

DOSSIER PÉDAGOGIQUE
SAISON 2019 - 2020



il trovatore


opéra national
du rhin opéra d'europe

IL TROVATORE / GIUSEPPE VERDI

Opéra en quatre actes

Livret de Salvatore Cammarano, d'après Antonio García Gutiérrez

Créé au Teatro Apollo de Rome le 19 janvier 1853

[NOUVELLE PRODUCTION]

Direction musicale **Daniele Callegari**

Mise en scène, décors et costumes

Jean-Philippe Clarac & Olivier Deloeuil

Collaboration aux décors et lumières

Christophe Pitoiset

Collaboration artistique **Lodie Kardouss**

Vidéo **Jean-Baptiste Beïs**

Dramaturgie **Luc Bourrousse**

Il Conte di Luna **Scott Hendricks**

Leonora **Brigitta Kele**

Azucena **Sonia Ganassi**

Manrico **Stefano La Colla**

Ferrando **Antonio di Matteo**

Ines **Claire Péron**

Ruiz **Tristan Blanchet**

Chœurs de l'Opéra national du Rhin

Orchestre philharmonique de Strasbourg

En langue italienne,

surtitrages en français et en allemand

Durée approximative : 2h15

Conseillé à partir de : 12 ans

STRASBOURG

Opéra

ve 12 juin 20 h

di 14 juin 17 h

me 17 juin 20 h

ve 19 juin 20 h

ma 23 juin 20 h

ve 26 juin 20 h

MULHOUSE

La Filature

ve 3 juillet 20 h

di 5 juillet 17 h

Contact: Hervé Petit

tél + 33 (0)3 68 98 75 23

courriel: jeunes@onr.fr

Opéra national du Rhin • 19 place Broglie

BP 80 320 • 67008 Strasbourg

operationaldurhin.eu

ARGUMENT

En Aragon, au début du XV^e siècle, le pays est en pleine guerre civile : la monarchie est menacée par les partisans du prince Urgel.

ACTE I – LE DUEL

En Aragon, au palais de l'Aliaferia à Saragosse.

Le Comte de Luna soupire sous le balcon de la belle Léonore. En proie au sommeil, le capitaine Fernand conte à ses gardes une vieille histoire : une gitane aurait été retrouvée penchée au-dessus du berceau du frère cadet du Comte. Accusée de lui avoir jeté un mauvais sort, on la condamna au bûcher. Sa fille la vengea en emportant le nouveau-né et on retrouva des ossements d'enfant dans les cendres du bûcher. On raconte que le fantôme de la bohémienne plane toujours. Minuit sonne.

Léonore confie à Inès, qui désapprouve, s'être éprise d'un cavalier qu'elle a couronné lors d'un tournoi et qui n'est autre que Manrique, le poète qui lui chante son amour sous sa fenêtre le soir. Entendant le son mélodieux de sa voix, elle lui déclare sa flamme. Par méprise elle l'a, dans l'obscurité de la nuit, confondu avec le Comte. La lune dévoile Manrique qui se dit trahi. Celle-ci comprend son erreur et tente de la lui faire savoir. Dans cet échange, le Comte découvre l'identité de Manrique qu'il sait être partisan du roi Urgel. Il le provoque en duel sous l'impuissance de Léonore.

ACTE II – LA BOHEMIENNE

Entre la Biscaye et la ville de Castellor.

Azucena raconte l'histoire d'une bohémienne qu'on traîna au bûcher. Cette histoire, Manrique la connaît pour l'avoir déjà entendue de sa bouche. Curieux, il en redemande. Sa mère ajoute que la fille de la bohémienne n'est autre qu'elle-même et que les ossements retrouvés dans le bûcher sont ceux de son enfant qu'elle aurait jeté dans les flammes, prise de délire. Manrique, troublé par ces déclarations, doute de son identité. Azucena lui fait jurer de faire périr le Comte lors de leur prochain face à face. Vient à eux un messenger qui leur apprend que la ville de Castellor s'est livrée et qu'en son sein Léonore a décidé de prendre le voile, ayant eu vent de la mort de Manrique. Malgré les suppliques d'Azucena, Manrique part rejoindre sa bien-aimée.

Au couvent de la Croix, le Comte accompagné de sa garde fait le pied de grue attendant la sortie de Léonore pour l'enlever. Ses mauvaises intentions sont déjouées par Manrique, son ami Ruiz et ses hommes. Léonore est comblée de joie et s'éclipse avec son amoureux.

ACTE III – LE FILS DE LA BOHEMIENNE

Dans le château de Castellor et ses alentours.

L'assaut du château de Castellor est prévu à l'aurore. Une bohémienne a été trouvée aux abords du camp et est amenée au Comte. Elle explique sa situation, coupable du seul crime de venir chercher son fils. Mais Fernand reconnaît en elle la gitane qui aurait brûlé le frère cadet du Comte et dévoile son identité. Dans son effort pour démentir ces propos accusateurs, Azucena appelle son fils à son secours et mentionne le nom de Manrique. Le Comte fait alors le lien entre elle et son ennemi juré.

Au château de Castellor, Manrique et Léonore apprennent par Ruiz que le Comte a fait d'Azucena sa prisonnière. Le fils dévoué s'enfuit alors pour la sauver.

ACTE IV – LE SUPPLICE

Au château d'Aliaferia

Manrique a été fait prisonnier et Léonore, ne pouvant souffrir de son malheur, supplie le Comte d'échanger sa liberté contre celle de son amant. Ce qu'il accepte. L'ordre est donné de libérer le trouvère. Léonore, rassurée, boit un poison, décidée à mourir plutôt que de se donner au Comte.

Elle court retrouver Manrique une dernière fois mais celui-ci prend connaissance du pacte qu'elle a passé avec le Comte et la repousse. Pour sa défense, elle lui confie qu'elle s'est empoisonnée pour ne pas céder à son ennemi et tombe morte à ses pieds.

Le Comte voyant la trahison remet en question ses ordres et condamne Manrique à périr par la hache. Une fois l'exécution accomplie, Azucena qui s'était assoupie sort de sa torpeur et annonce au Comte que sa mère a été vengée : il vient de tuer son frère.

LES PERSONNAGES ET LEURS RELATIONS

LE COMTE DE LUNA BARYTON

Frère aîné de Manrique mais aussi aristocrate et partisan de la monarchie aragonaise d'Espagne. Ignorant être le grand frère de Manrique, son rival politique et amoureux, il cherche à venger la perte de ce petit frère. Abusant de son pouvoir et le cœur rempli d'amour pour Léonore, il la capture ainsi que la bohémienne qu'il soupçonne d'avoir tué son frère jadis. Léonore s'étant donné la mort, il fait décapiter Manrique avant que sa réelle identité ne lui soit révélée.

LÉONORE SOPRANO* DRAMATIQUE

Dame d'honneur de la Reine du roi Aragon, elle est désirée par le Comte et le Trouvère. Elle tombe amoureuse du jeune poète qui la berce le soir de ses chansons pleines d'adoration et éconduit le Comte. La jeune fille ne cherche qu'à faire régner la paix et sauver son amant des griffes jalouses du Comte, prête à tout pour lui jusqu'à en mourir.

AZUCENA MEZZO-SOPRANO*

La Bohémienne, mère adoptive de Manrique. Elle raconte sa triste histoire, ayant tué son enfant dans un moment de délire et adopté Manrique pour lui donner l'amour de cet enfant perdu. Cherchant à venger la mort de sa mère, elle ne dévoilera son terrible secret que trop tard.

MANRIQUE, LE TROUVÈRE TENOR*

Petit frère caché du Comte de Luna, fils adoptif d'Azucena, mais aussi poète et partisan du Prince Urgel, ennemi de la monarchie aragonaise d'Espagne. Épris de la belle Léonore, il se trouvera confronté au Comte, dont il ne sait pas qu'il est son frère, dans sa conquête : les deux aspirants ayant trouvé même muse. Par la suite, l'impératif des événements l'empêchera d'agir selon son désir. Il devra se déchirer entre sa mère et son amante et trouvera la mort sous les injonctions du Comte.

FERNAND BASSE*

Capitaine de la Garde du Comte de Luna.

INES SOPRANO*

Confidente de Léonore. Elle tente de la convaincre que son amour pour ce poète mystérieux n'est pas de bon augure.

RUIZ TÉNOR*

Soldat et meilleur ami de Manrique.

UN VIEUX GITAN TÉNOR*

UN MESSAGER BARYTON*

À PROPOS DE ...

GIUSEPPE VERDI
COMPOSITEUR
1813 - 1901



Giuseppe Verdi naît le 10 octobre 1813, à Roncole, ville d'Italie alors française sous domination napoléonienne. Il fait partie des grands compositeurs du répertoire lyrique. Son œuvre est composée de plus de trente opéras et d'une cinquantaine d'œuvres musicales. Son premier opéra, *Oberto, Comte de Saint-Boniface*, est présenté en novembre 1839 à la Scala de Milan, où il reçoit un accueil favorable. Mais c'est véritablement en 1842, avec la première représentation de *Nabucco*, que Verdi triomphe.

Ce succès est le début d'une longue et grande carrière. Jusqu'au *Bal Masqué* de 1859, le compositeur écrit en moyenne un opéra par an, n'hésitant pas à y inclure des messages politiques qui séduisent bien des Italiens. Verdi glisse ainsi ses convictions nationalistes dans les chœurs de certains de ses opéras, provoquant l'empire autrichien qui occupe alors l'Italie. Populaire, les initiales de son nom, V.E.R.D.I. sont déclinées à son époque en Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia (Vive Victor-Emmanuel Roi D'Italie) par les partisans de l'unification du pays.

Il débute sa collaboration avec le librettiste Francesco Maria Piave en 1843, avec *Ernani*. Malgré des volontés de censure par le gouvernement, l'œuvre sera un triomphe, et est accueillie en trois ans dans plus de deux cent cinquante théâtres à travers le monde. La notoriété de Verdi va grandissante. À nouveau porté par un livret de Piave, retravaillé par Andrea Maffei, il s'illustre en 1847 avec *Macbeth*, où il travaille en détail non plus le drame collectif, mais celui individuel. C'est lors de la décennie suivante qu'il montre toute la mesure de son talent, créant sa célèbre trilogie composée de *Rigoletto* en 1851, *Il trovatore* et *La traviata* en 1853. Fort de son succès, il voyage hors de l'Italie. Il crée notamment sur la scène parisienne ses opéras *Jérusalem* en 1847, *Les Vêpres siciliennes* en 1855 ou encore *Don Carlos* en 1867 et, à Saint-Petersbourg, *La Force du destin* en 1862. Au Caire, il compose *Aida* dont la première, le 24 décembre 1871, remporte un vif succès. Un succès équivalent l'attend lors de sa création italienne à la Scala le 8 février 1872, où le compositeur sera rappelé trente-trois fois sur scène.

Satisfait de cette reconnaissance internationale, il se retire et révisé ses anciennes œuvres, offrant entre 1869 et 1884 des nouvelles versions de *La Force du destin*, *Simon Boccanegra* et *Don Carlos*. Il compose cependant encore deux grands opéras, pour lesquels il s'inspire de son amour de Shakespeare : *Otello* en 1887, et *Falstaff* en 1893, basé sur *Les Joyeuses commères de Windsor*, une des seules comédies lyrique de Verdi. Il meurt, à Milan, le 27 janvier 1901, à l'âge de 88 ans. C'est une foule de près de deux mille personnes qui suit le cortège dont des personnalités de l'époque et une garde d'honneur.

ŒUVRES MAJEURES

Nabucco, créé en 1842

Macbeth, créé en 1847

Rigoletto, créé en 1851

Il trovatore, créé en 1853

La Traviata, créé en 1853

Aida, créé en 1871

Otello, créé en 1887

Falstaff, créé en 1893

SALVADORE CAMMARANO
LIBRETTISTE
1801 - 1852



Librettiste italien du XIX^e siècle, il marque la dramaturgie dans l'opéra romantique italien en écrivant des livrets notamment pour Gaetano Donizetti et Giuseppe Verdi. Dramaturge italien, né à Naples le 19 mars 1801, Cammarano est dans un premier temps auteur de comédies, jusqu'en 1834, pour se consacrer par la suite à l'écriture de livrets pour l'opéra italien. Ses vers sont réputés pour leur musicalité, à une très bonne maîtrise de la métrique, qui se marie avec le mélodrame des intrigues. Les références rapportées dans ses textes leur ajoutent une valeur culturelle littéraire. Avec son premier livret *Lucia di Lammermoor* en 1835 pour Donizetti, il perfectionne le *dramma per musica* romantique où se combinent des atmosphères sombres voire macabres sur un jeu de clair-obscur et une narration cadencée. Il meurt à Naples le 17 juillet 1852 sans avoir achevé le livret d'*Il trovatore* pour Verdi. Ce dernier l'aura-t-il peut-être trop surmené. Le poète Leone Emanuele Bardare prend la relève et y ajoute certains passages, aujourd'hui très populaires comme l'air du Comte *Il balen del suo sorriso* (scène 3, Acte II) et celui de Léonore *D'amor sull'ali rosee* (scène 1, Acte IV).

LEONE EMANUELE BARDARE
LIBRETTISTE
1819 - 1874



Poète et librettiste italien né à Naples le 25 juin 1819, son nom est resté dans l'histoire pour avoir terminé le livret d'*Il trovatore* pour l'opéra de Verdi en 1853, à la mort du librettiste Cammarano. Une autre collaboration se fait avec le compositeur en 1853 pour la rédaction du livret de *Clara di Perth*, une réadaptation de *Rigoletto* qui échappe à la censure. On peut noter également qu'il écrit pour le compositeur Vincenzo Fioravanti lui permettant la création d'*Annella di Porta Capuana*, le 8 juin 1854. La date de sa mort reste imprécise même si l'on sait qu'elle eut lieu dans sa ville natale. Ses derniers signes de vie datent de 1874.

ANTONIO GARCIA GUTIERREZ
AUTEUR DE L'ŒUVRE ORIGINALE
1813 - 1884



Né le 5 juillet 1813 en Espagne, il se tourne vers le métier de poète et dramaturge romantique après avoir délaissé la médecine. De cet amour de la littérature naissent des amitiés avec d'autres auteurs romantiques : Ventura de la Vega, Larra et Espronceda. Pupille de Victor Hugo, il est surtout connu pour sa pièce *El trovador* en 1836 qui fut l'un des plus grands succès du siècle-Verdi en fit un succès international avec son opéra *Il Trovatore*, en 1853. Une seconde pièce, *Simón Bocanegra* en 1843, de sa main, inspire à nouveau le célèbre compositeur pour un opéra en 1857. Ses autres œuvres restent mineures mais deux sont toutefois à retenir : *Venganza catalana* en 1864 et *Juan Lorenzo* en 1865. Par la suite, son théâtre lyrique est mis en musique par un autre compositeur, espagnol, Emilio Arrieta, qui reprendra *El grumete* en 1864 et *La vuelta del corsario* en 1865. À ses heures de poète, il écrit notamment les vers de ; *Abajo los Borbones !* en 1868 qui connaîtra un franc succès. Ses penchants ne se limitent pas à la littérature. Homme politique, il est diplomate en Angleterre, en France, en Suisse, à Cuba, au Mexique et il est nommé à l'Académie espagnole en 1862. Son voyage se termine dans son pays d'origine où il exerce la fonction de directeur au musée archéologique de Madrid et meurt le 6 août 1884.

AUTOUR DE L'ŒUVRE

UNE GENÈSE PAS SANS RATURES

Le choix d'une pièce mélodramatique

En 1849, Verdi vient de terminer son opéra *Luisa Miller* et cherche un sujet d'inspiration. Les échos d'un best-seller espagnol arrive à ses oreilles. Pour en lire le contenu avant même qu'une traduction italienne n'ait été faite, il achète un dictionnaire d'espagnol. Il s'agit de la première pièce *El Trovador* d'Antonio García Gutiérrez écrite en 1836. Avec cette pièce, le compositeur a trouvé une histoire originale, si pleine de démesure qu'elle se prête parfaitement à l'opéra romantique. Il lui donne alors une seconde vie à travers la puissance des voix de son opéra *Il trovatore* dont les nuances sont particulièrement lyriques et dramatiques.

Des désaccords avec le librettiste

Toutefois, la rédaction du livret n'est pas gagnée d'avance. Verdi fait appel à son librettiste Salvatore Cammarano avec qui il a déjà travaillé sur trois opéras : *Alzira* en 1845, *La battaglia di Legnano* et *Luisa Miller* en 1849. Il apprécie son librettiste car il est bon poète et ses vers se marient aisément à sa musique. Verdi qui avait choisi de mettre en avant Azucena, la bohémienne, « une femme de caractère peu commun qui donnera son nom à l'opéra » (disait-il), est déconcerté par les premiers essais de Cammarano. Le librettiste garde une certaine liberté dans l'adaptation de l'œuvre originale puisque la musicalité est presque plus importante que le contenu à proprement parler. Seulement, Cammarano s'éloigne des désirs du compositeur en faisant souffrir ce grain de nouveauté et de puissance qu'il y avait dans la pièce de Gutiérrez. Azucena perd de son caractère si ambigu. Tirillée entre l'amour pour son fils adoptif et l'amour porté à sa mère, défunte, qu'elle se doit de venger, sa lucidité faiblit. Toutefois, elle doit éviter la folie. Ces deux passions doivent se conserver jusqu'au point final pour finir sur des notes où le drame touche son climax.

En outre, le manque d'entrain que le librettiste met à l'ouvrage n'arrange pas les choses : il est lent. Le compositeur en vient même à écrire son agacement dans un de ses échanges épistolaire : « Je suis dans une colère folle contre Cammarano. Le temps, qui pour moi est chose si précieuse, ne semble pas compter pour lui ! ».

Verdi sera donc chagriné mais pas mécontent d'apprendre la mort de Cammarano le 17 juillet 1852. Cela amènera de nouvelles libertés et le relai à un jeune poète, Bardare, avec qui il développera une autre figure féminine dans son opéra, Léonore, une soprano* dramatique. Son rôle naviguera entre des tessitures* graves du mezzo-soprano* et plus lyrique du soprano* ce qui en fait une interprétation très complexe et talentueuse. Un équilibre musical se crée avec l'interprétation du rôle de la gitane.

Verdi compositeur mais aussi auteur

On notera que le compositeur participe beaucoup à la conception du livret, donne des indications, va jusqu'à en modifier le texte voire écrire lui-même des parties de celui-ci : par exemple le finale du second tableau. Il sera en étroite collaboration avec les deux librettistes et leurs échanges épistolaires seront très constructifs. Car dans cet opéra l'organe vital est la musique. Verdi sera si inspiré qu'il finira sa composition avant même la fin de la rédaction du livret. Il fera ainsi tourner le vent du texte dans la conjoncture de ses mélodies : « Le dernier finale me cause du souci parce que j'ai dû composer la musique sans attendre votre réponse et la disposition musicale est telle qu'il me semblerait impossible de mettre les vers auxquels vous faites allusion », écrivait-il à Bardare (Rome, le 1^{er} janvier 1853).

Les Romains acclament une réussite

Une genèse difficile mais pas sans succès puisqu'elle rencontre, lors de sa Première, les acclamations d'une foule conquise, le soir du 19 janvier 1853. Cette représentation a lieu sur le parterre du Théâtre Apollo à Rome qui n'est autre que premier théâtre romain à adopter la salle en forme de fer à cheval. Blanche Roosevelt, journaliste, écrira : « cette foule qui affluait et reflétait des portes du théâtre, était si dense qu'elle couvrait le pont d'un bout à l'autre, tandis que les cris et les échos se répondaient au-dessus de l'eau jusqu'à la porte du château », mais encore « toutes la journée, les rues romaines, qui avaient autrefois résonné aux cris des orateurs et des triumvirs*, retentissaient du nom de ce César de l'art, Verdi ».

Sources : *L'Avant-Scène Opéra*, Verdi *Le Trouvère*, « Une genèse difficile » de Bruno Poindéfert, p. 4 à 9.

UNE ŒUVRE, UN VÉCU

On peut s'interroger sur cette envie qu'a eu Verdi de composer un opéra si obstiné dans le mélodrame héroïque qu'il en devient presque risible d'in vraisemblance. En effet, tous les maux de la tragédie sont abordés : l'amour impossible, la haine jalouse, la haine politique, la vengeance, la mort, la souffrance. Il se trouve que le compositeur traversait lui-même une phase tumultueuse dans sa vie personnelle, ce qui explique peut-être ce choix surprenant dans le drame et dans la forte présence féminine qui n'est pas propre à ses habitudes. La mort, aux sabots de la vengeance, est très présente et le rôle principal, malgré ce que peut laisser penser le titre de l'œuvre, est féminin : Azucena. Elle a un rôle controversé, entre mère et vengeresse, et en devient criminelle. Or, Verdi perdit sa mère pendant l'élaboration de cet opéra venant justifier la présence de ce voile noir qui plane dès le début de la pièce. En effet, Inès entrevoit déjà à la naissance de l'amour que porte Léonore à Manrique un mauvais présage et tente de l'en dissuader :

Ah ! je redoute un noir présage
Qui nous annonce un long orage,
Cédez aux vœux de l'amitié !
Oubliez tout.

Inès à Léonore, Acte I, scène 2.

Il semble que cette perte l'ait beaucoup marquée. Selon la légende qui s'attache à son histoire, cette même mère, tenant une petite auberge à Roncole, l'aurait sauvé des balles autrichiennes et russes lors de l'invasion de l'Italie en se réfugiant dans une église. On peut penser que c'est d'avoir croisé la mort si tôt qui donna le goût du tragique à ses œuvres et la présence de cette brutalité combattive. Sa mort aurait inspiré le rôle d'Azucena et il aurait composé son chant trois mois seulement après celle-ci. Son chant plein de supplications, tourmenté entre l'amour filial et l'amour maternel.

Ah ! le cœur du noble comte
Serait-il si généreux ?
Non ! pour lui je veux la honte
Du trépas le plus affreux

Azucena à Manrique, Acte II, scène 2.

Vois l'effroi qui me dévore,
Veux-tu fuir quand je t'implore ?
C'est la mort qui te menace !
De terreur mon sang se glace.

Azucena à Manrique, Acte II, scène 3.

Les critiques sont dures et parlent d'un livret noir là où Verdi répond : « Il paraît que cette œuvre est trop triste et qu'il y a trop de morts. Mais enfin, dans la vie tout est mort ! Qu'est ce qui existe ? » Sa vision mortifère se justifie du fait que la vie ne lui laisse pas de répit, il vit dans une grande solitude, beaucoup de son entourage lui ayant tourné le dos. Ce désespoir habite sa musique et donne une note de mélancolie à son œuvre. La rumeur court également qu'il aurait abandonné sa fille, Santa Streppini, en avril 1851, refusant de la reconnaître. Cela l'aurait contraint à être le tuteur légal des enfants précédents de Giuseppina Strepponi, sa maîtresse, et d'abandonner sa liberté, ternir son image. On peut penser retrouver des traces de culpabilité de sa part à travers le rôle d'Azucena qui cherche en vain à protéger l'enfant qu'elle doit tuer pour venger sa mère, luttant contre le destin. Ce personnage est empreint d'équivoque. Il ferait aussi référence à un amour maternel perdu mais qui lui court après, comme un fantôme, et dont il ne peut se défaire ; à l'image de Manrique qui abandonne sa promesse pour retourner à sa mère qu'il ne peut quitter, au risque de mourir.

Outre son vécu, ce serait l'inattendu et la surprise que font susciter certaines situations de la pièce originale qui aurait accroché le cœur de notre compositeur et poussé à en faire un opéra.

Source : *Verdi (1813-1901)* d'Emmanuel Reibel, éditions Jean-Paul Gisserot, p. 64.

QU'EN EST-IL DES DROITS D'AUTEUR AU XIX^E SIÈCLE ?

Petite anecdote

En 1854, Verdi signe un contrat avec César Regani, alors directeur du Théâtre-Italien à Paris, pour obtenir une redevance de 200 francs à chaque représentation d'*Il trovatore* dans sa version originale (italien) et avec une condition sur les interprètes retenus. La main passe à Calzado en 1855. Ce dernier, étant au fait de la loi, bafoue les accords qui avaient été scellés. L'œuvre a déjà été jouée sur la scène italienne et appartient au domaine public, n'étant plus « nouvelle ». À contrario, sa traduction française en 1872 à l'Opéra de Paris sera protégée par le droit d'auteur. Calzado commence alors par remplacer le ténor Mario par Mongini, réfute les interdictions faites par Verdi puis omet de lui verser les sommes dues.

Le Tribunal de la Seine donne raison au compositeur mais sur une mauvaise interprétation de l'article 1^{er} du décret du 23 mars 1852. Ce dernier punit les contrefaçons faites par des moyens mécaniques, ce qui exclut les représentations théâtrales, le droit de représentation étant encadré par l'article 11 du code Napoléon. Ainsi, la Cour de Paris condamne Verdi dans son arrêt du 25 novembre 1856. Calzado n'arrive à ses fins qu'avec l'aide du marquis de Saint-Salvi mais cela ne l'empêche pas d'être rattrapé par le destin puisqu'il est par la suite accusé d'escroquerie dans une autre affaire.

Aujourd'hui, en France, le droit d'auteur offre une plus large protection : jusqu'à 70 ans après la mort de son auteur. Les ayants-droit bénéficient de cet héritage et en récoltent les fruits ; ils doivent assurer également la préservation de ces œuvres en mémoire de l'artiste qui les a conçues.

Source : *Studi Verdiani*, volume 11, publié par P. Petrobelli, F. Della Seta, p 162-170.



Théâtre apollo de l'époque

LA PRODUCTION

DANIELE CALLEGARI DIRECTION MUSICALE



Né à Milan, il effectue ses études au Conservatoire G. Verdi. Il est membre de l'Orchestre de la Scala de Milan pendant plus de dix ans, puis décide de devenir chef d'orchestre et entame rapidement une carrière internationale. De 1998 à 2001, il est chef principal au Wexford Festival puis, de 2002 à 2008 à l'Orchestre philharmonique royal des Flandres. Il mène une carrière tant dans le domaine symphonique que lyrique. Il dirige les créations mondiales d'*Alice in Palermo* de Gianpaolo Texstoni et d'*Œdipe sur la route* de Pierre Bartholomée à Bruxelles. Il est un chef remarqué pour ses interprétations du répertoire italien et de Verdi en particulier. Les œuvres marquantes qu'il a dirigées dans sa carrière comptent notamment *La Gioconda* et *Il trovatore* au Metropolitan Opera de New York, *Turandot* à la Scala de Milan, *Il trovatore* à l'Opéra national de Paris, *Jerusalem* et *Otello* au festival Verdi de Parme, *Rigoletto* et *L'elisir d'amore* à Barcelone et Monte-Carlo, ainsi qu'au Bayerische Staatsoper de Munich. Récemment il a dirigé *L'elisir d'amore* et *Norma* à Munich, *La Bohème* au Semperoper Dresden, *L'elisir d'amore* à Oslo et fait ses débuts à l'Opéra de San Francisco avec *Cavalleria rusticana* et *Pagliacci*. A l'OnR il a dirigé *Les Huguenots*, *Tosca*, *Ariane et Barbe-Bleue*, *Don Carlo*, *Cavalleria rusticana* et *Pagliacci*.

JEAN-PHILIPPE CLARAC ET OLIVIER DELOEUIL MISE EN SCÈNE, DÉCORS ET COSTUMES



Collectif artistique fondé à Bordeaux en 2009, Clarac-Deloeuil > le lab explore toutes les dimensions dramatiques de la musique classique. La compagnie collabore avec les plus prestigieuses institutions culturelles européennes (La Monnaie-De Munt Bruxelles, Fundação Gulbenkian Lisbonne, Casa da Musica Porto, ABAO Bilbao, Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano, Opéra National de Paris, Opéra Comique, Cité de la Musique, Opéra National de Bordeaux, Festival Musica Strasbourg, Opéra National de Montpellier, Théâtre Nanterre-Amandiers). En collaboration avec les metteurs en scène Jean-Philippe Clarac et Olivier Deloeuil, les créateurs lumières Rick Martin et Christophe Pitoiset, le vidéaste Jean-Baptiste Beïs, le graphiste Julien Roques, le dramaturge Luc Bourrousse et la collaboratrice artistique Lodie Kardouss proposent des créations pluridisciplinaires qui immergent les spectateurs dans les formes et les enjeux politiques actuels du spectacle vivant. Les créations de *Clarac-Deloeuil > le lab* s'intéressent à l'œuvre choisie, mais aussi à l'environnement politique et social dans lequel elle sera présentée. Dans une production de *Clarac-Deloeuil > le lab*, le spectateur est en effet toujours mis en jeu, et invité à s'interroger sur sa participation à la cérémonie extraordinaire du spectacle vivant. Réalisées dans le cadre d'une Résidence pour Objets Musicaux Créatifs à l'Opéra de Limoges, les productions de *Peer Gynt*, *Schubert Box* et *Butterfly*, *Itinéraire d'une jeune femme désorientée* ont reçu le prix Meilleurs Éléments Scéniques 2018 de l'Association Professionnelle de la Critique de Théâtre, Musique et Danse. Ils viennent de mettre en scène *Salomé* au Hessisches Staatstheater Wiesbaden, *Les 7 Dernières Paroles du Christ en Croix* de Haydn à l'Opéra National de Bordeaux et l'Opéra de Rouen Normandie. Leurs projets en 2020 comprennent *La Trilogie Mozart-Da Ponte* à La Monnaie de Bruxelles et au Teatro Massimo Palermo, *Serse* de Haendel à Rouen, en coproduction avec le Staatstheater Nürnberg, *Peer Gynt* de Grieg à l'Opéra de Limoges. Débuts à l'OnR.

ÉLÉMENTS D'ANALYSE

VERDI, ENTRE ROMANTISME...

Le romantisme fait ses débuts au XIX^e siècle et va toucher l'art comme la littérature en Europe. On voit des auteurs comme Rousseau, Chateaubriand et Victor Hugo pointer leurs plumes. Les héros ne sont plus mythologiques mais humains, ambigus, pleins de conflits intérieurs et sociaux : c'est le drame bourgeois. Sur la toile, ce sont les peintres Courbet, Delacroix, Géricault et bien d'autres qui peuplent les galeries. La nature prend une place importante puisqu'elle se fait confidente des états d'âme. La musique abandonne le clavecin pour le piano-forte, des sonorités plus puissantes avec le cor, de grands orchestres et des notes pleines de liants. La mélodie devient esthétique, colorée, se libère de la froideur imposée par la rigueur du classicisme. Elle est tourmentée et audacieuse, revendiquant des valeurs politiques, s'engageant à donner de l'imaginaire et du sensible, mettant à nus les sentiments intérieurs : l'individu est au centre des préoccupations.

Le romantisme musical s'inscrit notamment avec Beethoven dans ses symphonies, Weber et le lied de Schubert – courte musique qui vient exprimer un sentiment, les notes et la poésie ne font plus qu'un.

Au théâtre lyrique italien, il débute avec Rossini et le style du bel canto dans *Le Barbier de Séville* ou *La Cenerentola*. Puis sera repris par Bellini et Donizetti (cf. *Lucia di Lammermoor*). Toutefois, c'est Verdi qui décroche la palme d'or. Il incarne le romantisme dans ses opéras italiens à l'image de Wagner en Allemagne. Amoureux du mélodrame populaire, il le fait jouer sur un lyrisme abondant où les sentiments prennent le dessus sur la raison.



Dante et Virgile aux enfers, Eugène Delacroix, 1822

... ET VÉRISME

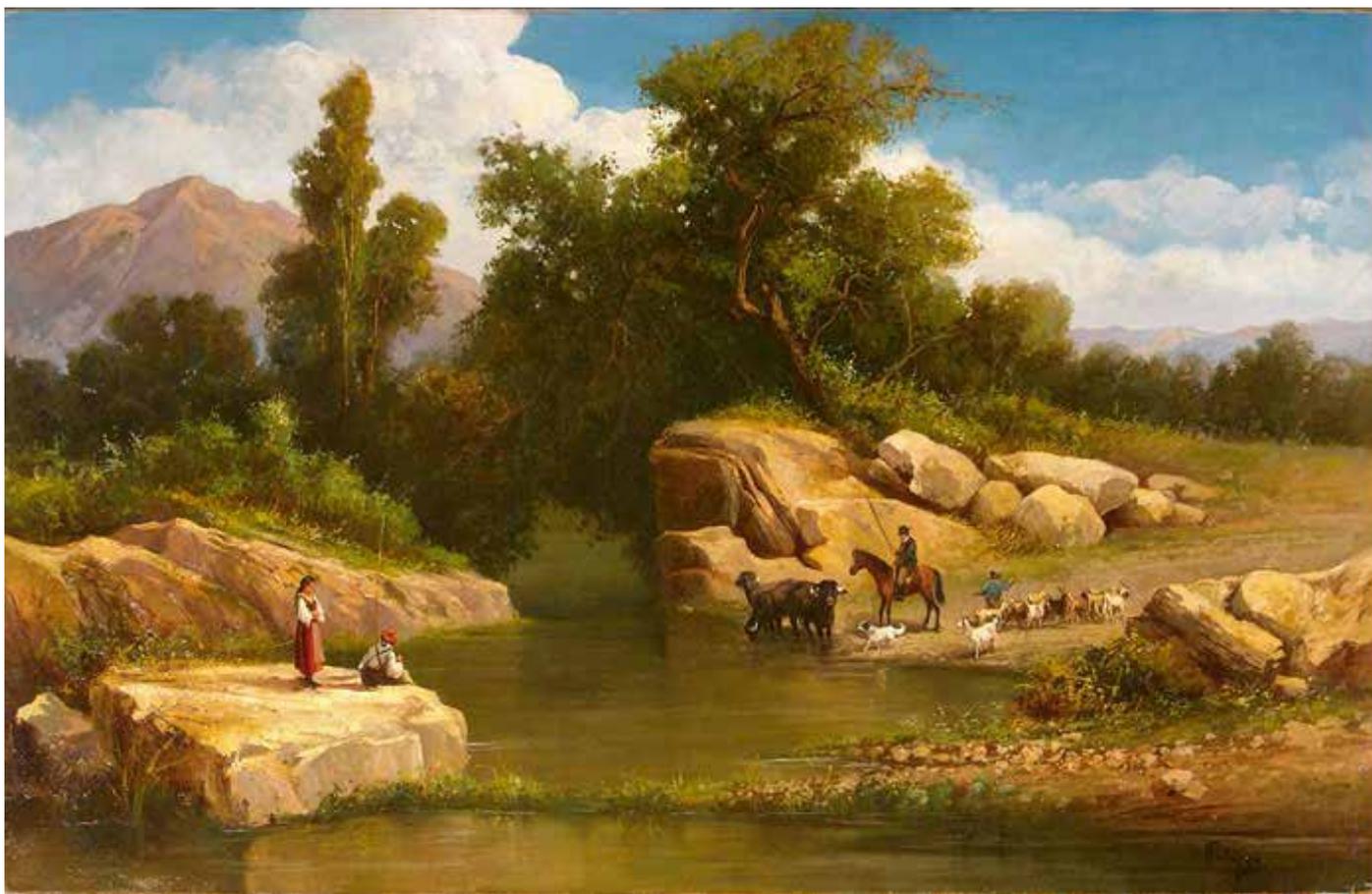
Avec *La traviata*, Verdi ouvre les portes du vérisme. Il quitte l'invraisemblance d'*Il trovatore* et se lie un peu plus avec la vie ordinaire à travers une femme qui s'inscrit dans la réalité de son époque par sa position et par la fatalité de son destin.

Le vérisme est un mouvement artistique italien qui est comparable au naturalisme français. Il vient contrer la mythologie wagnérienne avec des sujets hyperréalistes. N'étant pas une école à proprement parler, on regroupe les opéras composés en Italie entre 1890 et 1904. Toutefois, son germe prend racine dans la littérature italienne dès 1862, sous la plume de Cletto Arrighi et de l'emploi du terme « Scapigliati » (jeunes bohèmes, artistes échevelés). Il donne l'impulsion à la « Scapigliature » milanaise, mouvement artistique et littéraire des années 1860, et représenté notamment par l'écrivain Giovanni Verga. Ce mouvement italien touche l'opéra mais également la peinture et la littérature. En France, on le rapproche au naturalisme de Zola ou Guy de Maupassant. Dans le monde lyrique, il naît réellement avec le duo « *Cav and Pag* » sur un cadre de Mezzogiorno* : *Cavalleria Rusticana* (1890) composé par Pietro Mascagni, inspiré par *La Traviata*, et *Pagliacci* (Paillasse) composé en 1892 par Ruggiero Leoncavallo. On le retrouve dans les œuvres de Catalani, Cilea, Giordano mais surtout celles de Puccini.

L'aspiration de ce mouvement est de donner aux accents lyriques du naturel, se rattachant au vécu de la vie paysanne. L'opéra peut être qualifié de « rustique » et s'adresse aux couches populaires.

S'il est vrai que Verdi fut un grand compositeur romantique, il n'a fait qu'effleurer le vérisme et n'appartient pas, en cela, à ce mouvement. Ses compositions, malgré son refus de l'élitisme, ne s'adressent pas directement aux classes populaires.

Sources : *Opera Online*, *Le vérisme à l'Opéra* et *Cavalleria Rusticana* et *Pagliacci*, le « vérisme » à quitta ou double par Catherine Duault



Paysage, Nicola Palizzi, 1870

LE BEL CANTO REVISITÉ

Initié par Bellini au XIX^e siècle, cet art lyrique italien qui se compose en de longues phrases musicales cherchant à fusionner musique et chant, n'est pas sans privilégier parfois la technicité aux émotions. Il amène les solistes à élargir les tessitures* en jouant sur des nuances vocales périlleuses et sur le rythme. Depuis le XVII^e siècle, la virtuosité du chant des solistes prend de l'ampleur grâce à cette recherche de perfection. En Italie, il donne naissance au melodramma.

Il trovatore a soulevé la critique, jugé en dehors de la tradition du bel canto. En effet, le chant est traversé par des sentiments de cruauté, violence qui a été spécifiquement recherchée par Verdi : les ingrédients de l'horreur donnent du spectaculaire au romantisme. Une vraie recette de cuisine !

Et pour ce faire, le compositeur est en pleine évolution stylistique. Il se base sur cette technique du bel canto et sa virtuosité de l'ornementation pour lui ajouter du *di slancio* – tempos ralenti qui projettent le chant de manière percutante – et des effets à profusion, *pianissimo* ou encore *sotto voce*, qui demandent une tessiture* très large sur différents tempos. Une prouesse vocale en soi.

Il se fait précurseur de la tension sonore propre au drame en utilisant la « voix sombrée » avec des appuis plus bas que l'école traditionnelle : le chant se meut et reflète l'action.

Entre technique et ligne vocale étirée avec des articulations mordantes, *Il trovatore* se situe à la charnière de deux époques dont il fait office, soit de souvenir, soit de prémonition : le bel cantisme de Bellini et le vérisme de Puccini en passant par le Grand Opéra.

Sources : Verdi *Le Trouvère*, « Une genèse difficile » de Bruno Poindefert, L'Avant-Scène Opéra, mensuel février 1984 n° 60, p. 91 à 95.



Le Trouvère, acte 1, scène 2, décor de 1917

QUATRE TESSITURES VERDIENNES

La naissance du baryton-Verdi

Dans *Il trovatore*, Verdi donne à la voix du Comte une nouveauté qui prendra le nom plus tard de baryton-Verdi : on le retrouve notamment dans l'air « *Il balen del suo sorriso* » (scène 4, Acte II) où il déclare son adoration pour la belle Léonore. Une nouvelle tessiture pour l'opéra qui se situe autour du baryton-Martin, du baryton lyrique, du baryton dramatique et du baryton-basse. Il mélange le lyrisme au dramatique pour traduire des personnalités nobles au tempérament chevaleresque propres à ses opéras. La tessiture* élevée et « vaillante » avec un timbre puissant s'oppose au rôle interprété par le ténor et demande de l'endurance dans la hauteur de la voix. On retrouve ces éléments dans *Il trovatore* : le Comte est en conflit avec Manrique, ténor.

Une soprano* dramatique

La performance vocale de Léonore reste conventionnelle au bel canto, jouant entre de brèves parties amoureusement lyriques : sur une cavatine* comme « *D'amor sull'ali rose* » (début scène 1, Acte IV) pour se lancer dans une énergie vocale plus intense sur une cabaletta* « *Tu vedrai* » (finale scène 1, Acte IV). On retrouve dans cette performance la coupe bipartite révélatrice du bel canto romantique : le cantabile, lent et chantant, et la virtuosité de la cabaletta*.

En outre, Verdi lui ajoute un registre avec des aigus percutants de soprano* lyrique et une assise dans les graves de mezzo-soprano*. Sa voix doit être puissante et très étoffée – on retrouve cette tessiture* avec Carmen ou Amnérís (Aïda). L'interprétation prend toute sa difficulté dans les cadences imposées au chant, complexes et périlleuses.

Elle incarne le romantisme avec des mélodies qui tournent autour de l'intervalle de sixte* et des tonalités bémolisées (notamment le la bémol majeur).

Léonore entre en dualité avec le personnage mezzo-soprano* d'Azucena dans la voix mais aussi dans l'action, les deux solistes ne partageant jamais le chant sur scène.

La place centrale du mezzo-soprano* dramatique

La pièce se centre particulièrement sur le chant parfois proche du cri d'Azucena qui à lui seul traduit les sentiments d'amour – à l'aide de fa majeur –, de vengeance – sur du mi mineur –, de peur et de courage. Les airs sont partagés entre des mélodies harmoniques et des thèmes plus rythmés, hachés. Elle effectue des performances de soprano* colorature dissociées très complexes. Verdi amène avec cette tessiture le mélodrame à son paroxysme dans l'acte II, dédié à la gitane, avec l'air « *Condottora ell'era in ceppi* ».

Elle incarne le premier grand rôle de mezzo-soprano au sein de l'opéra verdien. D'autres suivront : Ulrica dans *Un bal masqué*, Amnérís dans *Aïda* ou encore Eboli dans *Don Carlos*.

Le rôle d'Azucena a tellement d'ampleur dans cet opéra qu'il a failli lui en donner le nom. Le drame s'incarne en ce personnage et sa présence, même si elle n'est pas physique, s'en ressent dans chacun des actes.

Un ténor* « lirico spinto »

Il naît avec Manrique et on le retrouvera avec Radamès dans *Aïda*, plus abouti. C'est le ténor* du drame : vaillant et héroïque. Une voix capable de projections puissantes, pleine de caractère, avec un timbre corsé, équivalent de la « grande lyrique » pour le soprano*. Cette énergie vocale peut franchir le feu du bûcher, alimenter l'esprit vengeur et protecteur mais aussi traverser une musique orchestrale massive. La difficulté dans la performance se situe dans son aria composé d'une série de trilles difficiles à réaliser, faute de quoi elles sont parfois omises.

Il reste dans les annales les mots de Toscanini pour définir l'exigence et l'excellence que Verdi demanda à son opéra : « Il suffit de prendre les quatre meilleurs chanteurs du monde ». Il suffit...

Sources : *L'Opéra mode d'emploi*, Alain Perroux, L'Avant-Scène Opéra, Éditions Premières Loges, Paris 2000.
Site Olyrix

LA VENGEANCE À L'OPÉRA

Ses débuts au théâtre grec

Né en Grèce au début du V^e siècle avant J.-C., le théâtre avait alors une connotation civique et religieuse très importante. Avec la tragédie, il montre les valeurs de la société alors que la comédie est là pour les critiquer. La tragédie trouve ses fondements dans la fatalité, la vengeance des dieux et leurs malédictions. Elle cherche à modérer les esprits et prévenir les citoyens des conséquences de leurs actes – ils risquent la foudre divine. La vengeance est un ingrédient catalyseur de drame hélas présent dans la justice archaïque de l'époque. Il restera au théâtre, soit pour faire office de reflet sociétal, soit pour créer le tragique, et sera repris par la suite à l'opéra.

La vengeance aimée des compositeurs

La vengeance est un thème récurrent à l'opéra qui donne du cœur à l'ouvrage, crée des situations rocambolesques et théâtrales. Avec son esprit furieux et plein de vitalité, les compositeurs se plaisent à lui donner de la voix. À travers la hauteur des vocalises et leur puissance, elle prend une tournure spectaculaire et stylisée. C'est l'ingrédient parfait pour amener l'intrigue, les larmes mais aussi le rire. Nous pouvons citer quelques exemples.

Créé à Prague en 1787, *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart ouvre les entrailles de la Terre dans son grand finale avec l'air du terrifiant Commandeur (Commendatore) qui revient d'entre les morts pour se venger.

L'opéra *Médée*, adapté de la tragédie d'Euripide, créé en 1797 par Luigi Cherubini, nous concocte une vengeance sanguinaire impulsée et aveuglée par la colère et la jalousie (le rôle de Médée fut interprété par Maria Callas, lui redonnant tout son éclat).

Johann Strauss Fils use de ce stratagème dans un registre plus léger avec *La Chauve-Souris*, son opérette viennoise créée en 1874. Le docteur Falke orchestre une vengeance guillerette à l'encontre de son ami Gabriel qui l'a forcé à rentrer chez lui costumé en chauve-souris.

Richard Strauss montre un aperçu de la vengeance obsessionnelle avec son opéra en un acte, *Elektra* créé en 1909. Dans un contexte mythologique, après la guerre de Troie, cet opéra s'inspire du mythe d'Electre et de l'hystérie freudienne pour alimenter l'excès des sentiments.



Don Juan et la statue du Commandeur, Alexandre-Evariste Fragonard
Strasbourg, musée des beaux-arts

Chez Verdi plus généralement

Cet esprit de représailles surréalistes alimente nombre de ses opéras. Il fait office à la fois de fil conducteur et d'élément impulsif aux intrigues. Que d'imprécations qui font presque de la vengeance un « leitmotiv* verdien ».

Le Comte de Stankar, déshonoré, est tenté par une vengeance meurtrière sur les paroles « *Oh gioia inespri-mibile* », dans l'opéra *Stiffelio*. Les cris « Vengeance ! Vengeance ! » résonnent dans *Les Vêpres siciliennes* à l'encontre des envahisseurs français. Don Carlos veut trouver celui qui a tué son père pour le venger. Le personnage de Iago dans *Otello* cultive la jalousie et, par ce biais, la vengeance, poussant le Maure de Venise à tuer son épouse.

Les vengeances les plus représentatives s'attacheront, outre à l'animosité d'Azucena dans *Il trovatore*, à l'opéra *Simon Boccanegra* - Jacopo Fiesco maudit Simon, prétendant de sa fille, dans le prologue - et à l'opéra *La Force du destin* - la mort accidentelle du marquis de Calatrava provoque la fougue vengeresse de son fils, Carlo.

Dans *Le Trouvère* : feu, la vengeance

Cette œuvre fait briller, dans les flammes du bûcher et de la jalousie, la vengeance. Elle revient de manière obsessionnelle, comme une litanie, tout au long de l'histoire symbolisée par le feu, ce bûcher qui fait office de justice et de rédemption. Il est une source de lumière et ne fait que donner de la vigueur aux sentiments les plus vils sans pour autant éclairer les esprits. Il ne tarit pas tout au long du livret et représente une menace habitant tous les actes. Dès la première scène, Fernand y fait référence en relatant l'histoire de la bohémienne jusqu'au dernier acte où Azucena tombe évanouie à l'idée d'y périr à son tour.

Au-delà de brûler les chairs, il consume les voix des personnages tourmentés par la violence de leurs passions: Manrique chante impétueusement sa vengeance en tentant de secourir sa mère, « de ce bûcher, l'horrible feu brûle, enflamme tout mon être », Azucena se rappelle que « la flamme crépite » d'un air terrifié.

Un jeu permanent se fait avec l'obscurité de la nuit afin d'alimenter la vendetta sanguinaire. Pour cela, Verdi joue sur le rythme et le contraste. On alterne entre des scènes gaies avec le chœur des bohémiens - qui rappelle celui de *La traviata* - et des moments d'amour en détresse et de cruauté. On notera que ce feu est rattaché aux scènes où figurent les gitans - il image la force vengeresse attachée à cette culture qui sonne comme une malédiction et n'épargnera personne. Anathème proche de l'occulte qui fait poindre une atmosphère mystique et fait ressortir la fièvre de la fatalité.

Elle se meurt toutefois à la fin : il n'y a plus rien ni personne à venger, la mort a tout emporté.



Viva VERDI ! Gravure représentant les graffitis sur les murs, Victor Emanuel Re Di, Italie

Les « pré-sentiments » pressent le drame

Le pressentiment dans l'opéra accentue la venue du drame et en fait l'un des éléments clé tout au long de l'histoire. Il se prête très bien au romantisme qui a besoin d'étaler ses états d'âme, d'ouvrir son cœur aux autres. D'ailleurs on pourrait l'écrire sous la forme de « pré-sentiment », élément amenant le sentiment, alimentant l'esprit dramatique. Le pressentiment est opposé à ce qui est établi et concret. Il ne fait qu'imaginer, anticiper la possibilité d'une situation. Par là, il accentue le caractère invraisemblable d'une situation.

Verdi l'utilise couramment, grand amateur de drames. Dans *Il trovatore*, on le retrouve dès la première scène par la juxtaposition de la conjoncture amoureuse et familiale qui lie le Comte à Manrique : il est fait référence au conflit entre le Comte envieux et le poète - « D'un amour trop jaloux, Toujours le tourment le dévore » (chœur) - et à l'histoire de la bohémienne brûlée sur le bûcher, à l'origine d'une déchirure familiale. On a déjà le pressentiment d'une parenté possible entre les deux hommes rivaux et la possibilité que Fernand reconnaisse la fille de la bohémienne par la suite. Le chœur des gardes s'apparente ici à un chœur antique* qui nous annonce la suite des événements. À la fin de la scène, Fernand fait référence au fantôme de la gitane qui rôde encore et est pris par surprise par les cloches qui sonnent minuit : on peut l'entendre comme le clairon de la vengeance mais c'est aussi l'heure du rendez-vous amoureux entre le poète et Léonore, et le lien avec l'histoire de la bohémienne s'intensifie.

Les peurs d'Inès, la confidente, quant à cet amour de Léonore pour le Trouvère, annonce le tragique. Léonore est pleine de confiance et réfute cette crainte, comme si elle sentait le sang noble qui coule dans ses veines. Dans son air « *d'amor che intendo io sola* », elle seule peut comprendre ce penchant pour son amant. Elle le confond toutefois avec le Comte qu'elle ne sait pas être son frère et prend pour fautive la nuit. Cette confusion prête à s'interroger sur la ressemblance entre les deux hommes, conséquence d'une parenté cachée. Manrique n'hésite d'ailleurs pas à grâcier le Comte lors d'un duel qui les oppose, comme si le ciel l'avait prévenu de son erreur et du fratricide qu'il s'apprêtait à commettre :

Au milieu de la carrière
Il tomba dans la poussière
Sous ma dague meurtrière
Je tenais mon ennemi...
Lorsque soudain d'une terreur secrète
Je suis saisi...
Mon bras s'arrête...
Je frissonne... fatal instant !...
Un froid mortel glace mon sang.
Puis une voix plaintive et tendre
Du haut du ciel me fait entendre
Ce cri : Pitié pour lui !...

Manrique à Azucena, Acte II, scène 2.

L'intuition d'un mélodrame est accentué par des apparitions intempestives de Manrique à Léonore : aperçu lors d'un tournoi, sa voix qui résonne dans la nuit près de sa fenêtre, la lune le dévoilant dans le jardin, sa présence au couvent alors qu'il était passé pour mort puis celle-ci qui l'emporte définitivement à la fin. Il semble insaisissable, voué à disparaître.

On anticipe avec ces pressentiments le dénouement de l'intrigue dès les premiers couplets, il ne reste plus qu'à espérer qu'ils échapperont au destin funeste qui plane sur leur existence. Wagner ira plus loin avec le leitmotiv - il fait de la mélodie musicale le pressentiment.

Des quiproquos dans l'obscurité

L'histoire du *Trovatore* est jalonnée d'erreurs de la part des personnages, décrédibilisant le récit, renforçant la tension et l'excès dans l'expression des sentiments : amour, colère, jalousie. Tous ces actes manqués se justifient par l'absence de pleine conscience, de malentendus, d'une obscurité soit provoquée par le déni, soit par des éléments naturels extérieurs (la sombre nuit).

Nous avons tout d'abord une mère qui se trompe d'enfant et jette le sien dans le foyer du bûcher. Le délire vient justifier ce filicide, il obscurcit les sens de la gitane.

Ensuite Léonore avoue sa tendresse à la mauvaise personne. Ici pour sa décharge, c'est l'obscurité de la nuit qui crée la confusion. On est dans une sorte de songe, de rêve éveillé, à cause de l'heure tardive. La jalousie du Comte est décuplée, il pense recevoir des mots doux qui ne lui sont finalement pas destinés. (Décor acte 1, scène 2)

Enfin, Azucena, prise par le sommeil, ne reprend conscience qu'après la mise à mort de Manrique. Cette semi-conscience, on la retrouve au début du livret, lorsque les gardes commencent à s'assoupir en attendant le Comte. Elle est caractéristique d'un esprit confus et irresponsable, qui nie la réalité pour se laisser aller à l'ignorance. Et c'est elle qui va amener ce dénouement funeste.

On est face à une cascade d'erreurs invraisemblable. Tout tend vers la venue du conflit et le pathétique d'une situation sans issue. Cette nébulosité constante donne d'autant plus de lumière à la musique, initiatrice de contraste, et donne des opportunités de coups de théâtre.

Manrique, costumé ou déguisé ?

Le personnage de Manrique renforce le trouble. Il use de la nuit pour se cacher. Sa voix sort des ténèbres sous le balcon de la belle, il n'est alors pas identifiable, dissimulé par les feuillages. Lorsqu'il paraît à la lumière, son visage prend différents rôles : chevalier, poète mais aussi rebelle du clan des gitans pour finir frère du Comte. Quelle est sa véritable identité ? On en perd les profondes motivations qui peuvent l'habiter.

L'« absurde » exhausteur de sens

Le flou artistique de cette histoire, où la destinée des personnages s'emmêle, où tout s'anticipe malgré la confusion et les quiproquos, donne à cet opéra un manque total de cohérence. Mais Verdi en joue et c'est cela qu'il recherchait avec *Il trovatore* : une histoire si abracadabrantesque qu'on n'en cherche plus vraiment le fond pour laisser place à la musique et au chant. Les situations les plus extrêmes deviennent un support pour intensifier les vocalises. L'esprit du public est brouillé devant toutes ces incompréhensions, laissant la place à l'imaginaire. L'invraisemblance permet de mieux saisir le sens profond de la musique et de décupler la sensibilité face aux performances vocales. Le feu des passions est mis en valeur par quatre tessitures qui demandent beaucoup de prouesses techniques. C'est ce qui en fait un des opéras les plus populaires de Verdi.

Sources : Invraisemblance et onirisme romantique dans *Il trovatore* de Verdi, par Christine Rodriguez : <https://journals.openedition.org/litteratures/203>

Site Opera Online, *Le Trouvère* : chant de nuit, du feu et de la vengeance par Catherine Duault

Il trovatore au cinéma

Avec ses quiproquos absurdes, cette œuvre donne à rire tant l'histoire est surréaliste.

Les Marx Brothers en feront leur utilité pour la comédie musicale américaine *Une nuit à l'Opéra*, sortie en 1935 et réalisée par Sam Wood. Dans ce film, l'opéra *Il trovatore* est joué par les protagonistes au Metropolitan Opera de New York. Déjà dans l'esprit cocasse du film, ils usent d'une pièce de théâtre lyrique pour ajouter à l'amusement et c'est *Il trovatore* qui fera leur bonheur, ridiculisant l'esprit tordu et la complexité des situations. L'excès du mélodrame de la scène répond aux caractères burlesques des personnages mais c'est ici le livret à qui l'on donne toute risibilité, Verdi et sa musique sont épargnés.

Cet aspect comique, digne d'un roman de cape et d'épée a aussi l'étoffe d'imager une Italie forte et animée de sentiments généreux. C'est ce que Luchino Visconti fera apparaître dans son film *Senso* en 1956. Il retrace le conflit de l'Italie vénitienne avec l'Autriche. Cette Italie revendicatrice, qui cherche l'unité, est mise en exergue par une représentation dans le film de cet opéra, interrompu par les Nationalistes. Verdi, par ses idées politiques combatives, incarne cet esprit italien. Sa musique donne du courage et l'excès d'invraisemblance, amoureux et vengeur du *Trovatore*, représente l'audace et la ténacité italienne. L'opéra a une valeur symbolique et patriotique, porté comme un drapeau de revendications et d'indépendance.

Source : Opera Online, *Le Trouvère* par Catherine Duault

VERDI, COMPOSITEUR DE SON TEMPS

Verdi est populaire pour sa musique mais aussi pour ses engagements politiques. Il est élu au Parlement de Turin en 1861 où il œuvre pour le développement agricole et monte des projets caritatifs. Ses compositions musicales – inspirées notamment des grands écrivains de son époque : William Shakespeare, Friedrich von Schiller, Victor Hugo, Alexandre Dumas fils etc. – reflètent son patriotisme pour la République et ses idées libérales.

On peut les entendre en particulier dans *Nabucco* et « le Chœur des esclaves », revendication pacifique face à la domination autrichienne ; en 1849 à travers la première de *La battaglia di Legnano* et son chant de victoire *Vive l'Italie ! Un pacte sacré unit tous ses enfants !* ; dans les moqueries sur la royauté avec *Rigoletto* ; dans l'approbation de la tentative d'assassinat du roi de Naples avec *Un ballo in Maschera* en 1859.

UNE TRILOGIE POPULAIRE

Il trovatore s'inscrit dans une trilogie populaire avec *Rigoletto* (1851) et *La traviata* (1853). Celle-ci donne à Verdi l'opportunité d'être reconnu sur la scène européenne mais aussi de s'émanciper des directeurs d'Opéra. On retrouve dans ces trois opéras l'esprit du romantisme : il est donné des traits psychologiques appuyés aux personnages. Ce dessein d'aller plus loin dans l'humanisme sera une avancée innovante dans l'opéra du XIX^e siècle. Le compositeur a la volonté d'accorder la musique avec la psychologie des personnages. Chacun a sa propre ligne mélodique en fonction de son caractère et le tragique habite le chant depuis les premières notes : le spectateur est au centre de l'action dès le levé de rideau.

Les thèmes musicaux sont populaires, faciles à retenir, et rythmés par des valse ou des marches. Petite anecdote : le ténor (Raffaële Mirate) qui créa le rôle du Duc dans *Rigoletto* ne pu finir son air « *La Donna è mobile* » au troisième acte tant le public était euphorique.

LES TROIS ÂGES DE LA SOPRANO

On constate qu'entre *Rigoletto* et *La traviata*, la femme chez Verdi a fait du chemin. Les rôles de soprano* dans sa trilogie populaire évoluent dans chacun des trois opéras. Malgré l'écriture très mélodique qui sera faite pour ces voix, Verdi sort du ton léger de la soprano* à l'opéra pour sombrer vers une tonalité tragique pleine d'intensité et de virtuosité passionnée.

On commence avec la jeune et prude Gilda éprise d'un amour naïf pour le Duc, conséquence de son ignorance du monde et de sa perversité. Elle emploie la soprano* colorature, une quinte plus aiguë que la soprano* classique, à l'identique de celle empruntée par la Reine de la nuit dans *La Flûte enchantée*. Mais ici le but est de caractériser la jeunesse et l'innocence. Cette voix peut être d'une grande virtuosité et sa souplesse lui fait atteindre des notes suraiguës.

Puis Léonore, déjà plus mûre et plus avertie sur les hommes, qui ne se laissera pas prendre par la folie furieuse du Comte mais donnera sa vie pour celle de son bienaimé. Sa voix parcourt le registre soprano* sur toute son étendue vocale, elle est à la fois soprano* lyrique et soprano* dramatique. Traduisant un caractère fort, elle montera dans les aigus avec une voix légère pour retomber dans le mélodrame dans un registre plus grave, proche du mezzo. Cette variation dans la tessiture* fait naître ce sentiment équivoque qui se rattache à l'être humain ; la femme forte mais dévouée, combative et amoureuse.

Enfin, le rôle de Violetta dans *La Traviata* dépasse celui de Léonore dans une vision très complète de la femme, courtisane à la jambe légère qui se laisse éprendre par des sentiments nobles et passionnés. Le registre soprano* en est d'autant plus mis à l'épreuve : le ton léger du premier acte demandant la virtuosité d'une soprano* colorature se perd dans l'intensité au fil de l'histoire pour demander dans le troisième acte le timbre plus sombre de la soprano* dramatique. C'est un rôle qui nécessite de grandes qualités vocales, la tessiture* étant poussée dans ses extrêmes vers l'aigu et le grave.

Au cours de ces trois opéras, la soprano a grandi et est devenue une femme. Son destin ne démord pas de sa danse avec la mort et avec un amour de plus en plus réel, de plus en plus tenace et fort. Son personnage gagne en maturité et humanité avec son expérience et donne à sa voix des sonorités alambiquées, toujours plus loin dans les aigus et dans les médiums. Le chant lyrique traduit ici la complexité et l'équivoque qui caractérise un être humain. Nous sommes loin de l'*opera seria** et d'une allégorie de vice ou de vertu.

Sources : Site Ôlyrix pour les œuvres de *Rigoletto*, *Le Trouvère* et *La Traviata*.

GLOSSAIRE

Baryton : du grec barytonos « dont la voix a un ton grave », voix masculine de tessiture moyenne qui se situe entre le ténor et la basse.

Basse : voix masculine dont la tessiture est la plus grave.

Cabaletta : chez Verdi, il s'agit d'une partie finale avec ensemble (duo) en deux parties.

Cavatine : courte pièce vocale utilisée par les solistes dans les opéras jusqu'au XIX^e siècle qui introduit l'air principal. Elle se compose d'une ou deux sections sans reprises.

Chœur antique : ensemble de chanteurs qui présentent l'action et commentent le développement, il a un rôle important dans l'histoire.

Leitmotiv : littéralement « motif musical ». Phrase musicale qui se répète dans une œuvre et qui fait référence à un personnage, une situation, une idée ou encore un sentiment. Son usage culmine dans les opéras de Wagner.

Mezzo-soprano : d'origine italienne, ce terme signifie « à moitié soprano ». Voix féminine, sa tessiture se situe entre le soprano et l'alto.

Mezzogiorno : terme pour désigner qu'il est midi.

Opera seria : L'opera seria renvoie à un type d'opéra qui suit des règles musicales et dramatiques strictes et nous plonge dans des situations tragiques proches des tragédies classiques comme celles de Racine par exemple. Les intrigues s'inspirent des mythologies antiques avec leurs héros et leurs rois. Le but est d'apporter une morale à l'intrigue. Le chœur n'a pas encore une place trop importante dans l'opera seria, en tout cas jusqu'au XVIII^e siècle. Les chants sont plus des « arias » (airs) pour solistes qui expriment des sentiments souvent torturés.

Récitatif : dialogues qui, suivant le genre d'opéra, peuvent être chantés ou parlés, et qui suivent les accents et les inflexions du texte sur un accompagnement généralement au clavecin. Il concentre la narration et s'oppose à l'air où s'épanouissent plutôt les sentiments et les émotions.

Sixte : intervalle qui sépare deux notes de six degrés.

Soprano : de l'italien sopra qui veut dire « dessus », voix de femme dont la tessiture est la plus aiguë.

Ténor : du latin tenere « tenir », voix principale masculine dont la tessiture est la plus aiguë. Elle se situe entre l'alto et le baryton.

Tessiture : étendue des sons, échelle et ensemble de notes, qui peuvent être émises par une voix de manière homogène. Il existe comme typologies vocales, de la plus aiguë à la plus grave : le soprano, le mezzo-soprano, l'alto ou contralto, le contreténor et le ténor, le baryton, le baryton-basse et la basse.

Triumvir : membre d'un collège de trois magistrats à Rome dans l'Antiquité qui se répartissent le pouvoir et les tâches administratives.

Trouvère : cousin du troubadour en langue d'oc, c'est le terme employé au Moyen Âge pour désigner les poètes et compositeurs de chansons de langue d'oïl. Ils restaient généralement sous la tutelle d'un grand seigneur.

PROLONGEMENTS PÉDAGOGIQUES

ARTS DU LANGAGE

>> À propos du livret d'*Il trovatore* :

- Les coups de théâtre, rebondissements et quiproquos qui permettent de comprendre l'action dramatique au fil des actes ;
 - Les moments - clés du drame dont le duel, le supplice ;
 - Manrico et le Comte, rivaux en politique et en amour, Azucena et son désir de vengeance : des personnages hauts en couleur dominés par leurs émotions, le drame romantique ou l'intensité des sentiments et des situations ;
 - Manrico et le questionnement sur ses origines ;
 - Trouvères, ballades, légendes, superstitions, le livret et la vision idéalisée du Moyen Âge.
- >> Romantisme, esprit du Moyen Âge et héros chevaleresques (*Ivanohé* de Walter Scott, par exemple).
>> Le peuple gitan et la littérature romantique *Notre-Dame* de Paris de Victor Hugo.

GÉOGRAPHIE ET HISTOIRE

>> Comment les librettistes conçoivent-ils les livrets d'opéras ?

>> Situer l'Espagne, la ville de Saragosse, la Biscaye, l'Aragon pour faire le lien avec les lieux de l'action d'*Il trovatore*.

>> Quelle est l'histoire de l'Espagne au XV^e siècle, dont la lutte pour la succession au trône ?

>> Jusqu'où la jalousie et la vengeance peuvent-elles mener ?

ARTS DU SON

>> Pour frissonner : écouter le « Dies Irae » du Requiem de Verdi.

>> L'Ouverture d'*Il Trovatore*. Comment permet-elle au spectateur d'entrer dans l'atmosphère de l'œuvre et de son histoire ?

>> Reconnaître le timbre des instruments de l'orchestre dont celui des cloches tubulaires qui représentent des repères sonores (douze coups de minuit, le couvent, ambiance lugubre à la fin de l'opéra) ; les instruments de scène, l'orgue.

>> Écoutes comparées du Chœur des Gitans et de celui des moines (Miserere) pour se rendre compte du rôle musical et scénique des chœurs.

>> Les airs de solistes dont on peut étudier :

- La diversité des émotions ressenties immédiatement ;
- La virtuosité au service de l'expression ;
- La distribution vocale et registres en fonction des personnages de l'œuvre ;
- Les grands airs au plan bipartite, les cantabile-cabalette.

>> La structure de l'opéra et ses alternances de numéros où l'air s'enchaîne avec un récitatif, les ensembles vocaux, les chœurs et parties instrumentales.

>> Les scènes d'*Il trovatore* avec effet de spatialisation ; comparaison avec des œuvres qui fonctionnent sur ce procédé :

- *Symphonia sacrae* (deux groupes instrumentaux séparés) de Gabrieli,
- *Carré* pour quatre orchestre et quatre chœurs et *Gruppen* pour trois orchestre, œuvres de K.H. Stochausen,
- *Terrektorh* de Kenakis et ses 88 musiciens répartis parmi le public (vidéo sur Internet).

>> La musique des trouvères et des troubadours.

ARTS DU SPECTACLE VIVANT

>> Régie lumière, décors, costumes. Dualité, opposition, contrastes qui marquent la différence entre les univers des deux rivaux, la question du temps (jour/nuit, dégradés de lumière et d'obscurité pour passer de la nuit à l'aube puis au jour), des lieux, du jeu théâtral.

ARTS DE L'ESPACE

>> L'architecture hispano-musulmane : le Palais de l'Aljaferia à Saragosse, témoignage conservé de l'époque des Taïfas, monument évoqué dans le livret de l'opéra.

>> Le National Museum Giuseppe Verdi à Busseto, en Italie.

>> Un théâtre à l'italienne : le Teatro Apollo de Rome où *Il trovatore* a été créé.

ARTS DU VISUEL

>> Cinéma. *Senso* de L. Visconti où l'on entend la musique du Trouvère. Le début du film met en scène une représentation de l'opéra.

>> Enluminures, peintures du Moyen Âge, représentations de troubadours et de trouvères.

>> Une entrée en matière concernant le peuple gitan : les œuvres colorées de Gabi Jimenez, plasticien français et gitan («La flamenca des cités», Présentation de l'artiste par exemple).

PROJETS INTERDISCIPLINAIRES, PEAC, EPI

FRANÇAIS, HISTOIRE, EDUCATION MUSICALE, ITALIEN

>> Verdi, sa biographie ; le compositeur et la politique, les œuvres qui ont marqué l'histoire de l'opéra ; choisir des extraits musicaux parmi les plus célèbres pour en chanter des extraits et les resituer dans leur contexte : présentations pour en faire une exposition ou bien prestations orales enregistrées sur tablettes (soit lues, soit théâtralisées avec de petits accessoires ou des éléments de costume).

ARTS, LETTRES, PHILOSOPHIE, HISTOIRE

>> Qu'est-ce que le romantisme ?

EPS DANSE, EDUCATION MUSICALE

>> Projet autour du Flamenco, des gitans d'Espagne.

>> De quelle manière le monde des gitans a-t-il influencé les artistes depuis le XIX^e siècle?

Ressources:

- Dossier pédagogique - Musée national de l'histoire de l'immigration ;
- Espace pédagogique : lettres-histoire - Sommes-nous victimes de... ;
- Le jazz manouche ;

Les musiques tsiganes | Le FAR.

ARCHITECTURE, SCIENCES, DESIGN, ARTS PLASTIQUES, EDUCATION MUSICALE, HISTOIRE, GEOGRAPHIE, EPS DANSE, LETTRES

>> Quels sont les apports culturels, scientifiques, techniques issus du métissage culturel hispano - musulman?