repris le flambeau de ces *entremets*, leurs entrées sur chars et nefes, ou dansantes ou chantées, rompant la durée d'interminables repas. La diversion

qu'ils apportaient devint *l'intermède*, mot d'abord employé comme qualificatif, qui devint substantif vers 1500, lorsque le spectacle eut acquis l'autonomie d'un genre théâtral.

Comme les *entremets* avaient su faire une heureuse diversion à l'attente gastronomique et aux discours d'hôtes et convives des banquets, les *intermèdes en musique* apportèrent une diversion intercalaire entre les actes des comédies de Plaute et de Térence, lors des fêtes de carnaval ou de toute autre occasion festive, sans lien particulier avec la trame prosaïque de la comédie.

1480

C'est le cardinal Francesco de Gonzague, nommé légat du pape à Bologne en 1471, et successivement évêque de Mantoue puis de Bologne, qui fit commander à Poliziano de *L'Orfeo*

pour être donné lors d'un banquet et d'une fête organisés à Mantoue en l'honneur de l'ambassadeur de Milan, envoyé de Ludovic le More.

La fable plus narrative qu'active se déroule d'après le texte entre le *lamento* initial du jeune berger Aristeo, confiant sa peine amoureuse au vieux pasteur Mopso, et le chœur final des Bacchantes en furie.

Succédant à Aristeo, Orfeo descend de la colline avec sa lyre, chantant une ode saphique en vers latins à la louange du cardinal de Gonzague, marquant ainsi sa supériorité sur la ballade d'Aristeo. Il reprendra ensuite la langue dite vulgaire pour implorer Pluton à genoux. Proserpine, intercédant à son tour, aura le même langage. Mais le chant final d'Orfeo se fait de nouveau en deux distiques latins adaptés d'Ovide. Quant au



.....
Agnolo Poliziano,
créateur du premier *Orfeo*
à Mantoue en 1480

chant des Bacchantes, le mode probable d'exécution devait être celui traditionnel de la chanson de danse, *a solo* d'abord, avec reprise chorale au son d'instruments à percussion : cymbales et tambourins.

1489

En 1489, pour les noces d'Isabelle d'Este avec François de Gonzague, duc de Mantoue, la fête a lieu dans la grande salle occupant l'aile nord du palais. Les gradins sur trois côtés pour les invités avancent

jusqu'au milieu de la salle, l'aire centrale étant réservé au *ballo* et aux intermèdes.

Dans les représentations de tragédies classiques à la Renaissance, la continuité unificatrice du temps était donnée par la présence du chœur sur la scène. Les Florentins, portés par leur esprit de précision, si l'unité de temps n'était pas respectée, furent souvent amenés à donner des explications verbales : au prologue d'une comédie, chanté à la lyre et annonçant que cinq actes n'en forment qu'un, ou bien au cours d'un acte, par l'entremise d'un « Servo ».

Le rideau, levé depuis le début de la représentation, ne fait pas de césure entre les actes, le spectacle est continu, seule l'intervention des intermèdes en musique, ou bien le commentaire choral, assure la liaison intercalaire en faisant diversion.

1539

Parmi des premiers grands spectacles de cour à Florence, où les intermèdes représentaient le summum du raffinement et de la magnificence dans l'évènement théâtral, ceux de 1539 marquèrent

une date. La splendeur s'imposait pour les noces du nouveau duc Cosimo I^{er} de Médicis avec Eleonora di Toledo, fille du Vice-Roi de Naples, signe d'adhésion à la politique de Charles Quint en Italie.

Cette inféodation - qui lui vaudra la dignité de Grand-Duc - s'exprimait allégoriquement dans les madrigaux chantés durant le banquet du 6 juillet en l'honneur des époux. Il était précédé du chant des Muses, introduites par Apollon s'accompagnant à la lyre, et chacune d'elles porteuse d'un instrument pour le madrigal à neuf voix de Francesco Corteccia.

1579

Le grand-duc Cosimo était mort en 1574 et Francesco I^{er} lui succéda, qui semblait préférer aux spectacles dramatiques mascarades et tournois au travers desquels Buontalenti pouvait exercer son inspiration. Quand Francesco épouse en secondes noces, avec pompe, sa maîtresse de longue date Bianca Cappello, le spectacle implique Giulio Caccini qui, monté, sur un char, personnifiant la Nuit, chante le « Canto della Notte » accompagné de violes.

1584

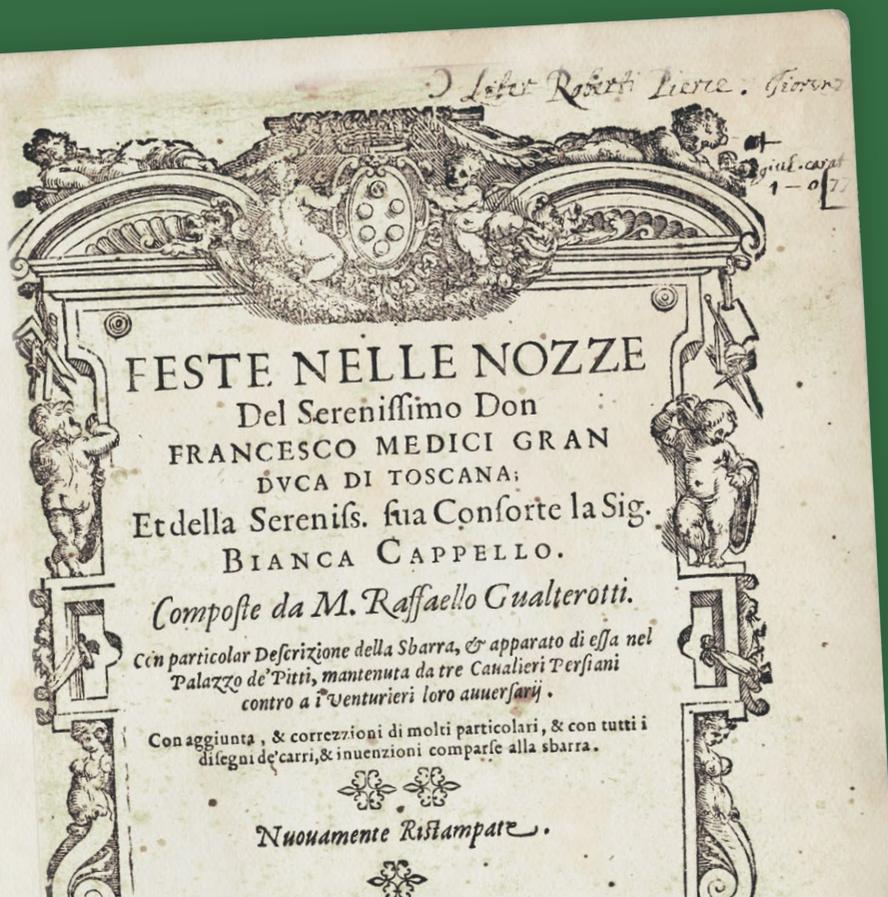
Ce sont encore mascarades et tournois qui dominent les fêtes

données pour les noces d'Eleonora, première fille de Francesco et Giovanna d'Autriche, en 1584.

Son époux Vincent de Gonzague présidera plus tard aux spectacles fameux de la cour de Mantoue : *Il Pastor fido* de Guarini (1598), *L'Orfeo* de Monteverdi (1607), *L'Arianna* et *Il Ballo delle Ingrate* (1608).

La nouvelle salle des comédies est aménagée par Buontalenti dans une partie du palais des Uffizi. Ce théâtre, rénové en 1589, demeure typique du « théâtre de salle » princier, avec gradins sur trois côtés entourant une aire utilisable au centre pour les intermèdes, soirées, ballets et joutes, et la tribune surélevée du Prince, quand elle s'impose, placée à environ 17 mètres de la scène. La gravure de Callot montre six étages de gradins pour les dames, les gentilshommes étant assis sur des bancs ou debout. L'encadrement du *proscenium* chargé de lumières, encore en gestation de structure architectonique, marquait bien cependant, la limite irradiante entre scène et salle, et portait au fronton les armoiries des Médicis.

.....
Livre des Fastes du mariage de Francesco de Médicis et Bianca Cappello en 1579. On y trouve des gravures des spectacles et festivités données pour l'occasion.



1589

Le sommet de l'art de l'intermède musical à grand spectacle

allait être atteint en 1589 pour les noces de Ferdinand I^{er} avec Christine de Lorraine. Dans la lignée de ceux de 1584, ils en sont l'amplification poétique par les moyens et le contenu parfaitement accordés. On monte ici à l'apogée d'un genre sollicitant tous les sens de l'homme pour approcher le « théâtre total », idéal toujours poursuivi, éternellement fuyant.



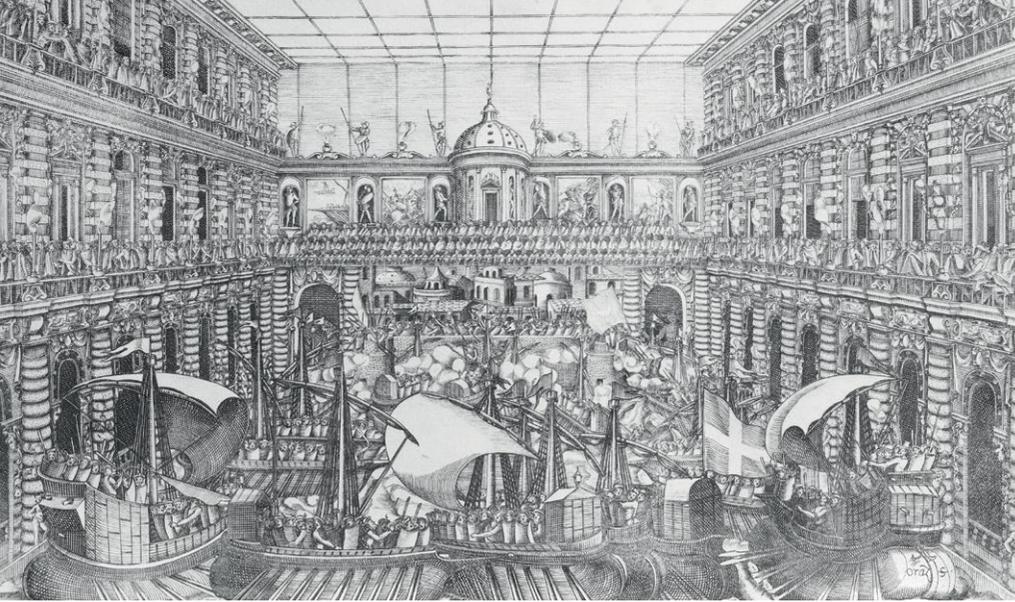
Emilio dei Cavalieri, grand compositeur et gentilhomme romain de l'entourage de Ferdinand de Médicis, avait été nommé, dès 1588, Surintendant de toutes les activités artistiques de la cour médicéenne. [...] La comédie prétexte aux intermèdes était *La Pellegrina* (*La Pèlerine*) du siennois Girolamo Bargagli, écrite en 1579 pour Ferdinand, représentée [...] les 2 et 15 mai 1589 par les membres de l'académie siennoise des Intronati.

Les intermèdes, pour leur intérêt majeur, furent rejoués encore deux fois avec de vrais « comédiens de l'art » : la troupe des Gelosi.

Toute une mythologie que la Renaissance avait connue sous la forme processionnelle de la mascarade disparate, des triomphes et des chars, [...], se concentrait ici dans le cadre étroit de la scène, en un grand hymne ordonné par une véritable chorégie.

Mosaïque de talents plaidant pour la variété multicolore instrumentale et vocale, sinon pour l'homogénéité absolue, pour un résultat global que nous imaginons mal aujourd'hui, en l'absence de certaines données d'exécution.

La galerie des Uffizi aménagée en théâtre pour les représentations de 1584, par Jacques Callot



.....
Naumachie donnée dans la cour
du palazzo Pitti à Florence en 1589,
à l'occasion des noces de Ferdinand I^{er}
avec Christine de Lorraine

La musique n'était pas encore la reine de la scène, comme elle le deviendra dans l'opéra, elle était un des éléments dynamiques, avec la scénographie.

Cet art consiste encore, malgré son ampleur, en taches de couleurs instrumentales et vocales, alternant avec des plages de silence où l'intérêt visuel des machines et leur rumeur semblent alors s'imposer. La musique n'a pas encore conquis sa suprématie à la scène, malgré sa présence active discontinue.

1600

À Florence, les recherches de la **Camerata Bardi** pour un art de laboratoire tout intellectuel, si elles ont contribué à la création du récitatif et de la monodie, ne peuvent être considérées comme le début de l'opéra. Ce n'était qu'un élément du spectacle de synthèse que représentera le drame lyrique. Mais nombre d'artistes qui fréquentèrent activement le cénacle du comte Giovanni Bardi deviennent tout à coup les protagonistes du drame lyrique où la musique, quittant son rôle épisodique, prend une importance motrice majeure, les partitions - quand elles sont conservées - en font foi. Dans un éternel retour des sujets

privilegiant le personnage musical et mythique d'Orphée, son amour blessé, c'est l'*Euridice* d'Ottavio Rinuccini mise en musique par Jacopo Peri qui cristallise pour la première fois dans une œuvre harmonieuse les potentialités dont nous avons suivi les cheminements. [...] Le succès de l'*Euridice* fut triomphal, représentation en privé mais faisant partie des manifestations données à l'occasion des grandes fêtes nuptiales de Marie de Médicis et Henri IV, roi de France, par Ferdinando I.

Musicien limpide mais de caractère ombrageux et jaloux, Caccini substitua sa musique à une partie de celle de Peri, invoquant que ses élèves ne pouvaient chanter que sur sa musique. En outre, il composa et publia immédiatement une *Euridice* rivale, l'*Euridice posta in musica in stilo rappresentativo*. Il n'y fait mention ni de Rinuccini ni de la partition antérieure de Peri, ne signale pas non plus que des *favole in musica* d'Emilio de Cavalieri avaient déjà été composées et mises en musique, dès 1591, à Florence.

Mais Caccini se valorise en mettant l'accent sur les discussions musicales de la Camerata Bardi auxquelles il a participé quinze ans plus tôt ; et sur les musiques qu'il composa

dans cet esprit, comme il le réaffirmera plus tard, en préface de ses *Nuove Musiche*.

Jacopo Peri réagira en publiant à Rome, en 1600-1601, les *Musiche di Jacopo Peri, sopra l'Euridice del signor Ottavio Rinuccini*, rendant ainsi hommage à l'auteur du texte, et les dédiant à la nouvelle reine Marie.

Cavalieri, grand seigneur, négligea de publier ses musiques pastorales composées à Florence antérieurement à *L'Euridice*, de 1590 à 1600. Mais il publia à Rome (1600) *La Rappresentazione di Anima e di Corpo novamente posta in musica del signor Emilio del Cavaliere per recitar cantando*.

L'œuvre fut exécutée dans l'église Nuova de Rome. Le titre même de la *Rappresentazione* indique qu'il s'agit d'action dramatique exécutée *cantando* (chantée). Mais ce qu'il prétendait, c'était d'être le premier à porter à la scène des actions dramatiques se déroulant entièrement en musique et chantées, contrairement à l'usage antérieur où, même dans les grands intermèdes florentins de 1589, la musique n'était encore qu'un élément accessoire. Ce qu'il faut retenir, c'est que Cavalieri eut néanmoins le mérite de créer un genre théâtral tout en musique. En partant de la forme pastorale, il l'adapta aux exigences et au rythme plus lent d'une représentation musicale: c'était une nouvelle étape vers l'opéra.

1607

Monteverdi n'ignorait rien des recherches florentines de la Camerata Bardi, auxquelles son art est peu redevable. Il connaissait les apports des représentations nuptiales de 1600, qu'il sut faire fructifier. On ne sait s'il fut présent à Florence en 1600, mais il est certain qu'il eut connaissance des deux *Euridice*. Le texte de *L'Orfeo* était le produit de la collaboration de Monteverdi avec Alessandro Striggio et ce dernier, alors au sommet d'une carrière politique brillante, était en rapport d'amitié avec Jacopo Peri. L'étude parallèle des livrets de *L'Euridice* et *L'Orfeo* en révèle certaines similitudes et divergences au bénéfice de *L'Orfeo*, plus concentré et plus puissant, notamment dans la mort d'Euridice et la narration d'Orfeo, plus brève chez Monteverdi. Sa richesse chorale et instrumentale, plus ample, vient de l'expérience madrigalesque, alors que le style des dialogues et monologues est dérivé de celui de Peri.

La création de l'opéra, malgré la légende tenace, n'appartient pas à la Camerata Bardi, qui se proposait de faire revivre la tragédie grecque, mais non de créer la tragédie musicale.

Extraits de *Venise et l'avènement de l'opéra public à l'âge baroque*, Armand Colin, 1987

.....
Décor du jardin de Calypso, 6^e intermède donné pour les noces de Cosimo de' Medici à Florence en 1608, par Remigio Cantagallina



L'ORFEO, UNE APOTHÉOSE ARTISTIQUE

Entretien avec **Denis Morrier**

“ **QUEL EST, EN 1607, LE STATUT DE MONTEVERDI DANS LA VIE MUSICALE ITALIENNE ?**

Monteverdi est employé à la cour de Mantoue avec un statut de serviteur, au même titre que tous les musiciens professionnels à l'époque. Alors même que ses œuvres sont diffusées dans toute l'Italie, il doit allégeance à son maître, le duc Vincenzo I Gonzaga – et il aura bien du mal à quitter le service de son héritier quelques années plus tard.

Les aristocrates de la Renaissance, qui se concentrent de plus en plus dans les cours princières, s'éduquent aux arts avec assiduité, en particulier à la musique et à la danse. Nombreux sont ceux qui y excellent, ce dont fait état *Le Livre du courtisan* de Castiglione qui décrit

la cour d'Urbino dans les années 1520. Mais la donnée sociologique pèse sur la condition des personnes : elle prend le pas sur le talent individuel, et trace une frontière subtile entre les artistes, comme à Florence entre les inventeurs du récitatif, le noble Peri et le roturier Caccini. À Mantoue, le créateur du rôle d'Orfeo, Francesco Rasi, est un virtuose de noble extraction. Cela joint à son extraordinaire talent, explique que son interprétation de l'air « Possente Spirto », destiné à envouter Charon à l'entrée des Enfers, aura l'honneur d'être imprimée dans la première édition de *L'Orfeo*, parallèlement au chant simple composé par Monteverdi.

Le librettiste de *L'Orfeo*, Alessandro Striggio (1573-1630), est quant à lui un érudit et un diplomate. Fils de compositeur, il apparaît parmi les

suonatori di viola, à la création de *La Pellegrina* en 1589. Mais de littéraire il ne produit que le livret de *L'Orfeo*. En 1607, sa carrière politique se déploie : il va devenir secrétaire particulier du duc, par là même son intime, et être bientôt anobli. Dans leurs échanges épistolaires, le roturier Monteverdi lui témoigne confiance et déférence.

“ **PERÇOIT-ON DANS L'ORFEO UN TRAVAIL COMMUN À LA DRAMATURGIE ?**

On ne dispose guère d'informations sur cet aspect de la genèse de *L'Orfeo*. Il est impossible de savoir de quelle liberté créatrice disposait Monteverdi. En revanche, sa correspondance nous le montre, concernant d'autres partitions, actif et directif, aussi bien sur la structure de la pièce que sur le nombre de vers dont il a besoin.

Monteverdi a le souci de lier étroitement la construction poétique et la composition musicale. Il sait de toute évidence nouer des partenariats comme celui qui va unir Lully à Quinault.

“ MONTEVERDI MET UN POINT D'HONNEUR À CHANGER LE RAPPORT DU MUSICIEN AU TEXTE CHANTÉ...

En ce tournant de siècle, se met en place une véritable révolution musicale, née à Florence : le « stile recitativo ». Peu de contemporains de Monteverdi le pratiquent car ses principes sont encore contraires à l'écriture vocale canonique. La plastique mélodique a eu jusqu'alors une relation au texte d'une nature assez détachée. Les paroles des motets se chantent sur des valeurs plutôt proches, avec un débit régulier. La mélodie a pour objectif le déploiement de l'harmonie. C'est ce que Monteverdi appelle « prima prattica », et qu'il emploie dans certaines de ses œuvres.

Mais dans la préface de son V^e Livre de madrigaux (1605), il déclare que désormais, ce sont les mots, non

plus l'harmonie, qui doivent dicter la mélodie. Les mots, c'est-à-dire leur forme prosodique et sonore ainsi que les affects qu'ils expriment ou dont ils sont chargés. Des affects que la musique fait bouger, qu'elle peut amplifier, révéler même. De cette fidélité aux paroles, qu'il qualifie de « seconda prattica », ou « perfection de la musique moderne », Monteverdi fait le pilier de son art. Cela va lui permettre de s'approprier l'invention florentine.

“ QU'EST-CE ALORS QUE LE « STILE RECITATIVO » ET COMMENT MONTEVERDI L'EMPLOIE-T-IL ?

Épousant les paroles, la musique « récitative » passe, au sein d'un même morceau, de valeurs longues à des valeurs brèves, et vice-versa, fréquemment, subitement. Les variations de débit du texte sont importantes et la variabilité prend du sens. La notation du rythme devient primordiale, se fait plus précise. Le récitatif invite à envisager autrement le contrepoint, à faire un usage plus libre des dissonances, à parer les mots de figures rhétoriques expressives. Le but n'est plus la beauté mais l'éloquence.

Dans une lettre du 6 janvier 1617 à Striggio, Monteverdi révèle qu'il compose les récitatifs avant les airs, preuve de l'importance qu'il leur accorde : « Je crois qu'avant la fin de la semaine prochaine, tous les monologues seront faits – je veux dire les monologues récités. Je m'appliquerai ensuite aux chants ornés. » Et dans la préface de son VIII^e Livre de madrigaux (1638), il exige de ses exécutants une « diction parfaite afin que les paroles se détachent de l'orchestre et soient ainsi mieux entendues ».

Centré sur le texte, le récitatif convient au déploiement de la monodie, c'est-à-dire au chant soliste. Cela entraîne fatalement une adaptation de l'accompagnement.

Depuis le Moyen Âge, on sait que la poésie gagne en force et en grâce si elle est accompagnée d'un instrument soliste, luth ou viole. Dans le récitatif, il s'agit de soutenir la voix et de renforcer le verbe poétique. La basse continue apparaît en support harmonique : elle est sommairement écrite et confiée à un ou plusieurs solistes instrumentaux – *chitarrone* en tête – capables d'improvisation, de souplesse et d'expression.

Mon frère entend par première pratique celle qui a pour objet la perfection de l'harmonie, c'est-à-dire celle qui considère que l'harmonie n'est pas commandée, mais qu'elle commande, qu'elle n'est pas servante, mais maîtresse du discours : c'est celle qu'adoptèrent pour commencer ceux qui, les premiers dans notre notation, composèrent des chants à plus d'une voix, celle que poursuivirent et développèrent Ockeghem, Josquin des Prés, Pierre de la Rue, Jean Mouton, Créquillon, Clemens non Papa, Gombert et d'autres de cette époque, celle qui fut perfectionnée dernièrement par messire Adriano et par l'excellentissime Zarlino.

Par seconde pratique – dont l'initiateur fut le divin Cyprien de Rore, et qui fut suivie et développée non seulement par les Seigneurs sus-nommés, mais aussi par Igegneri, Marenzio, Gieches de Wert, Luzzasco, et également par Gioacopo Peri, Giulio Caccini et par les plus grands esprits enfin, connaisseurs de l'art véritable – mon frère entend celle qui a pour objet la perfection de la mélodie, c'est-à-dire celle qui considère que l'harmonie est commandée, mais ne commande pas. Et mon frère fait du discours le maître de l'harmonie.

Giulio Cesare Monteverdi

Elle vient compléter la révolution qu'opère le récitatif, et elle va lui permettre de générer une nouvelle forme, l'opéra.

“ MONTEVERDI PRÉPARE L'ORFEO POUR UNE COUR ET NON POUR UN THÉÂTRE. DE QUELS EFFECTIFS DISPOSE-T-IL ?

Monteverdi travaille en effet avec les formations musicales de la cour des Gonzaga, à quelques exceptions près. Il dispose de tous les instrumentistes possibles, mais il n'en va pas de même des chanteurs – en tout cas de l'avis du commanditaire de *L'Orfeo*, l'héritier du duché, Francesco Gonzaga. Pour entourer le ténor Francesco Rasi auquel le rôle-titre est destiné, Francesco veut d'excellents interprètes et se lance dans le recrutement de « bons sopranos capables de chanter ». Il sollicite la cour de Toscane via son frère ecclésiastique Ferdinando, qui étudie alors à Pise et fréquente la cour du Grand-Duc.

Pourtant, Caterina Martinelli, élève de Monteverdi et maîtresse du duc, est une chanteuse assez douée pour se voir destiner le rôle-titre de *L'Arianna* l'année suivante – elle mourra malheureusement dans l'intervalle.



.....
Portrait de Margherita Gonzaga
Este, par Jean Bahuet

Ce ne sont donc pas en réalité les sopranos qui manquent à Mantoue, mais les castrats.

Pourquoi réserver tous les rôles principaux de *L'Orfeo* à des interprètes masculins ? Cela met même en péril la création de l'œuvre : la correspondance entre les frères Gonzaga montre que le castrat Giovanni Gualberti Magli (un élève de Caccini) tarde à arriver - le 15 février pour une création le 24 ! Puis qu'il peine à apprendre le rôle de la Musica dans le prologue, auquel s'ajoute vite celui de Proserpina, à cause de la défection d'un chanteur : il semble que la partition « comporte trop de notes »...

Le contexte de la création nous éclaire partiellement sur ce casting. *L'Orfeo* est présenté à une réunion de l'*Accademia degli Invaghiti*. Ce cénacle d'érudits, fondé à Mantoue en 1562 est alors présidé par Francesco. Il est strictement masculin et aristocratique. Cela explique-t-il l'exclusion des femmes ? Peut-être. Mais l'endroit où est créé *L'Orfeo* rebat les cartes : il s'agit, on en a la conviction maintenant, d'une salle des appartements de Margherita Gonzaga, sœur du duc Vincenzo et duchesse de Ferrare.

Allégorie de la Musique
entourée d'instruments,
fin XVI^e siècle



On l'imagine mal absente de la représentation... Et le succès est si vif que le duc ordonne une deuxième représentation « en la présence de toutes les dames de la ville » qui aura lieu une semaine plus tard, le 1^{er} mars. Il y en aura peut-être une dernière le 8.

“ LA PARTITION MOBILISE-ELLE UN CHŒUR ?

Il n'y a pas de chœur dans *L'Orfeo* : les pièces qui se présentent comme telles dans la partition sont en fait destinées à la somme des chanteurs réunis sur scène, qui peuvent intervenir dans des configurations diverses. Deux chanteurs suffisent à interpréter chaque voix du chœur, mais un morceau chanté à deux porte également le nom de « choro », y compris lorsqu'il prend pour nous aujourd'hui la tournure d'un duo.

La notion de chœur à l'époque a davantage à voir avec la pratique antique grecque : choreutes et coryphées s'y rejoignent pour commenter l'action, articuler son déroulement, s'adresser au public comme dans « Vieni Imemio » (acte I) et surtout conclure les actes.

“ ET LES MUSICIENS ? CE QU'ON APPELLE ORCHESTRE EXISTE-T-IL ALORS ?

La cour de Mantoue dispose d'une chapelle, formation composée de musiciens serviteurs. Monteverdi est en charge du recrutement de ces artistes de qualité dont les activités se déploient partout dans le duché, et dans de nombreuses occasions : sacrées, festives, publiques, privées.

Pour *L'Orfeo*, Monteverdi prévoit dix parties de cordes à deux musiciens par partie. C'est considérable comparé aux *Euridice* florentines de 1600, qui rassemblaient seulement un *lirone*, un clavecin, une viole et un violon. Du côté de la fable en musique et de l'opéra, il n'y a donc pas de précédent à l'orchestre de Monteverdi.

Mais il n'est pas parti de rien pour autant : les mascarades, les ballets et les intermèdes qui ornent les fêtes princières de la Renaissance, comme *La Pellegrina* en 1589, lui ont donné l'expérience de formes musicales ambitieuses, rassemblant de nombreux instruments. La même année que *L'Orfeo*, il publie ses *Scherzi Musicali* qui sont essentiellement des *balletti* et des musiques de divertissement.

Les gravures de l'époque, comme celles de Jacques Callot réalisées à Florence, montrent comment étaient joués ces ballets et intermèdes, de nature intrinsèquement participative. L'aire centrale, équivalent du parterre de nos théâtres, était dégagée de façon à permettre aux nobles intervenants de passer du public à la scène et de la scène au public. Les musiciens n'étaient pas rassemblés en orchestre, mais répartis autour ou derrière les chanteurs et danseurs.

L'orchestration de *L'Orfeo* garde des traces de cette spatialisation avec une répartition latérale des musiciens, ainsi que des instruments mentionnés « di dentro » (de dedans), c'est-à-dire positionnés derrière la scène. La partition imprimée en 1609 présente par ailleurs des différences entre l'*instrumentarium*, listé dans la « Table des instruments », et les indications qui émaillent les pages pour signaler de nouvelles interventions instrumentales.

Ce qui atteste la pensée orchestrale de Monteverdi, c'est donc moins le dispositif spatial que le choix soigneux et précis des instruments mobilisés à chaque scène, et employés pour servir l'expression poétique.

“ SON USAGE ÉVOCATEUR ET EXPRESSIF DES TIMBRES INSTRUMENTAUX EST-IL RÉVOLUTIONNAIRE ?

Les connotations attachées aux instruments, c'est-à-dire leur utilisation privilégiée dans certains contextes, sont codifiées depuis longtemps. La flûte évoque l'univers pastoral. Les cornets et trombones sont des instruments d'église : leurs couleurs sont appropriées pour tout ce qui a trait au spirituel et au religieux, par extension aux enfers. Les violons sont des instruments à danser, mais c'est leur ensemble sur des notes tenues, et non les notes pincées de la cithare, qui accompagne la fin de l'aria « Possente Spirto » comme la meilleure figuration possible de la lyre d'Apollon. Monteverdi porte le pouvoir expressif des timbres instrumentaux de son temps à son apogée.

“ À CE PROPOS, RASI PEUT-IL AVOIR INTERPRÉTÉ LE RÔLE D'ORFEO AVEC UN INSTRUMENT À LA MAIN, ÉVENTUELLEMENT EN S'ACCOMPAGNANT ?

La question pourrait se poser car les chanteurs de l'époque étaient aussi compositeurs : Rasi, Peri, Caccini...

Bien des gravures de la Renaissance représentent des chanteurs munis d'un *chitarrone*, voire d'un clavecin portatif. Elles donnent à penser que l'artiste s'accompagnait lui-même. D'autres gravures, apparaissant dans l'édition de *La Pellegrina*, montrent que dans l'espace de jeu, les interprètes chantaient loin des musiciens répartis autour d'eux, dans des salles accueillant parfois plusieurs milliers de spectateurs. On comprend alors la fonction de ces instruments portatifs : ni accessoires ni décoratifs, ils permettaient tout simplement de chanter juste en dépit des distances.

En allait-il de même pour les ouvrages joués en appartement, tels *L'Orfeo* ? Certes Rasi était connu pour être un grand harpiste, mais il n'y a pas de raison pratique pour qu'il ait chanté Orfeo un instrument à la main. D'autant que la partition imprimée mentionne fréquemment une instrumentation précise pour le continuo d'accompagnement. À certains moments cruciaux du drame, Orfeo est accompagné par l'ensemble des violons. En fait, Monteverdi représente le son suave de la lyre orphique par la douceur des cordes frottées. Il le fait en accord avec l'iconographie de la Renaissance : on y voit souvent Orphée muni d'une *lira da braccio*, sorte de violon.

“ QUELLE PLACE OCCUPE LA DANSE DANS L'ORFEO ?

À la Renaissance, la danse est centrale dans la culture italienne. Les Italiens y excellent et diffusent leur art dans toute l'Europe. En France, à la cour des Valois, les maîtres à danser sont italiens. De Beaujoyeux (Belgiojoso) à Lully (Lulli), ils le resteront sans exception jusqu'au règne de Louis XIV. La danse de cour italienne remonte au milieu du XV^e siècle. C'est la première qui est historisée. Ce sont des danses de cour, et non de bal, car un bal n'est pas chorégraphié. Complexes à mémoriser, elles entrent dans la composition des spectacles auxquels les courtisans peuvent prendre part. Toute personne bien née a appris la danse, la pratique et en comprend la dimension sociale, politique, voire diplomatique, comme en témoigne Castiglione.

À la cour de Mantoue, sous Vincenzo I, la pratique de la danse est importante. Les chorégraphes sont élaborés par un « ballarino », maître à danser. Au temps de Monteverdi, plusieurs *ballarini* sont mentionnés, tels Isacchino Ebreo – le métier est accessible aux artistes juifs –, Giovan Batista et un certain « Maestro Jseppe ». Aucun de ces trois chorégraphes n'a laissé trace de ses créations.

.....
Le chanteur et compositeur
Jacopo Peri en Orfeo
dans *Euridice* en 1600





Trois danseurs de la Cour de Squillace dans le traité de danse de Fabritio Caroso, *Il ballarino* (1602)

« chorégraphie » signifie « art d'écrire pour le chœur ». Qui dit polyphonie dit ballet, et vice-versa. Un chœur dansé s'appelle « ballo » ou « balletto ». Bien d'autres œuvres de Monteverdi, comme les *Scherzi musicale* ou *Tirsi e Clori*, sont des ballets à plusieurs voix.

J'estime peu probable que le public de *L'Orfeo* ait pris part aux danses du spectacle. La danse évolue alors vers un art de professionnels du théâtre. Sa présence se renforcera dans l'opéra vénitien des débuts : on sait ainsi que dans *Gli amori d'Apollino e di Dafne* de Cavalli (1640), l'un des ballets fera évoluer ses exécutants sur le plateau du théâtre de façon à y tracer les lettres D, A, F, N, E.

“ LA PARTITION DE L'ORFEO A ÉTÉ IMPRIMÉE EN 1609, UN GESTE EXCEPTIONNEL QUI L'A SAUVÉE, CONTRAIREMENT À CELLE DE L'ARIANNA ET À BIEN D'AUTRES DE MONTEVERDI : COMMENT L'EXPLIQUER ?

Pour pallier cette absence de documents, il convient de se tourner vers les volumineux traités publiés par Caroso et Negri, respectivement en 1589 et 1602. Plusieurs fois réimprimés au XVII^e siècle, ils présentent le lexique très détaillé des pas et des danses, puis un catalogue de chorégraphies.

L'Orfeo ouvre avec une *toccata*, proche mélodiquement du thème de la *mantovana*, danse mantouane et emblème sonore de la cour de Mantoue. Ensuite, l'œuvre comporte de nombreux passages chorégraphiques. Ils sont destinés aux choreutes et impliquent autant de participants que de lignes de chant. Rappelons que

Tandis qu'à Florence, *l'Euridice* était offerte au Grand-Duc par des aristocrates de sa cour à

l'occasion d'un mariage princier (celui de la nièce du Grand-Duc, Marie de Médicis, avec le roi de France Henri IV), *L'Orfeo* est un spectacle presque confidentiel - d'où son audace esthétique - que l'héritier du duc destine à l'académie de son père dans le contexte normal du carnaval. Seul le livret est imprimé afin de permettre aux invités de suivre le spectacle.

L'année suivante, *L'Arianna* voit le jour lors de festivités organisées pour le mariage maintes fois différé de Francesco avec Marguerite de Savoie. L'événement est éminemment politique, donc les chroniques mantouanes décrivent avec complaisance les fêtes qui l'accompagnent. On a le livret de *L'Arianna*, on connaît l'histoire du spectacle, on a même la liste des invités... La splendeur de l'événement est dûment consignée.

Comme *L'Orfeo* n'a pas donné lieu à un tel traitement, l'impression de la partition fabrique rétrospectivement l'événement. Toutes les didascalies y sont formulées au passé pour décrire une parfaite réussite. Mais il y a aussi réécriture et embellissement par rapport au livret imprimé en 1607.

Des changements affectent ainsi les fins d'acte qui sont raccourcies, et le dénouement qui n'est plus du tout celui de 1607 : après sa lamentation, Orfeo n'est plus massacré par les Bacchantes - conformément au mythe - mais sauvé du désespoir par son "père" Apollon, dans une grande apothéose.

Pourquoi de telles différences ? Ce n'est pas Monteverdi mais le duc héritier qui finance et pilote l'édition. C'est lui qui va l'imprimer en nombre pour la diffuser dans toute l'Europe - comme fera plus tard Louis XIV avec *Les Plaisirs de l'Île enchantée*. Cette partition est un outil de propagande.

Son existence nous ramène à une question essentielle : à quelle motivation politique répondait *L'Orfeo* ? Francesco se montre très stressé dans les lettres qu'il écrit à son frère en janvier-février 1607... À ce stade, un point de géopolitique s'impose : cela fait alors trois ans que Mantoue négocie les noces de son héritier avec la fille du duc Carlo Emanuele I di Savoia. L'empereur Habsbourg s'oppose à cette alliance qui fragiliserait les équilibres dans le Saint-Empire romain. On ne sait pas qui fut invité au spectacle privé du 24

février 1607 : des ambassadeurs de Turin, capitale de la Savoie ? De Prague où était établi l'Empereur Rodolphe II ? *L'Orfeo* campé par Striggio et Monteverdi est centré sur le protagoniste masculin : offrait-il un portrait du duc régnant, ou de son héritier ? La qualité de la représentation mettait aussi la Mantoue des Gonzague sur un pied comparable à la Florence des Médicis...

Toujours est-il que le mariage put finalement avoir lieu en 1608.

Quant à nous, nous ne pouvons jouer que la version « officielle » de *L'Orfeo*, imprimée en 1609. Je pense que sa « happy end », dont le texte est soit de Striggio soit de Francesco, a été ajoutée a posteriori afin de donner à l'œuvre la tournure heureuse et édifiante d'un opéra matrimonial - comme *L'Euridice* qui finissait par les retrouvailles triomphales des époux. La *moresca* finale de Monteverdi, musique qui fait résonner des accents réjouissants, est sans doute issue de la bacchanale d'origine : la *moresca* était une danse de caractère guerrier et violent qui évoquait les combats des chrétiens et des Maures.



L'Italie en 1600

DUCATO DI SAVOIA

CONFEDERAZIONE SVIZZERA

Chambéry

Aosta

Torino

Milano

Bergamo

DUCATO DI MANTOVA

DUCATO DI MILANO

REPUBBLICA DI VENEZIA

Saluzzo

Genova

Cremona

Mantova

Venezia

Parma

Modena

Ferrara

DUCATO DI PARMA E PIACENZA

STATO DEGLI ESTENSI

REPUBBLICA DI LUCCA

REPUBBLICA DI GENOVA

Genova

Parma

Modena

Bologna

Firenze

Urbino

Siena

STATO DELLA CHIESA

STATO DEI PRESIDI

GRANDUCATO DI TOSCANA

Roma

Napoli

REGNO DI NAPOLI

Bari

REGNO DI SARDEGNA

Cagliari

Palermo

REGNO DI SICILIA

DOMINI DEGLI ASBURGO

Cette partition de 1609 est parfaite : sous les ordres du duc héritier, Monteverdi en a fait un tout harmonieux et cohérent, d'une forte symétrie, un objet parachévé où toute trace d'expérimentation et d'urgence a disparu. C'est un legs à la postérité.

“ CETTE PARTITION PARFAITE, L'A-T-ON JOUÉE DU VIVANT DE MONTEVERDI ?

Ce n'est pas impossible, d'autant qu'elle a été réimprimée en 1615. Une lettre de Francesco Gonzaga pourrait faire penser à une hypothétique représentation à Turin en 1610, d'autres ont évoqué la possibilité d'une représentation à Innsbruck, ville impériale, en 1615. Le *Ballet des Ingrates* de Monteverdi y a été joué. Quelques années plus tard, la plus jeune fille de Vincenzo, Eleonora, allait épouser l'empereur Ferdinand II de Habsbourg. Mais il est improbable que Monteverdi ait jamais assisté à une nouvelle représentation de *L'Orfeo*.

“ L'ORFEO TIENT-IL DE LA RENAISSANCE OU EST-IL DÉJÀ UNE ŒUVRE BAROQUE ?

Pour moi, *L'Orfeo* est l'apothéose de la Renaissance. Cette fable en musique est un parfait objet

aristotélien, une matérialisation du néoplatonisme de Marsile Ficin à l'usage des aristocrates. Il est imprégné d'un idéal musical : la grande idée de l'harmonie du monde y est mise en œuvre, dans un équilibre et des jeux de symétrie parfaits, la Musique et Apollon encadrant le parcours d'Orphée vers la perfection. L'esprit de la Contre-Réforme imprègne aussi le poème. Dante est cité par "Speranza" (l'Espérance) qui se présente moins comme une allégorie comme l'une des trois vertus théologales. Et le dénouement édifiant fait d'Orphée une figure christique.

Tous les principes musicaux et esthétiques prônés au XVI^e siècle sont par ailleurs mis en œuvre, ainsi que tous les styles, toutes les formes. Point de perfection, *L'Orfeo* ouvre aussi vers l'avenir. Il commence avec l'allégorie de la Musique, et non comme *L'Euridice* florentine avec l'allégorie de la Tragédie : c'est un nouveau théâtre des émotions qui voit le jour. Mais à mon sens, la scène baroque naîtra trente ans plus tard, à Venise, lorsqu'ouvriront les premiers théâtres publics destinés à jouer l'opéra. Cette mutation sociale et esthétique marquera le terme de deux siècles de réflexion humaniste.

DENIS MORRIER

Denis Morrier est musicien et musicologue, et professeur d'analyse au CNSM de Paris, et de Culture Musicale au CRD du pays de Montbéliard.

Il a orienté ses recherches vers la musique vocale italienne du baroque naissant (Monteverdi, Gesualdo et Cavalli), l'opéra italien du XVIII^e siècle (Traetta, Haendel), la danse ancienne, et plus récemment vers le wagnérisme européen au XIX^e siècle.

PRÉCARITÉ ET EXIGENCE

LA CONDITION DU MUSICIEN DE COUR

À travers les **lettres de Claudio Monteverdi**

De Crémone, décembre 1604, au duc Vincenzo Gonzaga

Il y a dix jours j'eus du courrier une lettre de Votre Altesse Sérénissime qui me commandait de faire deux entrées [actes de ballet], l'une pour les Étoiles qui doivent suivre la Lune et l'autre pour les bergers qui doivent suivre Endymion ; et deux ballets pareillement, l'un pour deux Étoiles seulement, l'autre pour Bergers et Étoiles réunis. C'est pourquoi, avec le désir plus ardent de me mettre le plus promptement aux ordres de votre Altesse Sérénissime et de la servir, ainsi que je l'ai fait et le ferai jusqu'à ma mort, je me préparai à réaliser d'abord le ballet des Étoiles ; mais ne trouvant dans les instructions en quel nombre elles doivent figurer dans le ballet et voulant construire celui-ci de façon intercalée comme, il me semble, cela serait nouveau, beau et plaisant, [...] en attendant de le connaître, j'ai suspendu mon travail. [...]

Pendant ce temps, j'ai réalisé le ballet des Bergers et des Étoiles que j'envoie à présent à Votre Altesse Sérénissime. [...] Il est sûr que le grand désir que j'ai de servir Votre Altesse Sérénissime et le grand effort, si je n'y prends garde, me conduiraient à abréger mes jours, qui pourtant, s'il m'est donné de vivre plus longtemps, peuvent servir à Votre Altesse Sérénissime et profiter à mes pauvres enfants.

Le très humble et très dévoué serviteur
Claudio Monteverdi



Vincenzo I (1562-1612), 4^e duc de Mantoue
et 2^e duc de Montferrat depuis 1587.

Époux de Leonora de' Medici
(sœur de Marie de Médicis, donc tante
de Louis XIII), il vit en grand seigneur,
passionné et prodigue, mécène éclairé dont
la collection d'art est la plus riche d'Italie.

*De Crémone, le 28 juillet 1607,
à Annibale Iberti, conseiller
du duc*

Selon l'ordre de Son Altesse Sérénissime, je me mis aussitôt à composer une musique sur le sonnet. Je m'y suis employé six jours durant et bien deux autres encore, tant à l'essayer qu'à le réécrire. Je m'y suis appliqué, le faisant, avec le sentiment que m'a toujours inspiré l'exercice de toute composition qui fût destinée à servir de la meilleure façon le goût très délicat de Son Altesse Sérénissime. [...]

Avant que son Altesse Sérénissime ne l'entende, je vous demande la faveur de bien vouloir la remettre à Don Bassano [chanteur et vice-maître de la Chapelle] afin qu'il puisse s'y essayer et s'assurer de la mélodie avec messieurs les autres chanteurs, car il est fort difficile à un chanteur de donner à entendre un air sans l'avoir pratiqué, et cela est fort dommageable à la composition musicale, puisqu'on ne l'entend pas pleinement la première fois où on la chante.

De Crémone, le 2 décembre 1608, à Annibale Chieppio, secrétaire du duc

Très Illustre Seigneur Chieppio, si c'est pour travailler que vous m'ordonnez de venir ainsi, et si je dois sans repos m'employer aux musiques de théâtre, je dis, moi, que ma vie sera brève assurément ; car de la grande fatigue endurée dernièrement j'ai rapporté un mal de tête et un prurit si violent et si rageur à la taille que ni les cautères que je me fis appliquer, ni les purges avalées, ni les saignées et autres puissants remèdes n'ont su les réduire, sinon en partie. [...]

Si la fortune me favorisa en faisant que le Seigneur Duc me fit demander, l'an passé, pour le service des musiques de noces, elle me fut contraire en cette circonstance aussi, en me soumettant à une tâche presque impossible et en me faisant de plus souffrir du froid, du manque de vêtements, de domestiques et quasiment de nourriture, avec, pour tout le bénéfice, que la Signora Claudia en perdit sa pension et rapporta une grave maladie, sans que Son Altesse Sérénissime m'eût gratifié de quelque faveur publique – et Votre Seigneurie sait combien les faveurs qu'accordent aux serviteurs les grands princes procurent d'honneurs et d'avantages, lors des grandes réceptions en particulier. [...] Si enfin – pour ne pas être plus long – la fortune me favorisa en me laissant croire que m'était acquise de Son Altesse Sérénissime une pension de cent écus en monnaie de Mantoue pour la charge de surintendant, elle me fut contraire par la suite, car, les noces terminées, il ne fut plus question de cent écus mais de soixante-dix seulement, avec perte de la charge attendue. [...]

En conséquence, Illustrissime Seigneur, s'il faut que des prémisses, je tire une conclusion, je dirai que jamais je ne recevrai grâces ni faveurs à Mantoue, mais bien plutôt me faudra-t-il espérer, en y venant, recevoir de ma mauvaise fortune le dernier coup. Je sais fort bien que les intentions du Seigneur Duc Sérénissime sont excellentes à mon égard, et je sais qu'il est un prince très libéral, mais je suis, moi, trop malheureux à Mantoue. Que Votre Seigneurie veuille le croire pour la raison suivante : Son Altesse Sérénissime, je le sais bien, à la mort de la signora Claudia, était tout à fait résolue à me reverser sa pension ; or, à mon arrivée à Mantoue, elle changea aussitôt d'opinion, et, pour mon malheur, ne commanda point de le faire. [...]

En conséquence je vous supplie, Illustrissime Seigneur Chieppio, vous qui me savez malade et malheureux, de bien vouloir, pour l'amour de Dieu, me faire obtenir de son Altesse Sérénissime un honorable congé, car je le sais, c'est de celui-ci que naîtra pour moi toute joie.

Francesco IV (1586-1612), fils et héritier de Vincenzo, épouse Marguerite de Savoie en 1608, à la suite de longues négociations politiques entre les deux états. Pour fêter cette union, Monteverdi compose *L'Arianna* et le *Ballo delle Ingrate*. C'est cependant Francesco IV qui licencie les frères Monteverdi en 1612.

Ferdinando (1587-1526), son frère, cardinal depuis 1607, monte sur le trône de Mantoue en 1612 à la suite des décès successifs de son père, de son frère et de ses enfants, victimes de la petite vérole. Dispensé par le pape, il se marie trois fois sans avoir d'enfants.

Vincenzo II (1594-1627), le plus jeune frère, cardinal depuis 1615, puis démissionnaire pour se marier, lui succède en 1626. Sans héritier, fragile, il ne parvient pas à négocier sa succession. Il vend la collection d'art paternelle à Charles I^{er} d'Angleterre. Sa mort déclenche une guerre de trois ans et le sac de Mantoue, où disparaissent de nombreuses partitions de Monteverdi.



De Crémone, le 24 août 1609, à Alessandro Striggio, conseiller du duc

Pour ce qui est de *L'Orfeo*, je l'espère, demain, qui est le 25 du mois, mon frère en recevra une copie de l'imprimeur qui l'aura achevée et qui la lui enverra par le courrier de Venise attendu demain précisément. Dès qu'il la recevra, il la fera relier et l'offrira à Son Altesse Sérénissime le Prince.

Je supplie Votre Seigneurie Illustrissime de bien vouloir accompagner celle-ci, au moment de l'offrir, de quelques mots à l'intention de Son Altesse le Prince, pour lui exprimer tout mon désir de me montrer son très dévoué et très humble serviteur, et pour lui dire que si ce don que je fais à Son Altesse Sérénissime - qui mérite tellement plus - est modeste, c'est que la bonne fortune m'a fait défaut, mais non certes le zèle.

De Mantoue, le 26 mars 1611, au duc Francesco Gonzaga

Votre Altesse Sérénissime a laissé à Giulio Cesare Bianchi de Crémone, joueur de cornet, cette instruction que s'il trouvait quelqu'un qui sût jouer de la flûte, du cornet, du trombone, de la flûte traversière et du basson, pour les besoins d'une cinquième partie dans l'ensemble d'instruments à vents de Votre Altesse, Votre Altesse Sérénissime serait heureuse de l'engager. Je viens donc, par la présente, faire savoir à votre Altesse que l'on a ici un jeune homme de vingt-cinq ou vingt-huit ans - je ne sais pas s'il est de passage ou s'il est venu tout exprès - qui sait jouer sur tous les instruments indiqués avec assez d'aisance et d'assurance ; je l'ai entendu, en effet, et à la flûte et au cornet, mais il dit savoir jouer également de la viole de gambe et du violon. [...] Je l'interrogeai comme je l'eusse fait pour moi-même et lui dis : « Si le Prince avait l'obligeance de vous engager, il faut que vous sachiez que c'est un Seigneur qui apprécie non seulement d'entendre les divers instruments à vent, mais qu'il aime également que ses musiciens jouent pour la chambre autant que pour l'église, dans les rues comme dans les châteaux, aussi bien des madrigaux que des chansons françaises, des airs ou des danses. »

.....
Mantoue en 1607



De Venise, le 6 novembre 1615, à Striggio

[Me voici] pressé par les grandes dépenses qu'il me faut faire pour l'éducation de mes deux fils, désireux que ceux-ci apprennent les lettres et grandissent dans la crainte de Dieu et dans l'honorabilité, et, à ces fins si nécessaires, contraint de les garder continuellement à la maison sous l'autorité d'un précepteur - il m'en coûte pour l'une et l'autre raisons plus de deux cent ducats l'an - avec pour la seule rente trois cent ducats par Saint Marc et cent par la grâce de la donation que daigne m'accorder la bienheureuse mémoire du Sérénissime Duc Vincenzo, cent ducats que je ne pus encore toucher et qui me sont d'un grand besoin. [...]

Je ne veux pas ici vous dire mes fatigues passées, dont je ressens encore les effets, tantôt à la tête, tantôt à la taille, en raison des efforts si grands que je fis pour l'*Arianna*, ni ne vous entretiendrai de mes deux fils nés à Mantoue - bien que le Seigneur Duc Vincenzo ait été à l'origine de mon mariage - ni ne vous dirai comment je quittai, si malheureux, la Sérénissime cour, n'emportant, par Dieu, en tout et pour tout que vingt-cinq écus pour y être demeuré pourtant vingt-et-un ans.

De Venise, le 21 novembre 1615, à Iberti

Si ce ballet avait l'heur de plaire [au Duc], je jugerais à propos que l'on adoptât pour le concert une disposition en demi-lune, aux extrémités de laquelle on placerait un théorbe et un clavecin, qui joueraient la basse, l'un pour Chloris, l'autre pour Thyrsis ; que ces derniers eussent dans leurs mains un théorbe, et ainsi tout en chantant ils jouassent sur leur instrument – et sur les deux autres nommés plus haut (s'il se trouvait une harpe à la place du théorbe pour Chloris, ce serait mieux encore). Le moment du ballet venu, une fois que ceux-ci auront fini de dialoguer, y adjoindre six voix – pour arriver à huit voix – huit violons, une contrebasse, une épinette harpée – s'il y avait aussi deux petits luths, ce serait bien. Le tout sera conduit selon la nature propre des airs, sans échauffer les chanteurs et les musiciens, avec toute l'intelligence de messire Ballarino [chorégraphe]. J'ai espoir que chanté de cette manière-là, le ballet ne devrait point déplaire à Son Altesse Sérénissime.

De Venise, le 9 décembre 1616, à Striggio

J'ai reçu avec la plus grande joie du Seigneur Carlo de' Torri la lettre de Votre Seigneurie et le livret contenant la fable marine des *Noces de Thétis*. [...] Si son Altesse Sérénissime jugeait bonne cette fable, je la trouverais pareillement et fort belle et fort à mon goût ; mais si vous ajoutez de m'exprimer là-dessus, alors je me dois d'obéir aux ordres de Votre Seigneurie avec le plus grand respect et la plus grande promptitude. [...]

Comment, mon cher Seigneur, pourrai-je imiter le discours des Vents s'ils ne parlent pas ? Et comment saurai-je émouvoir à travers eux ? Arianna sut émouvoir car elle est femme, pareillement Orphée sut émouvoir car il est homme et non point vent : c'est par elles-mêmes, et non par le discours, que les musiques imitent les bourrasques, et les bêlements des moutons, et le hennissement des chevaux et d'autres bruits encore, mais elles ne peuvent imiter le discours des vents qui ne se trouve pas ! [...]

L'invention tout entière quant à elle – au regard de mon ignorance qui n'est pas petite –, je ne ressens point qu'elle m'émeut et je l'entends aussi avec difficulté et ne vois pas qu'elle me conduise avec naturel à quelque émouvante fin. Arianna me conduit à une juste plainte, Orphée à de justes prières, mais ici, à quelles fins ? Ainsi, que Votre Seigneurie me dise ce que peut la musique en tout cela ? [...] Je vois des divinités qui parlent la plupart du temps, alors que j'aime les entendre chanter de façon ornée. [...] Cependant, s'il s'agissait de faire quelque chose qui tendît à une seule fin, comme ce fut le cas pour *L'Arianna* et *l'Orfeo*, il n'y faudrait assurément qu'une seule main qui suggérât le discours par le chant et non point, comme ici, le chant par le discours.

De Venise, le 9 janvier 1620, à Striggio

Que votre Seigneurie Illustrissime réfléchisse à ce qu'elle entend faire, car c'est plus de quatre cent vers qu'il reste à mettre en musique ; aussi ne puis-je imaginer d'autre fin qu'une mauvaise récitation des vers, un mauvais concert d'instruments et une mauvaise exécution des mélodies. Ce ne sont point choses à faire aussi à la hâte.

Arianna nous en a bien instruits, qui demanda cinq mois de répétitions serrées, après qu'on l'eut achevée et apprise.



.....
Fête religieuse à Venise en 1605

De Venise, le 13 mars 1620, à Striggio

À l'église, on n'accepte point de chanteur sans avoir pris préalablement l'avis du maître de chapelle, l'on ne veut d'autre rapport d'arbitre sur les chanteurs que celui du maître de chapelle, l'on n'accepte point d'organistes et de vice-maître de chapelle sans l'avis et le rapport du même maître de chapelle. Il n'est point de gentilhomme qui ne m'estime et ne m'honore, et lorsque je fais chez lui de la musique soit de chambre soit d'église, je jure à Votre Seigneurie Illustrissime que toute la cité accourt ! [...]

La pension [du maître de chapelle] est assurée jusqu'à sa mort et il n'est rien qui puisse la remettre en question, ni mort de procureur, ni mort de prince ; et s'il s'acquitte fidèlement et respectueusement de sa tâche, il peut encore élever ses prétentions – et non l'inverse – et son salaire, s'il ne va pas lui-même le retirer en temps et heure, lui est apporté jusque chez lui. Voilà donc pour ce chapitre qui touche à l'essentiel.

De Venise, le 1^{er} mai 1627, à Striggio

Ce serait pour moi un effort considérable et pour mon esprit bien peu de plaisir – un grand tourment même –, que de devoir mettre en musique des vers méchamment expédiés, non moins que de devoir travailler dans la précipitation ; par manque de temps, je m'en fus d'abord au bord de mourir lors de la composition de l'*Arianna*. Je sais bien qu'il serait possible de faire vite ; mais vite et bien ne s'accordent point ensemble.

Claudio Monteverdi, *Correspondance, préfaces, épîtres dédicatoires*.
Traduction d'Annonciade Russo, Liège : Mardaga,
col. « Musique et musicologie », 2001.

ACCUEILLIR LE PUBLIC D'OPÉRA

Par **Nicola Sabbatini**

Il convient d'accommoder une place pour le Prince ou autre personnage de marque qui assistera à la représentation. On aura soin, pour ce, de choisir un endroit aussi voisin que possible du point milieu, et de hauteur telle que la vue du spectateur, là assis, se trouve de niveau avec le point de concours, en sorte que toutes choses marquées sur la scène se montreront mieux qu'en aucun autre endroit. On installera donc là une manière d'estrade, reposant par terre sur l'assise d'une bonne charpente. Tout autour, on pourra disposer des sièges où faire asseoir les courtisans du Prince, ou les soldats de sa garde, selon ce qu'il lui plaira le mieux.

C'est chose de grande importance, et qui cause bien du souci, que d'avoir à accommoder les spectateurs lors d'une représentation et néanmoins il y a toujours abondance de gens qui briguent cette charge et,

principalement, quand il s'agit d'accommoder les dames, il s'en trouve toujours une telle foison qu'il n'y aurait jamais disette, quand bien même les occasions se présenteraient chaque jour.

Aussi doit-on prendre garde de désigner, pour cette office-ci, des personnes d'âge et discrètes, afin qu'elles ne donnent lieu à aucun soupçon ni scandale. Il convient d'accommoder les dames dans l'orchestre, autrement dit dans le tiers de la salle le plus voisin de la scène, en ayant soin de mettre aux premiers rangs, c'est-à-dire proche le parapet, les moins importantes et ainsi de suite, selon la qualité pour les autres rangs, en prenant garde de mettre les plus belles au milieu afin que ceux qui œuvrent et peinent, réjouis par ce beau point de vue, exécutent leur besogne plus allègrement et avec plus de maîtrise et plus de cœur.

On placera au dernier rang les dames les plus âgées, en raison du voisinage des hommes, afin d'écarter toute cause d'ombrage.

Il est nécessaire que ceux qui auront le soin d'accommoder les hommes soient gens d'autorité qui, si possible, les connaissent tous ou tout au moins en grande partie car, donnant à chacun sa place, il faudra tâcher d'obtenir que les personnes obtuses et du commun soient installées sur les gradins et de côté, en raison de l'imperfection des machines qui parfois peuvent être vues d'endroits pareils pour ce que les personnes susdites n'y regardent point de si près.

Les personnes instruites et de marque doivent au contraire être placées dans le parterre et autant que possible au centre, dans les deuxième et troisième rangs car, outre qu'elles jouiront

mieux du spectacle, en ces places-
là toutes les parties de la scène
et les machines se montrent dans
leur perfection. Ces spectateurs de
qualité n'en pourront donc discerner
les défauts qui, parfois, ne sont que
trop visibles pour les gens placés de
côté ou sur les gradins.

**Quand toutes les personnes seront
accommodées**, et arrivé l'instant
où doit commencer le spectacle, il
faudra allumer les lumières, d'abord
celles qui sont hors de la scène, puis
celles de la scène, en prenant garde
d'user, pour ce faire, de grande
célérité, afin d'adoucir cette anxiété

qui s'empare des spectateurs quand
il leur semble qu'on n'en viendra
jamais à bout.

Nicola Sabbatini,
*Pratique pour fabriquer scènes et
machines de théâtre*, Ravenne, 1638
Traduction de Maria et Renée
Canavaglia, et Louis Jouvét

**« Les musiciens ne sauraient
être placés derrière la scène,
à cause qu'ils y embarrassent
le jeu des machines tant avec
leurs personnes qu'avec leurs
orgues et autres instruments.
On les pourra placer hors
de la scène, de chaque côté,
sur deux balcons de bon bois
scellés en les murs, et spacieux
suffisamment. Et on ornera
ces balcons à l'aide de
consoles, treillis et balustres,
si bien que, non seulement les
musiciens pourront tout bien
voir, mais que sons et chants
se feront mieux entendre, et
que la décoration générale
gagnera en magnificence. »**



.....
Réception d'invités à la cour de Mantoue en 1612, par Jacques Callot



NW M&D, SAS au capital de 26 740 940€, 92130 Issy-les-Moulineaux, RCS Nanterre 479 463 044 *Origny*

#ExtraordinairePerrier

LIVRET

PROLOGUE

LA MUSIQUE

De mon Permesse aimé
je viens vers vous, illustres
héros, noble lignée des rois,
dont la Renommée relate les
beaux mérites sans parvenir
à la vérité, car ils sont
d'une trop grande valeur.

Je suis la Musique qui
sait, par ses doux accents,
apaiser les cœurs troublés
et enflammer de noble
courroux ou d'amour
les esprits les plus glaciés.

En chantant avec
ma lyre d'or, j'ai coutume
de charmer l'oreille des
mortels et je convie ainsi
les âmes à l'harmonie
sonore de la lyre céleste.

Le désir m'incite ici à vous
parler d'Orphée, qui soumit
les bêtes sauvages par son
chant et asservit l'Enfer par
ses prières, gloire immortelle
du Pinde et de l'Hélicon.

Pendant que j'alterne
des chants joyeux ou tristes,
que nul oiseau ne se meuve
en ces arbres, que nulle
onde ne s'entende murmurer
sur ces rives, et que toute
brise suspende son cours.

ACTE I

BERGER

En ce jour heureux et fortuné
qui a mis fin aux tourments
amoureux de notre demi-dieu,
chantons, Bergers, avec
de doux accents qui rendent
notre concert digne d'Orphée.

Aujourd'hui s'est émue l'âme
jadis si dédaigneuse de la belle
Eurydice. Aujourd'hui Orphée
est heureux sur ce sein pour
lequel il a naguère, en ces
forêts, tant soupiré et pleuré.

En ce jour heureux et fortuné,
qui a mis fin aux tourments
amoureux de notre demi-
dieu, chantons, Bergers, avec
des doux accents qui rendent
notre concert digne d'Orphée.

CHŒUR

Viens, Hyménée, viens !
Et que ton ardent flambeau
soit tel un soleil naissant
qui apporte à ces amants
des jours sereins et
disperse au loin la sombre
horreur des tourments
et des souffrances.

NYMPHE

Muses, honneur du Parnasse,
amour du Ciel, doux réconfort
au cœur inconsolé, que vos
lyres vibrantes déchirent
le sombre voile des nuages :

et tandis qu'ici nous
invoquons Hyménée pour
qu'il soit propice à notre
Orphée, que votre chant
s'accorde au nôtre sur ces
instruments et à l'unisson.

CHŒUR

Quittez monts et sources,
gracieuses et joyeuses
Nymphes, et sur votre joli
pied, flânez en ces prés
habités aux danses.

Que le soleil admire ici vos
rondes, bien plus charmantes
que celles qu'à la nuit
noire, les étoiles dansent
dans le ciel pour la lune.

Quittez monts et sources,
gracieuses et joyeuses
Nymphes, et sur votre joli
pied flânez en ces prés
habités aux danses.

Puis ornez de belles fleurs
la chevelure de ces amants,
car, après le martyre de leurs
désirs, ils se réjouissent enfin.

BERGER

Mais toi, doux Chanteur,
puisque tes plaintes ont déjà
fait pleurer ces campagnes,
pourquoi ne fais-tu donc
pas se réjouir avec toi
vallées et collines au son
de ta célèbre lyre ?
Qu'un joyeux chant insufflé par
Amour témoigne de ton cœur.

ORPHÉE

Rose du Ciel, vie du monde
et digne descendant de celui
qui dirige l'univers, Soleil,
toi qui enveloppes et vois
tout depuis la course
des étoiles, dis-moi :
as-tu jamais rencontré
amant plus heureux
et chanceux que moi ?

Bienheureux le jour
où je te vis tout d'abord,
ma bien-aimée, et plus heureux
encore le moment où je
soudrai pour toi, puisqu'à
mes soupirs tu répondis.

Heureux l'instant où tu
me tendis ta blanche main,
en gage de ta pure foi.

Si j'avais autant de cœurs
que le Ciel éternel a
d'yeux, et que ces amènes
collines ont de frondaisons
au joli mai verdoyant,
tous seraient comblés
et débordants de ce plaisir
qui me comble aujourd'hui.

EURYDICE

Je ne dirai pas ma joie,
Orphée, devant ton plaisir :
mon cœur n'est pas avec moi,
mais avec toi, aux côtés
d'Amour. Demande-le-lui
donc, si tu désires savoir
combien je me réjouis
et combien je t'aime.

CHŒUR

Quittez monts et sources,
gracieuses et joyeuses
Nymphes, et sur votre joli
pied flânez en ces prés
habités aux danses.

Que le soleil admire ici vos
rondes, bien plus charmantes
que celles qu'à la nuit
noire les étoiles dansent
dans le ciel pour la lune.

De grâce, viens, Hyménée !
Et que ton ardent flambeau
soit tel un soleil naissant
qui apporte à ces amants
des jours sereins et
disperse au loin la sombre
horreur des tourments
et des souffrances.

BERGER

Mais si notre joie nous vient
du Ciel, comme tout ce qui
nous arrive ici-bas, il est bien
juste que nous lui offrions
dévotement encens et vœux.

Que chacun s'avance
donc vers le temple
pour prier Celui qui tient
le monde dans sa main
droite, afin qu'il garantisse
longtemps notre bonheur.

DEUX BERGERS

Que nul ne s'abandonne,
désespéré, au tourment,
même si parfois il nous assaille
avec une telle violence
qu'il menace nos jours.

NYPHPE, DEUX BERGERS

Car, après que les funestes
nuées chargées d'atrocités

tempêtes ont terrifié
le monde, le soleil déposé
ses rayons éclatants
avec plus de clarté.

DEUX BERGERS

Et, passé le rude gel de l'hiver
dénudé, le printemps
revêt de fleurs les prés.

CHŒUR

Voici Orphée qui, jadis,
se nourrissait de soupirs
et s'abreuvait de larmes :
aujourd'hui, il est si heureux
qu'il n'a plus rien à convoiter.

ACTE II

ORPHÉE

Me voici de retour vers vous,
chères forêts et rivages
bien-aimés, comblées par
ce soleil qui éclaire mes nuits.

BERGER

Vois comme Orphée se plaît
à l'ombre de ces hêtres, alors
que Phœbus darde depuis
le ciel ses ardents rayons.

BERGÈRES

Reposons-nous sur ces
vertes rives, et que chacun
accorde à sa façon sa voix
au murmure de l'eau.

DEUX BERGERS

Sur ce charmant pré, tous
les dieux agrestes passent
souvent un heureux séjour.

On entendit ici Pan, le dieu
des bergers, rappeler
doucement, parfois triste,
ses amours amères.

On vit ici les gracieuses
nymphes, troupe toujours
fleurie, cueillir de leurs
blanches mains des roses.

CHŒUR

Orphée, rends donc
dignes par le son de ta lyre
ces prairies où souffle
une brise au parfum d'Arabie.

ORPHÉE

Vous souvenez-vous, ô Forêts
ombragées, de mes longs
et cruels tourments, lorsque,
apitoyées, les pierres
répondaient à mes plaintes ?

Dites-moi, ne vous semblai-je
pas alors le plus inconsolable
des êtres ? Mon sort s'est
transformé et a changé
mon chagrin en joie.

Jadis j'ai vécu triste et
gémissant, je me réjouis
maintenant, et ces
tourments subis si longtemps
me rendent mon bonheur
présent plus cher.

C'est pour toi seule, belle
Eurydice, que je bénis ma
peine : après la douleur on
est plus content, et plus
heureux après le malheur.

BERGER

Orphée, regarde donc tout
alentour les bois et les prés
riants. Continue donc, avec
ton plectre d'or, d'adoucir
l'air en ce jour si heureux.

MESSAGÈRE

Hélas, acerbe Destinée,
Sort barbare et funeste !

Hélas, cruelles Étoiles,
Ciel inexorable !

BERGER

Quelle plainte vient
troubler ce jour joyeux ?

MESSAGÈRE

Pauvre de moi, dois-je donc,
quand Orphée réjouit le Ciel
de son chant, lui transpercer
le cœur par mes paroles ?

BERGER

Voici la gracieuse Silvia,
très douce compagne
de la belle Eurydice...
Comme elle semble affligée :
que se passe-t-il donc ?
Grands Dieux, de grâce !
Ne détournes pas de nous
votre regard bienveillant.

MESSAGÈRE

Bergers, cessez de chanter,
car toute notre gaieté
est devenue affliction.

ORPHÉE

D'où viens-tu ? Où vas-tu ?
Nymphes, quelles nouvelles
apportes-tu ?

MESSAGÈRE

Je viens à toi, Orphée,
en messagère malheureuse
du sort le plus infortuné
et funeste. Ta belle Eurydice...

ORPHÉE

Hélas, qu'entends-je ?

MESSAGÈRE

Ton épouse bien-aimée
est morte !

ORPHÉE

Hélas !

MESSAGÈRE

En une prairie fleurie, avec ses compagnes, elle flânait en cueillant des fleurs pour en faire une guirlande à tes cheveux, lorsqu'un serpent sournois, qui était caché dans l'herbe, la mordit au pied d'une dent venimeuse.

Et voilà qu'aussitôt son beau visage pâlit et que ses yeux, qui moquaient celui du Soleil, perdirent leur éclat.

Nous toutes alors, atterrées et tristes, l'entourâmes en tentant de rappeler ses esprits défaillants avec de l'eau fraîche et de puissants charmes.

Ce fut vain, hélas, car entrouvrant des yeux languissants et t'appelant, Orphée, elle expira dans mes bras après un profond soupir, et je restai le cœur emplî de pitié et d'effroi.

BERGER

Hélas, acerbe Destinée, Sort barbare et funeste ! Hélas, cruelles Étoiles, Ciel inexorable !

BERGER

À l'amère nouvelle, le malheureux ressemble à une pierre muette car sa trop grande douleur l'empêche de se plaindre.

BERGER

Hélas, il aurait le cœur d'un tigre ou d'une ourse celui qui n'aurait pas pitié de ta souffrance, infortuné amant privé de tout ton bonheur.

ORPHÉE

Tu es morte, ma vie, et moi je respire ?

Tu m'as quitté pour ne plus jamais revenir, et moi je reste ?

Non, car si mes vers ont quelque pouvoir, j'irai assuré au plus profond des abîmes, et après avoir attendu le cœur du roi des Ombres, je te ramènerai avec moi pour revoir les étoiles. Et si le sort cruel me le refuse, je resterai avec toi dans la mort.

Adieu Terre, adieu Ciel et adieu Soleil !

CHŒUR

Hélas, acerbe Destinée, Sort barbare et funeste ! Hélas, cruelles Étoiles, Ciel inexorable !

Qu'aucun mortel ne se fie au bonheur éphémère et frêle, car il fuit bien vite et souvent près du sommet se trouve le précipice.

MESSAGÈRE

Mais moi, dont la voix a porté le coup qui vient de tuer l'âme aimante d'Orphée, moi, odieuse aux bergers, aux nymphes et à moi-même, où puis-je me cacher ? Sinistre chouette, je fuirai à jamais le soleil et, dans un antre solitaire, je vivrai en accord à ma douleur.

DEUX BERGERS

Pauvres de nous, qui nous consolera ?

Ou plutôt qui concèdera à nos yeux une source d'eau vive pour pleurer comme il convient en ce jour d'autant plus triste qu'il était si gai ? Aujourd'hui, hélas, un cruel malheur a éteint les deux astres les plus illustres de ces bois, Eurydice et Orphée : l'une mordue par un serpent et l'autre anéanti par la douleur.

CHŒUR

Hélas, acerbe Destinée, Sort barbare et funeste ! Hélas, cruelles Étoiles, Ciel inexorable !

DEUX BERGERS

Mais où est donc le beau corps refroidi de la nymphe infortunée ?

Où est le digne asile choisi par cette belle âme partie en la fleur de l'âge ?

Bergers, allons le chercher avec égards, et que nos larmes amères soient au moins l'offrande due à ce corps exsangue.

CHŒUR

Hélas, acerbe Destinée, Sort barbare et funeste ! Hélas, cruelles Étoiles, Ciel inexorable !

ACTE III

ORPHÉE

Sous ton escorte, ma déesse Espérance, unique bien des mortels affligés,

me voici donc en ce royaume triste et ténébreux que les rayons du soleil n'atteignent jamais.

Toi, ma compagne et mon guide sur ce chemin étrange et inconnu, tu as soutenu mes pas faibles et tremblants : aussi espéré-je encore revoir ces yeux adorés qui, seuls, me donnent la lumière.

ESPÉRANCE

Voici le sombre marais, voici le Nocher qui conduit les âmes dépouillées vers l'autre rive, où se trouve le vaste empire des ombres de Pluton.

Au-delà de cet étang noir, au-delà de ce fleuve, en ces champs de larmes et de souffrances, le destin cruel cache ta bien-aimée.

Il te faut à présent un grand courage et un beau chant.

Je t'ai mené jusqu'ici : une loi austère m'interdit d'aller plus avant avec toi.

Une loi, gravée au fer dans le roc dur de l'horrible seuil de l'empire des profondeurs, énonce ces mots au sens redoutable :

Abandonnez tout espoir, ô vous qui entrez.

Si tu as donc résolu en ton cœur de pénétrer dans la cité douloureuse, je me sépare de toi et retourne en mon séjour habituel.

ORPHÉE

Où donc t'en vas-tu, seul et doux réconfort de mon cœur ?

Quand le port de mon long chemin se révèle si proche, pourquoi partir et m'abandonner, hélas, sur ce sentier périlleux ?

Quel bien me reste-t-il si tu pars, douce Espérance ?

CHARON

Toi qui, avant ta mort, oses t'approcher avec témérité de ces rives, arrête-toi. Il n'est permis à nul mortel de voguer sur ces eaux, et les vivants ne peuvent séjourner avec les morts.

Quoi ? Peut-être veux-tu, ennemi de mon Maître, repousser Cerbère loin des portes du Tartare ?

Ou, le cœur embrasé d'un désir indécent, désires-tu ravir sa chère épouse ?

Réfrène ta folle audace, car dans ma barque aucun corps vivant ne remonta jamais : je garde en mon âme un souvenir acerbe et un juste courroux des outrages anciens.

ORPHÉE

Esprit puissant et formidable Dieu, sans qui l'âme libérée de son corps ne peut passer sur l'autre rive, je ne vis plus, car ma chère épouse est privée de sa vie : mon cœur s'en est allé, et sans lui, comment vivrai-je ?

C'est vers elle que je marchai dans l'obscurité, et non vers les Enfers, car où que se trouve une telle beauté, c'est le Paradis.

C'est moi Orphée, qui suis les pas d'Eurydice par ces chemins ténébreux, où nul mortel n'est jamais venu.

Ô limpide lumière de mes yeux, si l'un de vos regards peut me rendre la vie, qui refusera cette consolation à ma douleur ?

Toi seul, noble Dieu, peux m'assister, et tu ne dois rien redouter car je n'arme mes doigts, sur une lyre d'or, que de douces cordes devant lesquelles les âmes austères se durcissent en vain.

CHARON

Tes pleurs et ton chant, inconsolable Chanteur, me flattent et me ravissent le cœur... Mais que la pitié, sentiment indigne de ma valeur, se tienne loin de mon cœur.

ORPHÉE

Hélas, infortuné amant, il n'est donc pas permis d'espérer que les citoyens de l'Averne entendent mes prières ?

Serai-je donc privé, telle l'ombre errante et malheureuse d'un corps sans tombeau, et du Ciel et des Enfers ?

Le cruel Sort veut-il donc que dans l'horreur de la mort, loin de toi, mon Trésor, je t'appelle en vain,

et que je me consume en priant et en pleurant ?

Dieux du Tartare, rendez-moi ma bien-aimée !

Il dort, et si ma lyre n'obtient nulle pitié de ce cœur endurci, que ses yeux ne puissent fuir le sommeil à mon chant.

Allons, pourquoi m'attarder encore ?

Il est grand temps d'aborder l'autre rive, si personne ne me le défend. Que l'audace l'emporte là où échouèrent mes prières. L'occasion est la jolie fleur de l'instant qui doit être cueillie à temps.

Il monte dans la barque et traverse en chantant.
Tandis que mes yeux déversent d'amères larmes, rendez-moi ma bien-aimée, Dieux du Tartare.

CHEUR DES ESPRITS INFERNAUX

L'homme ne tente rien en vain et la nature ne sait pas s'armer contre lui.

Il a labouré les champs ondoyants sur la surface inégale, a semé le grain de son labeur et récolté une moisson dorée.

Et afin que le souvenir de sa gloire demeure, la Renommée parla de celui qui dompta la mer avec un frère esquif et méprisa le courroux d'Auster et d'Aquilon.

ACTE IV

PROSERPINE

Seigneur, ce malheureux qui s'en va par ces vastes champs de la mort en appelant Eurydice, et dont tu viens d'entendre les si douces plaintes, a tant apitoyé mon cœur que je supplie à nouveau ta Divinité d'exaucer sa prière.

De grâce, si tu as puisé en ces yeux quelque douceur amoureuse, si tu as aimé ce front serein que tu appelles ton ciel, et par lequel tu me jures de ne pas envier le sort de Jupiter, je te prie par cette flamme avec laquelle Amour a embrasé ta grande âme : laisse Eurydice jouir à nouveau des jours qu'elle passait en fêtes et chants, et console les larmes de l'infortuné Orphée.

PLUTON

Bien qu'un austère et immuable Sort s'oppose à tes désirs, épouse bien-aimée, que rien ne soit pourtant refusé à tant de beauté et de prières.

Qu'Orphée retrouve sa belle Eurydice, malgré cette loi fatale.

Mais avant de quitter ces abîmes, jamais il ne devra tourner ses yeux avides vers elle, car un seul de ses regards causerait une perte éternelle.

Voilà ma décision.

Ministres, faites à présent connaître ma volonté dans mon royaume pour qu'Orphée et Eurydice l'entendent, et que personne ne puisse espérer la changer.

1^{er} ESPRIT

Ô puissant Roi des habitants de l'Ombre éternelle, que ton ordre soit notre loi, car notre pensée ne doit pas chercher d'autres raisons intimes à ta décision.

2^e ESPRIT

Orphée tirera son épouse hors de cet antre horrible et usera de tout son esprit afin de ne pas succomber à sa passion juvénile et de ne pas oublier ton austère décret.

PROSERPINE

Quelles grâces te rendre maintenant que tu accèdes si noblement à mes prières, affable Seigneur ?

Bénis soit le jour où je te plus, ainsi que le rapt et la douce ruse, puisque par bonheur je t'ai gagné en perdant le Soleil.

PLUTON

Tes douces paroles rouvrent l'ancienne blessure d'amour en mon cœur.

Puisse-tu ne plus désirer les plaisirs célestes qui te font délaïsser la couche conjugale.

CHŒUR DES ESPRITS INFERNAUX

Pitié et Amour triomphent aujourd'hui aux Enfers.

ESPRIT

Voici le doux chanteur qui conduit son épouse vers le Ciel d'en haut.

ORPHÉE

Lyre toute-puissante, quel honneur est donc digne de toi, puisque tu as pu attendrir toutes les âmes endurcies au royaume du Tartare ?

Tu auras une place parmi les plus belles images célestes et les étoiles danseront des rondes tantôt lentes tantôt rapides à ton chant.

Moi, entièrement heureux grâce à toi, je verrai le visage aimé et me reposerai sur le sein pur de ma femme aujourd'hui.

Mais pendant que je chante, hélas, qui m'assure qu'elle va me suivre ?

Hélas, qui me cache la douce lumière de ces yeux bien-aimés ?

Peut-être les Dieux de l'Âverne, piqués par l'envie, m'empêchent-ils de vous regarder, pour que je ne sois pas pleinement heureux ici-bas, yeux radieux et riant, qui pouvez d'un seul regard combler autrui ?

Mais que redoutes-tu, mon cœur ?

Ce qu'interdit Pluton, Amour l'ordonne.

Je devrais bien obéir à un dieu plus puissant, qui vainc hommes et dieux.

Un fracas éclate en coulisse.
Mais qu'ouïs-je, pauvre de moi ?

Peut-être est-ce pour mon malheur et pour m'enlever ma bien-aimée que les Furies amoureuses s'arment si furieusement : et moi, je le permets ?

Orphée se retourne.
Ô très doux yeux, je vous vois encore... Moi aussi...
Mais quelle éclipse vous assombrit, hélas ?

ESPRIT

Tu as transgressé la loi et tu es indigne de grâce.

EURYDICE

Hélas, vision trop douce et trop amère : ainsi tu me perds pour m'avoir trop aimée ?

Moi, misérable, je perds le pouvoir de jour de la lumière et de la vie, et je te perds, toi, ô mon époux mon plus cher trésor.

ESPRIT

Retourne-t'en vers les ombres de la mort, malheureuse Eurydice, et n'espère plus revoir les étoiles car les Enfers seront désormais sourds à tes prières.

ORPHÉE

Où t'en vas-tu, ma vie ?
Me voici, je te suis.
Mais, hélas, qui m'en empêche : est-ce rêve ou bien délire ?

Quel pouvoir secret de ces horribles lieux m'arrache à ces horreurs aimées malgré moi et me conduit vers l'odieuse lumière ?

CHŒUR DES ESPRITS

La vertu est un rayon de beauté céleste, parure de l'âme qu'elle seule apprécie.

Elle ne redoute pas l'outrage du temps, tout au contraire, les années rehaussent sa splendeur chez l'homme.

Orphée vainquit les Enfers, puis il fut vaincu par son amour.

Seul celui qui se vaincra lui-même sera digne de gloire éternelle.

ACTE V

ORPHÉE

Voici les champs de Thrace et le lieu où la douleur me transperça le cœur à l'amère nouvelle.

Puisque je n'ai plus d'espoir de retrouver par mes prières, mes pleurs et mes soupirs mon amour perdu, que faire, sinon m'adresser à vous, douces Forêts, ancien réconfort de mon supplice, lorsqu'il

plaisait au Ciel de vous faire souffrir avec moi, par pitié de mes souffrances ?

Vous avez geint, ô Montagnes, et vous, ô Rochers, avez pleuré au départ de notre soleil. Et moi, je pleurerai pour toujours avec vous et ne dormirai plus, deuil, hélas, hélas, pleurs !

ÉCHO

Pleurs...

ORPHÉE

Aimable Écho amoureuse, toi qui es désespérée et veux consoler mon chagrin, bien que mes yeux soient devenus deux fontaines de larmes, en ce malheur si profondément cruel je n'ai pas pleuré assez.

ÉCHO

Assez...

ORPHÉE

Si j'avais les yeux d'Argos qui se répandent en un océan de larmes, ma douleur serait insuffisante à tant de malheurs.

ÉCHO

Malheurs...

ORPHÉE

Je te rends grâce pour ta bonté si tu as pitié de mes peines. Mais tandis que je me lamente, pourquoi ne me réponds-tu donc que par mes derniers mots ? Rends-moi entièrement mes plaintes.

Mais toi, mon Âme, si jamais ton ombre froide revient vers ces chers rivages,

reçois ma dernière louange, car à présent je te consacre ma lyre et mon chant, comme je t'offris jadis mon âme enflammée en sacrifice sur l'autel de mon cœur.

Tu étais belle et avisée et le Ciel amène t'offrit ses grâces, alors qu'il fut avare de ses dons pour toute autre.

Toutes les voix doivent chanter ta louange car tu abritais en ton beau corps une âme bien plus belle, d'autant plus digne d'honneurs qu'elle était modeste.

Les autres femmes sont fières et perfides envers leurs adorateurs, inflexibles et versatiles, dénuées de jugement et de noble pensée.

Aussi ne les loue-t-on pas à raison : ce ne serait jamais pour une femme vile qu'Amour me transpercerait le cœur de son trait d'or !

APOLLON, *descendant sur un nuage tout en chantant.*

Pourquoi te laisses-tu ainsi aller au courroux et à la douleur, ô mon fils ? Il n'est pas avisé pour un cœur généreux de s'asservir à ses propres sentiments. Je vois qu'opprobre et péril déjà te menacent, c'est pourquoi je viens du Ciel pour te secourir. Écoute-moi donc et tu en recevras gloire et vie.

ORPHÉE

Noble Père, tu arrives en une suprême nécessité, car le courroux et l'amour m'avaient amené à un geste désespéré dans ma douleur extrême. Me voici donc attentif à ton conseil, céleste Père : impose-moi donc ta volonté.

APOLLON

Tu t'es trop, beaucoup trop réjoui de ton heureuse aventure : maintenant, tu pleures trop sur ton acerbe et implacable sort. Ne sais-tu pas encore qu'ici-bas rien ne réjouit ni ne dure ?

Donc, si tu désires jouir de la vie immortelle, viens avec moi au Ciel qui t'y invite.

ORPHÉE

Ne verrai-je donc plus les doux yeux de mon Eurydice bien-aimée ?

APOLLON

Tu contempleras ses beaux traits dans le soleil et les étoiles.

ORPHÉE

Je serais bien indigne d'un tel père si je ne suivais ton sage conseil.

APOLLON ET ORPHÉE, *montant au Ciel tout en chantant.*

Nous montons au Ciel en chantant, où la véritable vertu trouve sa digne récompense, la joie et la paix.

CHŒUR

Va entièrement heureux, Orphée, jouir des honneurs célestes, là où jamais le bonheur ne manque, là où jamais la douleur n'exista, tandis que nous t'offrons, avec joie et dévotion, autels, encens et vœux.

Ainsi va celui qui ne repousse pas l'appel des dieux éternels. Ainsi obtient la grâce du Ciel celui qui a éprouvé l'enfer ici-bas.

Et celui qui sème dans le chagrin récolte le fruit de toute grâce.

LES ARTISTES



JORDI SAVALL
DIRECTION
MUSICALE

Depuis plus de cinquante ans, Jordi Savall redécouvre et interprète des musiques anciennes à la viole de gambe ou en tant que chef d'orchestre. Ses activités de concertiste, de pédagogue, de chercheur et de créateur de nouveaux projets le situent parmi les principaux acteurs de la revalorisation de la musique ancienne et sa pratique historique. Il a fondé avec Montserrat Figueras les ensembles Hespèrion XXI (1974), La Capella Reial de Catalunya (1987) et Le Concert des Nations (1989) avec lesquels il a exploré et créé un univers qu'il diffuse dans le monde entier. Avec sa participation au film d'A. Corneau *Tous les Matins du Monde* (César de la meilleure BO), son activité de concertiste, sa discographie et la création en 1998 de son label discographique Alia Vox, Jordi Savall démontre que la musique ancienne n'est pas nécessairement élitiste, mais qu'elle intéresse un large public.

Il a enregistré et édité plus de 230 disques dans les répertoires médiévaux, renaissants, baroques et classiques, avec une attention particulière au patrimoine musical hispanique et méditerranéen. Ce travail a été souvent récompensé par de nombreux prix (*Midem Awards*, *International Classical Music Awards* et un *Grammy Award*). En 2008, il a été nommé Ambassadeur de l'Union Européenne pour le dialogue interculturel, et « Artiste pour la Paix » avec M. Figueras dans le cadre du programme « Ambassadeurs de bonne volonté » de l'UNESCO. Il a participé à la redécouverte des opéras de Vicent Martin i Soler (*Una cosa rara* et *Il burbero di buon cuore*), *L'Orfeo* (Monteverdi), *Farnace* (Vivaldi), *Orfeo ed Euridice* (J.J. Fux) et *Il Teuzzone* (Vivaldi). Sa carrière musicale est couronnée de distinctions : docteur Honoris Causa des Universités d'Evora (Portugal), Barcelone, Louvain et Bâle. Il a reçu l'insigne de Chevalier de la Légion d'Honneur, la *Medalla d'Or* de La Généralité de Catalogne et le prix Léonie Sonning. À l'Opéra Comique, Jordi Savall a dirigé *Alcione* (2017).



PAULINE BAYLE
MISE EN SCÈNE

Après des études à Sciences Po Paris, un passage par l'ESAD et L'École du Jeu, Pauline Bayle intègre le Conservatoire national supérieur d'art dramatique (2013). Elle met en scène son premier spectacle à partir de son texte *À Tirez-d'Aile* en 2011, dans le cadre d'une carte blanche au Conservatoire et qui donne son nom à la compagnie théâtrale qu'elle fonde la même année. En 2014, *À L'Ouest des Terres Sauvages* reçoit la mention spéciale du jury du prix des jeunes metteurs en scène organisé par le Théâtre 13. Pauline Bayle met en scène deux adaptations de l'épopée d'Homère : *Iliade* (2015), qui obtient le Prix des Lycéens du Festival Impatience 2016, puis *Odyssée* (2017) à la MC2 Grenoble. Le diptyque, accueilli par le Théâtre de la Bastille en 2018 et la Scala en 2019 est distingué par le prix Jean-Jacques

Lerrant de la révélation théâtrale en 2018. En mars 2019, elle adapte *Chanson douce* de Leïla Slimani au Studio-Théâtre de la Comédie-Française avec Fl. Viala, S. Pouderoux et A. Cervinka. En janvier 2020, elle crée *Illusions perdues* d'après le roman de Balzac à la Scène nationale d'Albi, repris ensuite au Théâtre de la Bastille en mars 2020.



EMMANUEL CLOLUS
DÉCORS

Après des études à l'École Nationale Supérieure des Arts Appliqués et des Métiers d'Art, Emmanuel Clolus devient l'assistant du décorateur Louis Bercut. Il rencontre au conservatoire d'Art Dramatique de Paris l'acteur et metteur en scène Stanislas Nordey avec lequel il crée de nombreux projets au théâtre et à l'opéra. Il réalise les scénographies de *La Dispute* (Marivaux), *Les Justes* (Camus), *Se Trouver* (Pirandello), *Calderon*, *Pylade*, *Bête de style* et *Affabulazione*

(P.P Pasolini), *Par les Villages* (P.Hanke), et récemment *Qui a tué mon père* (Édouard Louis). Pour l'opéra, *Les Nègres* et *La Métamorphose* (M. Levinas), *Saint-François d'Assise* (O. Messiaen), *Pélléas et Mélisande* (Debussy), *Mélancholia* (G.F Haas), *Lohengrin*, et *Lucia di Lammermoor* (Donizetti). Il a travaillé avec les metteurs en scène F. Fisbach, A. Meunier, et B. Savetier. Pour E. Lacascade, il crée les décors pour *Les Estivants* et *Les Bas-Fonds* (Gorki), *Vania* (Tchekhov), *Constellation* (E. Lacascade), *La Vestale* (Spontini). Depuis 2006, il collabore avec Wajdi Mouawad : *Le Sang des Promesses* (trilogie *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, et *Ciels*), *Temps*, *Seuls*, *Sœurs*, *Des Femmes*, *Des Mourants*, *Des Héros*, *Tous des Oiseaux* et dernièrement *Mort prématurée d'un chanteur populaire dans la force de l'âge*, ainsi que *L'Enlèvement au Sérail* (Opéra de Lyon). Avec Christine Letailleur, il co-signe les scénographies d'*Hinkemann* (E. Stoller), *Les Liaisons Dangereuses* (Laclos), *Baal* (Brecht) et *Eden Cinéma* (Duras). *L'Orfeo* est sa première réalisation pour l'Opéra Comique.



BERNADETTE VILLARD
COSTUMES

Diplômée de l'École Nationale Supérieure des Arts et des Techniques du Théâtre, Bernadette Villard débute au Centre dramatique national des Alpes avec Georges Lavaudant. Elle dirige de nombreux ateliers à Paris puis prend la direction des ateliers Angels à Londres. Elle crée des costumes pour le théâtre, le cinéma et la télévision. Elle remporte le Molière du meilleur costume pour *Célimène* et le *Cardinal* de Jacques Rampal (mise en scène Bernard Murat) en 1992, et un César pour *Germinal* de Claude Berri (1994). Elle est faite Chevalier des Arts et des Lettres en 2004. Elle collabore avec Anne Kessler (*Les Créanciers* au Studio de la Comédie-Française). Elle est également peintre et expose son travail à l'huile sous le nom de Leah Lieber. Pour l'Opéra Comique, elle a créé les costumes de *Madame Favart* (2019, mise en scène d'Anne Kessler).



PASCAL NOËL
LUMIÈRES

Pour le théâtre, Pascal Noël conçoit les lumières des spectacles de J. Savary, S. Kouyaté, É. Vigner, A. Bourseiller, N. Briançon, F. Paravidino, D. Donnellan, N. Garcia, M. Heftre, S. Levitte, D. Mermet, G. Paris, L. Rosello, S. Gaudin, E. Chanut, W. Nadylam, B. Freyssinet, Th. Le Douarec, A. Décarsin, A. Fromager et Gw. Hamon, M. Epin, Fellag, M. Marmarinos, Ch. Berling, M. Savary, M. Mayette. Il a également éclairé des spectacles de danse, notamment pour Sylvie Guillem (*Giselle* à la Scala de Milan, *Noureev diverts* au Royal Opera House) et Olivier Chanut (*Le rêve d'Alice* à l'Opéra du Rhin). Il a aussi travaillé pour des comédies musicales avec J. Savary et Th. Le Douarec. Il conçoit les lumières pour Georges Moustaki, Albebert (« *Enfantillage 3* »), Yves Jamait (tourné « *Mon totem* »), ainsi que pour différents événements comme des défilés de mode à la fondation Hachette Lagardère, au Théâtre de Chaillot, à la Cité du patrimoine

et de l'architecture du Palais de Chaillot. À l'opéra, il a créé les éclairages des spectacles d'Alain Maratrat, Jean Louis Pichon, Jean-Christophe Mast, Jean Liermier, Pauline Bayle.



LUCIANA MANCINI
MEZZO-SOPRANO
LA MUSICA
ET EURIDICE

La mezzo-soprano chilienne-suédoise Luciana Mancini a étudié au Conservatoire Royal de La Haye. Elle s'est récemment produite dans *Shéhérezade* (Ravel) avec le Budapest Festival Orchestra et dans le rôle-titre de *Serse* (Haendel) à Bonn. Dans *L'Orfeo*, elle a déjà chanté les rôles de la *Messagiera*, de *La Musica/ Messagiera/Proserpina* au Nationale Reisopera (production M. Wagemakers), de *Proserpina* (production S. Waltz). Elle a également chanté *Galatea* dans *Acis, Galatea et Polifemo* (Haendel) au Händelfestspiele Halle, Panthalis dans *Mefistofele* (Boito), et le rôle-titre de *Maria de Buenos Aires* (Piazzolla). Elle a chanté la *Messe en si mineur* (Bach) à l'Elbphilharmonie avec le Collegium 1704, les *Folk Songs* (Berio) avec le Melbourne Symphony Orchestra, le *Messiah*

(Haendel), la *Matthäus Passion* (Bach), et dans d'autres concerts avec l'Ensemble Pygmalion, les orchestres symphoniques de Melbourne et du Queensland et de la Residentie Orkest. Elle a travaillé avec les chefs R. Jacobs, J.-Ch. Spinosi, P. Heras-Casado, J. Mena, V. Dumestre, L. García Alarcón et J. Tubéry. Elle chantera bientôt *Ottavia* et *Virtu (L'Incoronazione di Poppea - Monteverdi)* avec le Budapest Festival Orchestra (I. Fischer), *Shéhérazade* à Spolète, *L'Orfeo* à Madrid, et se produira en concert dans la *Messe en sol mineur* et la *Matthäus Passion* avec le Rotterdam Philharmonic. À l'Opéra Comique, elle a chanté *Volupia* et *Didone* dans *Egisto* de Cavalli (2012).



MARC MAILLON
BARYTON
ORFEO

Marc Maillon interprète des rôles lyriques de basse et baryton : *Papageno*, *Bobinet (La Vie parisienne)*, *Mercure (Orphée aux Enfers)*, le *Mari (Les Mamelles de Tirésias - Poulenc)*, *Momo (Orfeo - Rossi)*, la *Haine (Armide - Lully)*, *Tisiphone (Hippolyte et Aricie)*, *Sorceress (Dido and Aeneas)*, *Raulito (Cachafaz*

- *Strasnoy*), les rôles-titres d'*Egisto* (Cavalli), *Orfeo* (Monteverdi), *Pelléas* (Debussy). En concert, il chante des motets (Charpentier, Lully, Rameau, Desmarest, Campra, Couperin), des madrigaux (Monteverdi, Gesualdo), des cantates (Bach, Haendel, Vivaldi, Telemann, Monteclair, Clérambault). Lauréat du Jardin des Voix 2002, il travaille avec W. Christie, M. Minkowski, R. Pichon, C. Rousset, A. Altinoglu, J. Savall, V. Dumestre, H. Niquet, E. Haïm, L. Campellone, M. Pascal, G. Jourdain, et les metteurs en scène L. Hemleb, D. Warner, B. Lazar, I. Alexandre, R. Carlsen, J. Mijnssen. En récital, il se produit avec P. Hamon, la harpiste A. Mauillon, G. Coppola (Poulenc/Éluard), A. Le Bozec (*Les musiciens de la Grande Guerre, Fauré et ses poètes*), et a enregistré les *Leçons de Ténèbres* de Lambert (2018). En 2016, il crée le récital *Songline*. Il enseigne l'interprétation de la musique profane médiévale à la Sorbonne depuis 2018. Il sortira cette année un disque autour des poésies de la Comtesse de la Suze. Membre de la nouvelle troupe Favart, il a chanté dans de nombreuses productions à l'Opéra

Comique, notamment *Vénus et Adonis* (2012), *Platée* (2014), *Les Fêtes Vénitienes* (2015), *Alcione* (2017), *Miranda* (2017), et en récital avec L. Desandre (2017). Il a été Éole dans *Titon et l'Aurore* en janvier 2021.



SARA MINGARDO
ALTO
MESSAGGIERA

Sara Mingardo a étudié au Conservatoire Benedetto Marcello de Venise, sa ville natale, et a obtenu une bourse d'études à l'Accademia Chigiana de Sienne. Lauréate de plusieurs concours nationaux et internationaux, elle a fait ses débuts dans *Il Matrimonio Segreto* (Fidalma) et *La Cenerentola* (rôle-titre). En 2009, l'Association des critiques musicaux italiens lui décerne le « Premio Abbiati ». Elle est considérée comme l'une des rares altos de sa génération. Elle est régulièrement invitée par de prestigieuses institutions et collabore avec des chefs d'orchestre tels que Cl. Abbado, R. Alessandrini, I. Bolton, R. Chailly, M. Whun-Chung, P. Daniel, C. Davis, Sir J. E. Gardiner, E. Haïm, M. Minkowski, R. Muti, R. Norrington, T. Pinnock, M. Pollini, Ch. Rousset, J. Savall, P. Schreier et J. Tate et des orchestres tels que le

Berliner Philharmoniker, le London Symphony Orchestra, l'Orchestre National de France, Les Musiciens du Louvre, le Monteverdi Choir et Orchestra, le Concerto Italiano, Les Talens Lyriques et l'Academia Montis Regalis. Son répertoire lyrique comprend des œuvres de Gluck, Monteverdi, Haendel, Vivaldi, Rossini, Verdi, Cavalli, Mozart, Donizetti, Schumann et Berlioz. En concert, elle interprète également Bach, Beethoven, Brahms, Dvorák, Mahler, Pergolesi et Respighi.



MARIANNE BEATE KIELLAND
MEZZO-SOPRANO
SPERANZA ET PROSERPINA

Marianne Beate Kielland a commencé sa carrière au Staatsoper de Hanovre, et à ce jour la seule chanteuse norvégienne nommée aux Grammy Awards dans la catégorie « Meilleur album classique vocal ». Elle se produit avec l'Orchestre symphonique d'Anvers, la NDR Radiophilharmonie Hannover, l'Oslo Philharmonic, le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, le Wiener Symphoniker, l'Akademie für Alte Musik Berlin, Les Talens

Lyriques, le Mahler Chamber Orchestra avec des chefs tels que R. Alessandrini, F. Biondi, M. Corboz, Ph. Herreweghe, M. Honeck, F. Luisi, A. Manze, M. Minkowski, V. Petrenko, D. Reuss, A. de Ridder, J. Saraste, J. Savall, Th. Søndergård et R. Ticciati. Elle interprète Dido (*Dido and Aeneas* - Purcell), Merope (*Oracolo in Messenia* - Vivaldi), Fernando (*La Fede nei tradimenti* - Ariosti), Apollo (*Terpsichore* - Haendel), Ercole (*Il piu bel nome* - Caldara), Clorinde (*Il Combattimento* - Monteverdi), Aronne (*Il Faraone Sommerso* - Fago) et Fricka (*Das Rheingold* - Wagner). Elle a enregistré oratorios, opéras, cantates et chansons de Bach, Haendel, Vivaldi, Caldara, Scarlatti, Beethoven, Schumann, Mahler, Moussorgsky, Martin, Chausson, Schönberg, Webern, Berg et S. Islandsmoen. Elle se produit régulièrement avec le pianiste Nils Anders Mortensen (Philharmonie de Cologne en 21/22). En 2022, elle chantera la Messe en si mineur de Bach (Concert des Nations), et participera à une tournée avec le Freiburger Barockorchester (dir. R. Jacobs).



FURIO ZANASI
BARYTON
APOLLO

Dès le début de sa carrière, Furio Zanasi s'est consacré à la musique ancienne, interprétant un répertoire qui va du madrigal à l'opéra, en passant par la cantate et l'oratorio. Il a collaboré les ensembles Hesperion XXI, l'Ensemble Daedalus, Elyma, Collegium Vocale Gent, le Freiburger Barock Orchester, et avec des chefs tels que J. Savall, R. Jacobs, Sir J.-E. Gardiner, A. Curtis, G. Garrido, R. Goebel, Th. Hengelbrock, Ph. Herreweghe, R. Alessandrini, A. De Marchi, A. Marcon, O. Dantone, R. Chailly, M. Pollini. Il chante dans de nombreux festivals en Italie et à l'étranger : l'Autunno Musicale di Como, l'Accademia Santa Cecilia, les Salzburg et Innsbruck Festspiele, Utrecht, La Chaise-Dieu, Beaune, Versailles, La Folle Journée, Ambronay ainsi que des institutions comme le Wiener Konzerthaus, la Philharmonie de Paris, TCE, Harris T. Chicago, Carnegie Hall, Opéra de Sydney. Après avoir débuté dans le rôle de Marcello (*La Bohème*), il a chanté plusieurs rôles lyriques à la Scala, l'Opéra de Paris, au Maggio Musicale

Fiorentino, à La Fenice, au Teatro di San Carlo, à la Zarzuela de Madrid, au Semperoper Dresden, au Liceu de Barcelona, à Munich, Oslo, Hannovre, à La Monnaie, au Teatro Colón. Il se consacre aussi au répertoire de musique de chambre et au *Lied* allemand. Il a enregistré plus de 90 disques pour des labels tels que Nuova Era, Symphonia, Stradivarius, Accord, Divox, Hyperion, Classico, Naxos, Amadeus, Harmonia Mundi, Opus 111.



SALVO VITALE
BASSE
CARONTE /
PLUTONE

Né à Catane, Salvo Vitale commence les cours de chant à la Scuola Civica de Milan, poursuit sa formation avec E. Abumradi, E. Martelli et A. Goussev et suit des cours de perfectionnement de chant baroque avec A. Curtis. Apprécié à la fois pour sa voix de basse et sa large étendue vocale, il a joué, parmi d'autres, tous les rôles des opéras de Monteverdi en se produisant dans des théâtres tels que le Teatro alla Scala de Milan, l'Opéra de Paris, le Nationale Opera d'Amsterdam, l'Opéra de Dijon, le Stavovske

Divadlo de Prague, le Palau de la Musica Catalana de Barcelone, le Teatro Regio de Turin, le Carnegie Hall de New York, le Teatro Colón de Buenos Aires, le Theater an der Wien, l'Opera City Hall de Tokyo, l'Opéra Royal de Versailles, l'Opéra Royal de Liège. Il est également apprécié pour son interprétation dramatique des oratorios, et sa sensibilité musicale dans l'exécution des madrigaux. Il a enregistré plusieurs disques avec Decca, Sony, Glossa, Naïve, Chandos, K617, Dynamic et Brilliant.



LISE VIRICEL
SOPRANO
NINFA

Lise Viricel débute le chant à 7 ans, et intègre La Maîtrise de l'Opéra National de Lyon. Elle y acquiert une bonne technique vocale, y aborde un large répertoire et apprend le théâtre. Elle suit ensuite l'enseignement de Marie-Claude Vallin au CNSMD de Lyon, dont elle sort diplômée en 2013. Sa carrière musicale est plutôt tournée vers la musique ancienne et ses préférences vont vers Monteverdi, Bach et Mozart, l'opéra baroque et classique, mais elle reste

ouverte à l'interprétation d'un large répertoire, du chant grégorien à la musique contemporaine. Sa formation théâtrale lui permet de favoriser la scène, à travers des récitals ou des opéras. Elle se produit avec des ensembles prestigieux tels que Concerto Soave (dir. Jean-Marc Aymes) ou La Capella Reial de Catalunya (dir. J. Savall). En 2020, elle crée l'ensemble Le Stelle, avec lequel elle imagine et enregistre le disque *Parla, canta, respira*, autour de la musique de Barbara Strozzi et la poésie d'Erri De Luca. À l'Opéra Comique, elle interprète Céphise (*Alcione* - M. Marais), sous la direction de Jordi Savall (2017).



VICTOR SORDO
TÉNOR
PASTORE I /
SPIRITO II

Né à Badajoz, Victor Sordo a suivi une formation musicale multidisciplinaire (piano, direction de chœur et chant). Il est désormais coach vocal, pianiste, chef de chœur, mais aussi ingénieur du son. Il s'est spécialisé dans la pratique historique de la musique ancienne. Il se produit

avec le Collegium Vocale Gent, Novalux, Ghislieri Consort, l'Ensemble Zefiro, Les Talens Lyriques ou La Fenice, sous la direction de Ph. Herreweghe, F. Brügger, J. Cabré, P. Caó, J. Túbery, A. Bernardini, G. Prandi. Comme soliste, il chante avec Le Concert des Nations, Hesperion XXI, Ricercar Consort, l'Accademia del Piacere, Barrocade Israeli, Capella Reial de Catalunya, l'Orquesta barroca de Sevilla, et collabore avec J. Savall, Ph. Pierlot, A. Lawrence King, K. Weiss, H. Kurosaki, E. López Banzo, M. Spadano, J. Obregón, F. Alqhai, R. Mallavibarrena, R. Andueza. Il chante également avec des orchestres modernes : l'Orquestas Sinfónica de Sevilla, l'Orquesta Verum. Victor Sordo a participé à la création des opéras *Lazarillo de tormes* (Íñigo Casali), *Ketevan Cantata* (Vasco Negreiros) et collabore avec l'ensemble Zahir de Séville. Il a enregistré des disques pour de nombreux labels (Deutsche Grammophon, Harmonia Mundi, Sony, Pentatone, Alia Vox, Anima e Corpo) et a travaillé avec France musique, ARTE, Mezzo, NDR (AII), RTS (Suisse), Catalunya Radio.



GABRIEL DIAZ
CONTRE-TÉNOR
PASTORE II /
SPIRITO IV

Gabriel Díaz se produit régulièrement avec La Capella Reial de Catalunya, le Chœur de Chambre de Namur, Al Ayre Español et Vox Luminis sous la direction J. Savall, L. García Alarcón, L. Meunier, M. Vitale ou Ph. von Steinaecker. Il chante dans des festivals du monde entier ainsi que dans les opéras de Montpellier, Reims, Barcelone, au Wiener Konzerthaus, au National Theatre (Londres), au Teatro Mayor (Bogotá) et au Nezahualcōyotl (Mexico). Il donne des masterclasses au Coro de la Sociedad Musical (Séville), au Centro Nacional de las Artes (Mexique). En 2015, il participe à la résidence Haendel du Festival d'Aix-en-Provence (dir. E. Haïm). La même année, le magazine Bachtrack le désigne comme l'un des contre-ténors les plus prometteurs. Au disque, il a enregistré pour de nombreux labels. Certains opus ont été récompensés par le Preis der Deutschen Schallplattenkritik, un Diapason D'or et le FestClásica. Il a chanté les rôles d'Andronico (*Tamerlano* - Haendel) avec Les Ambassadeurs (A. Kossenko), Galatea (*Acis, Galatea* e

Polifemo - Haendel) et Medoro (*La Lisarda* - G. B. Mariani) avec R. Gonçalves lors des Donaufestwochen (Autriche). Il a repris le rôle-titre d'*Orlando* (Haendel) au Welsh National Opera avec R. Alessandrini et a débuté à Varsovie dans *Semiramide riconosciuta* de L. Vinci (rôle d'Ircano). On le retrouvera dans la *Rappresentazione di anima e di corpo* (Cavalieri) avec Vox Luminis à Bruges et Utrecht.



ALESSANDRO GIANGRANDE
CONTRE-TÉNOR
PASTORE III /
SPIRITO I / ECO

Alessandro Giangrande obtient son diplôme de chant avec les félicitations du jury dans la classe de Serafina Tuzzi. Il étudie le violon avec Francesco d'Orazio et le chant baroque auprès de Maria Cristina Kiehr, Roberta Invernizzi et Paul Esswood. Il a notamment chanté *L'Orfeo* au Festival d'Aix-en-Provence (R. Jacobs - Trisha Brown) et à l'Opéra de Lausanne (O. Dantone - R. Carsen), *L'incoronazione di Poppea* (Festival d'Ambronay - L. García Alarcón). En 2017, il a été Apollo dans *L'Orfeo* (L. Garcia Alarcón) lors d'une tournée mondiale. Il a travaillé en tant que soliste avec J. Savall et La Capella

Reial de Catalunya sur un projet Monteverdi pour les « BarockTage » du Staatsoper de Berlin. Il collabore régulièrement avec l'ensemble L'Arpeggiata et Ch. Pluhar, l'ensemble Concerto Italiano, l'orchestre I Virtuosi Italiani, le Filharmonia Lodzka et l'Accademia Montis Regalis. Invité à de multiples festivals à Vienne, Cracovie, New-York, il a également participé au Festival Sinfonia en Périgord, au Festival Oude Muziek d'Utrecht et au Festival Enescu.



YANNIS FRANÇOIS

BARYTON /
BASSE
PASTORE IV /
SPIRITO II

Yannis François commence une carrière de danseur dans la compagnie de Maurice Béjart, qui l'encourage à se tourner vers le chant. Diplômé du Conservatoire de Lausanne (classe de Gary Magby, 2010), il participe aux Académies baroques de J. Savall et d'Ambronay. Il chante les rôles de Plutone (*L'Orfeo*, dir. L. García Alarcón), Sedecia (première mondiale de *La Caduta di Gierusalemme* - G. Paolo Colonna au Festival Opera Barga), Isacius (*Richardus I* - Telemann/Haendel à Giessen, dir. M. Hofstetter), Curio (*Giulio Cesare*), Peter

Quince (*Midsummer night's dream*), Don Alfonso (*Così fan tutte*), Seneca (*L'incoronazione di Poppea*), Nettuno (*La liberazione di Ruggiero* - Caccini, dir. G. Garrido), Radamanto (*L'Euridice* - Peri), le rôle titre de *Don Giovanni*, *The Fairy Queen* avec le European Union Baroque Orchestra (dir. P. Agnew), *Gaveston* (*La Dame Blanche* - Boieldieu) avec la Co(opéra)tive. Il chante avec le Concert Spirituel (H. Niquet), *Cupid & Death* (Ensemble Correspondances, dir. S. Daucé) et se produit au Staatsoper de Berlin, au De Nederlandse Reisoper, à La Monnaie, au Teatro Real, à la Philharmonie de Paris (*Requiem* de Mozart en solo), à Salzbourg (*Il Primo Omicidio* avec Artaserse, dir. Ph. Jaroussky). Il est sélectionné par B. Hannigan pour son programme « Equilibrium Young Artists » en 2018. Intéressé par la musique contemporaine, il crée le rôle-titre de *Jeckyll* (R. Lay) avec l'Ensemble Télémaque à Marseille, interprète *Eight Songs for a Mad King* (P. Maxwell Davies). Il se consacre aussi à des recherches de répertoires oubliés et a constitué les programmes des récitals et albums de J. Fuchs, M. E. Cencić et J.J. Orliński. À l'Opéra Comique, il a chanté dans *Alcione* (2017).

LE CONCERT DES NATIONS

ORCHESTRE

Le Concert des Nations est un orchestre créé par Jordi Savall et Montserrat Figueras en 1989. La formation interprète sur instruments d'époque un répertoire allant de l'époque baroque au Romantisme (1600-1850). Le nom de l'orchestre s'inspire de l'œuvre de François Couperin *Les Nations*, concept évoquant à la fois la réunion des « goûts musicaux » et la prémonition que l'Art, en Europe, imprimerait la marque du siècle des Lumières. Dirigé par Jordi Savall, Le Concert des Nations est le premier orchestre réunissant une majorité de musiciens provenant de pays latins (Espagne, Amérique Latine, France, Italie, Portugal) et spécialistes internationaux de l'interprétation de la musique ancienne sur instruments d'époque. Dès ses débuts, l'orchestre a voulu faire connaître ces répertoires à travers des interprétations qui en respectent rigoureusement l'esprit original, tout en œuvrant pour leur revitalisation. Citons notamment les enregistrements de Charpentier, J.S. Bach,

Haydn, Mozart, Haendel, Marais, Arriaga, Beethoven, Purcell, Dumanoir, Lully, Biber, Boccherini, Rameau ou Vivaldi. En 1992, Le Concert des Nations aborde le genre de l'opéra avec *Una Cosa Rara* (Martin i Soler) représenté au TCE, au Gran Teatre del Liceu (Barcelone) et à l'Auditorio Nacional de Madrid. D'autres opéras suivent : *L'Orfeo* (Monteverdi) à Barcelone, Madrid, Vienne, Metz, Turin. L'opéra est repris en 2002 où il est également capté pour la BBC et Arte. Le Concert des Nations propose en 2000 une version concertante de *Celos aun del Ayre matan* de Juan Hidalgo et Calderon de la Barca. Récemment, l'orchestre a donné le *Farnace* (Vivaldi) au Teatro de la Zarzuela de Madrid et *Il Teuzzone* (Vivaldi) en version semi-concertante à l'Opéra Royal de Versailles. L'importante discographie du Concert des Nations a reçu plusieurs prix et récompenses (le Midem Classical Award et l'International Classical Music Award). Avec le soutien du Département de la Culture de la Generalitat de Catalunya, de l'Institut Ramon Llull et de la Direction Régionale des Affaires Culturelles Occitanie.

ORCHESTRE

Premier violon

Manfredo Kraemer

Second violon

Guadalupe del Moral

Violons

Paula Waisman, Santi Aubert

Viola da braccio

David Glidden

Flautini alla vigesima seconda

Pierre Hamon, Sébastien Marq

Clarino

Guy Ferber

Cornets

Jean-Pierre Canihac,
Clément Formatche

Trombones

Daniel Lassalle, Frédéric
Lucchi, Elies Hernandez,
Sylvain Delvaux

Percussions

Pedro Estevan

Harpe double

Andrew Lawrence-King*

Orgue di legno

Luca Guglielmi*

Orgue régale et clavecin

Marco Vitale*

Théorbe et guitare

Josep Maria Martí*

Archiluth et chitarrone

Matthias Spaeter*

Lirone et viole de gambe

Imke David*

Basse de violon

Balázs Máté*

Contrebasse de viole

Xavier Puertas*

Assistant de direction :

Luca Guglielmi

LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA

CHŒUR

Suivant le modèle des chapelles royales médiévales, Montserrat Figueras et Jordi Savall fondent en 1987

La Capella Reial, l'un des premiers ensembles vocaux consacrés à l'interprétation des musiques du Siècle d'Or selon des critères historiques, avec des voix exclusivement hispaniques et latines. À partir de 1990, l'ensemble prend le nom de La Capella Reial de Catalunya et se consacre à la redécouverte et à l'interprétation du patrimoine vocal polyphonique médiéval et des Siècles d'Or hispaniques et européens. Dans

la même ligne artistique qu'Hespèrion XXI, et dans le respect de la dimension spirituelle et artistique des œuvres, La Capella Reial de Catalunya combine la qualité et l'adéquation au style de l'époque aussi bien que la déclamation et la projection expressive du texte poétique.

Son répertoire va de la musique médiévale des cultures de la Méditerranée jusqu'aux grands maîtres de la Renaissance et du Baroque. L'ensemble s'est également illustré dans les compositions contemporaines

d'Arvo Pärt, et par sa participation à la bande sonore du film *Jeanne la Pucelle* (1993) de J. Rivette. En 1992, La Capella Reial de Catalunya débute dans le genre de l'opéra en participant aux représentations données par Le Concert des Nations. Sa discographie propre comprend plus de 40 CD, souvent récompensés. Sous la direction de J. Savall, La Capella Reial de Catalunya développe une intense activité de concerts et d'enregistrements autour du monde, participe régulièrement aux festivals internationaux de musique ancienne.

CHŒUR

Sopranos

Anaïs Oliveras, Jeanne Lefort,
Lise Viricel

Mezzo-sopranos

Maria Chiara Gallo,
Eulàlia Fantova

Contreténors

David Sagastume

Ténors

David Hernández, Carlos
Monteiro, Joan Mas

Barytons - Basses

Marco Scavazza, Simón
Millán, Javier Jiménez-Cuevas

Préparation de l'ensemble vocal

Lluís Vilamajó

*basse continue





L'ÉQUIPE DE L'OPÉRA COMIQUE

CONSEIL D'ADMINISTRATION PRÉSIDENT

Jean-Yves Larroutour
PRÉSIDENTE D'HONNEUR
Maryvonne de Saint Pulgent

MEMBRES DE DROIT
**Directeur Général
de la Création Artistique**
(Ministère de la Culture)
Christopher Miles

Secrétaire Général
(Ministère de la Culture)
Luc Allaire

Directrice du Budget
(Ministère de l'Économie
et des Finances)

Amélie Verdier
PERSONNALITÉS QUALIFIÉES

Mercedes Erra
REPRÉSENTANTS DES SALARIÉS

Michaël Dubois
Dominique Gingreau

DIRECTION

Directeur
Olivier Mantei
Secrétaire
Karine Belcari

ADMINISTRATION ET FINANCES

Directrice administrative et financière
Nathalie Lefèvre

Délégué à la DAF
Nicolas Heitz

Cheffe comptable
Agnès Koltein

Comptable/régisseuse de recettes
Patricia Aguy

Employée administrative
Céline Dion

Agent comptable
Véronique Bertin

RESSOURCES HUMAINES

Directrice des ressources humaines
Myriam Le Grand
**Adjointe à la Directrice des ressources
humaines, juriste en droit social**

Pauline Lombard
**Délégué à la direction
des ressources humaines**

Alexandre Meng
Responsable du service paie
Laure Joly

**Adjoint à la Responsable de la paie,
responsable du SIRH**
Aimad Hammar

SECRETARIAT GÉNÉRAL / COMMUNICATION

Secrétaire général
Juliette Chevalier

Secrétaire générale adjointe
Laure Salefranque

Attachée de presse
Alice Bloch

Rédacteur multimédia
David Nové-Josserand

Chargé de communication éditoriale
Simon Feuvrier

Chargée de médiation
Lucie Martinez

**Responsable du numérique
et de son développement**
Juliette Tissot-Vidal

**Responsable du protocole
et des privatisations**
Margaux Levavasseur

Apprentis
Morgane Debranché
Alizée Rollier

Responsable du mécénat
Camille Clavier-Rospide

Chef de projet mécénat
Paul-Henry Alayrac

Chargée de mécénat
Salomé Journeau

Stagiaire
Marion Minard

**Cheffe du service des relations
avec le public**

Angelica Dogliotti

**Chef-fe adjoint.e du service
des relations avec le public**

Philomène Loambo
Adrien Castelnau

Stagiaire

Fiorile Di Stasi

Responsable de la billetterie
Théo Maille

Adjointe à la billetterie
Sonia Bonnet

Chargé.es de billetterie
Frédéric Mancier

Manuel Exposito
Violaine Daval

Anne Duteil

Cheffe du service de l'accueil
Laurence Coupaye

Chef adjoint

Stéphane Thierry

Ouvriers/ouvrees
Lisa Arnaud

Agnès Brossais

Kate Brillhante

Frédéric Cary

Sandrine Coupaye

Bryan Damien

Séverine Desonnais

Aurélie Fabre

Anne Fischer

Ignacio Gonzales-Plaza

Nicolas Guetrot

Mathilde Marault

Youenn Madec

Constance Mespoulet

Fiona Morvillier

Joana Rebelo

Fabien Terreng

Camille Petitjean

Juliette Selles

Contrôleurs

Victor Alesi

Stefan Brion

Matthias Damien

Pierre Cordier

Vendeurs de programmes

Julien Tomasina

Tom Belloir

PRODUCTION/ COORDINATION ARTISTIQUE

**Directrice de la production
et de la coordination artistique**

Sophie Houllbrèque

Adjointe en charge

de la coordination artistique

Maria Chiara Prodi

Administratrices de production

Cécile Ducournau

Caroline Giovos

Élise Griveaux

Chargée de production

Margaux Roubichou

Assistante de production

Edith Sharpin

Stagiaires

Clémentine Bienenfeld

COLLABORATION ARTISTIQUE

Dramaturge

Agnès Terrier

Alternante auprès de la dramaturge

Anne Le Berre

Conseiller artistique

Christophe Capacci

ÉQUIPES TECHNIQUES

Directeur technique

François Muguet-Notter

Adjointe au Directeur technique

Agathe Herrmann

Secrétaire

Alicia Zack

Régisseur-ses technique de production

Arthur Magnier

Aurore Quenel

Régisseuse technique de coordination

Laure Martigne

Bureau d'études

Charlotte Maurel
Louise Prulière

Régisseuse générale de coordination

Emmanuelle Rista

Régisseur-se général

Michael Dubois
Annabelle Richard

Régisseuses de scène

Nina Courbon
Céverine Tomati

Régisseuse surtitrage

Cécile Demoulin

Régisseur d'orchestre

Antonin Lanfranchi

Techniciens instruments de musique

Cédric des Aulnois

Hugo Delbart

Jérôme Paoletti

David Tristan Malinsky

Eli Frot

Matthieu Souchet

Hugo Bassereau

Chef du service machinerie

et accessoires

Bruno Drillaud

Chefs adjoints du service

machinerie-accessoires

Jérôme Chou

Thomas Jourden

Tristan Mengin

Machinistes-accessoiristes

Stéphane Araldi

Paul Atlan

Luigino Brasiello

Lucie Basclet

Julien Boulénouar

Fabrice Costa

Thierry Manresa

Paul Rivière

Jérémy Strauss

Jacques Papon

Jonathan Simonnet

Paul Argis

Julien Bezin

Mathieu Bianchi

Léa Bres

Vincent Bronsard

Germain Cascales

Myriam Coën

Samy Couillard

Adeline Jocquel

Loïc Le Gac

Lino Dalle Vedove

Mathieu Gervaise

Pablo Mejean

Mathieu Rouchon

Jessica Williams

Chef du service audiovisuel

Quentin Delisle

Chefs adjoints

Florian Gady

Étienne Oury

Technicien-nes Son/Vidéo

Céline Bakyz

Stanislas Quidet

William Leveugle

Laure Vergne

Apprentie audiovisuel

Sophie Blons

Stagiaire audiovisuel

Matis Rideau

Chef du service électricité

Sébastien Böhm

Chefs adjoints

Julien Dupont

François Noël

Sous-chef

Csaba Csoma

Électriciens

Sohail Belgaroui

Grégory Bordin

Cédric Enjoubault

Dominique Gingreau

Ridha Guizani

Geoffrey Parrot

Cheffes du service couture,

habillement, perruques-maquillage

Christelle Morin

Fanny Brouste

Cheffe adjointe habillement

Clotilde Timku

Cheffe adjointe perruques-maquillage

Amélie Lecul

Cheffe adjointe couture

Marilyne Lafay

Couturières - habilleuses

Hélène Lecrinier

Sophie Grosjean

Juliette Jamet

Patricia Lopez-Morales

Attachée de production couture

Laetitia Mirault

Cheffe d'atelier couture

Isabelle Reffad

Coupe

Lydie Lalaux

Tifenn Deschamps

Couturières

Sarah Dureuil

Leila Montanari

Flore Schéna

Hélène Chancerel

Charlotte Legendre

Marie Lossky

Laura Gasquez

Sarah Di Prospero

Louise Watts

Castille Schwartz

Stagiaire

Paloma Blondeau

Modiste

Flore Schéna

Attachée de production habillement

Agathe Trotignon

Habilleuses

Valérie Caubel

Léa Bordin

Noémie Reymond

Aurélié Conti

Émilie Lechevalier

Stagiaire

Lisa-Lou Barrier

Responsable de spectacle**Perruques-maquillage**

Amélie Lecul

Perruquières-maquilleuses atelier

de fabrication

Corinne Blot

Muriel Nisse

Cécile Larue

Rujimete Flamme-Karunayadhaj

Galina Bouquet

Deborah Boucher

Emmanuelle Flisseau

Anais Baron

Louise Baillet

Laura Balitran

Juliette hui

Monique Sudlareck

Pascale Malarmey

Stagiaires

Hélène Le Flohic

Marie Rouillet

Perruquières-maquilleuses spectacle

Pascale Malarmey

Caroline Boyer

Anais Baron

Élise Feuillade

Amélie Sane

Maurine Baldassari

Louise Baillet

Marie Rouillet

Vanessa Ricolleau

Sylvie Jouany

Laurence Couture

Galina Bouquet

Hélène Le Flohic

Intendant, Responsable Bâtiment

et Sécurité

Renaud Guitteaud

Adjoint du Responsable Bâtiment,

Responsable du service intérieur

Christophe Santer

Régisseuse auprès de l'intendance

Isabelle Braconnier

Huissières

Gaëlle Oguer

Céline Le Coz

Laure Spigel

Cécilia Tran

Natalia Nunes de Oliveira Silva

Maily's Mas

Standardiste

Fatima Djebli

Ouvrier tous corps d'état

Noureddine Bouzelfen

Chef de la sécurité et de la sûreté

Pascal Heiligenstein

**MAÎTRISE POPULAIRE
DE L'OPÉRA COMIQUE****Directrice artistique**

Sarah Koné

Déléguée à la Maîtrise

Marion Nimaga-Brouwet

Responsable administratif

Lisa Delente

Chargée de développement

et de coordination

Klervie Metailler

Chargée d'administration

Morgane Faure

Apprenti à la Maîtrise

Quentin Croisard

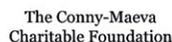
L'OPÉRA COMIQUE REMERCIE

SES MÉCÈNES ET PARTENAIRES

..... Fondation pour
l'Opéra Comique



Madame Aline Foriel-Destezet, Mécène principale de la saison 2021



Anonyme



SES BIENFAITEURS, DONATEURS ET GRANDS DONATEURS

Monsieur et Madame Loic et Isabelle de Kerviler, Monsieur Bernard Le Masson, Monsieur Paris Mouratoglou, Monsieur et Madame Thierry et Maryse Aulagnon, Monsieur Jean-Marie Baillot, Madame Germaine Bousser, Monsieur Michel Carlier, Monsieur François Casier, Monsieur et Madame Jacques et Paule Cellard, Madame Nathalie Cloarec-Toxe, Monsieur Pierre Crettiez, Monsieur Philippe Crouzet et Madame Sylvie Hubac, Monsieur Didier Deconinck, Monsieur Philippe Derouin, Monsieur Max Drapier, Monsieur Thierry Ehlinger, Monsieur et Madame Herve et Elisabeth Gambert, Monsieur Jean-Pierre Grenier, Monsieur Alain Honnart, Monsieur Georges Lagrange, Madame Sylvie Milochevitch, Monsieur Patrick Oppeneau, Monsieur Claude Prigent, Monsieur Pierre Riviere, Monsieur et Madame Christian Roch, Monsieur Olivier Schoutteten, Monsieur et Madame Laurent et Anne Tourres

SES PARTENAIRES MÉDIA



Direction de la rédaction

Olivier Mantei

Rédaction, iconographie et édition

Agnès Terrier

Assistée d'Anne Le Berre

Création graphique

Inconito

Photographies

[p. 9- 25, 81] Répétitions de *L'Orfeo* au Petit Théâtre, Opéra Comique, mai 2021 © Stefan Brion

Iconographies

Couverture Julia Lamoureux

[p. 27] Portrait de Claudio Monteverdi, anonyme, vers 1600. Music Division, New-York Public Library © NYPL

[p. 29] Orphée entouré d'animaux, mosaïque du III^e siècle, Piazza della Vittoria de Palerme © Marie-Lan Nguyen

[p. 30] Orphée et Eurydice par Agostino Carracci, vers 1590. Don d'Henry Walters au Metropolitan Museum © MetMuseum

[p. 31] Le passage du prince Maurice dans la barque de Charon par J. von Oldenbarnevelt, XVIII^e siècle © Rijksmuseum

[p. 32-33] Pluton conduisant Proserpine aux Enfers, par Carlo Maratta, XVII^e siècle. Ailsa Mellon Bruce Fund © NGA ; Apollon et les Muses par Giorgio Ghisi, 1557. Elisha Whittelsey Fund © MetMuseum

[p. 34] Le triomphe d'Apollon par Livio Aggesti, Villa d'Este (Tivoli), vers 1560 © CC

[p. 36] Sainte Cécile et un ange par Orazio Gentileschi et Giovanni Lanfranco, 1617. Samuel H. Kress Collection de la National Gallery of Arts © NGA

[p. 37] L'Harmonie des Sphères dans *La Pellegrina* par Bernardo Buontalenti, 1589 © BNCF ; Orphée à la Lyre, Matthias von Kinkelbach Quad, 1602. F.G. Waller-Fonds © Rijksmuseum

[p. 38] Vénus et le joueur de luth, par le Titien, 1570. Munsey Fund 1936 © MetMuseum

[p. 39] Joueur de luth, par Valentin de Boulogne, 1625. Walter and Leonore Annenberg Acquisitions Endowment Fund, James and Diane Burke and Mr. and Mrs. Mark Fisch Gifts, Louis V. Bell, Harris Brisbane Dick, Fletcher, Rogers Funds, Joseph Pulitzer Bequest © MetMuseum

[p. 41] Agnolo Poliziano par Niccolo Fiorentino, 1494. Samuel H. Kress Collection de la National Gallery of Arts © NGA

[p. 42-43] *Le Faste des Noces de Francesco de Médicis et Bianca Cappello* par Raffaello Gualterotti, 1579. Harris Brisbane Dick Fund © MetMuseum ; Intermède au théâtre des Médicis par Jacques Callot, vers 1617 © NGA

[p. 44] Naumachie au Palazzo Pitti à Florence, Orazio Scarabeli d'après Bernardo Buontalenti, 1589. Harris Brisbane Dick Fund © MetMuseum

[p. 45] Décor du jardin de Calypso, intermède florentin, par Remigio Cantagallina d'après Giulio Parigi, 1608. Bequest of Phyllis Massar © MetMuseum

[p. 49] Marguerite de Gonzague par Jean Bahuet, vers 1590. Collection privée.

[p. 50] Allégorie de la musique par Johann Sadeler d'après Maerten de Vos, fin du XVI^e siècle © Rijksmuseum

[p. 53] Jacoppo Peri dans *La Pellegrina* en 1589 par Bernardo Buontalenti © BNCF

[p. 54] Gravure du traité de danse *Il Ballarino*, de Fabritio Caroso, impr. à Venise, 1581. Library of Congress © LOC

[p. 58] Portrait de Vincenzo de Gonzague par Dominicus Custos, vers 1600 © Rijksmuseum

[p. 60-61] Portrait de Francesco de Gonzague par Balthasar Keller d'après Guillaume Dupré, 1612. Samuel H. Kress Collection © NGA ; Paysage de Mantoue, Andrea Andreani, 1607 © Rijksmuseum

[p. 63] Fête religieuse à Venise, anonyme, 1605. Spencer Collection, New-York Public Library © NYPL

[p. 65] Réception à la Cour de Mantoue par Jacques Callot, 1612. R. L. Baumfeld Collection de la National Gallery of Arts © NGA

Impression

Alliance Partenaires Graphiques

LOCATION

Téléphone

01 70 23 01 31

Internet

opera-comique.com

Guichet

1 place Boieldieu - 75002 Paris

Suivez-nous sur





GABRIELLE. L'ESSENCE D'UNE FEMME.

CHANEL

LA NOUVELLE EAU DE PARFUM