

OPERA DE LILLE 07/08

DOSSIER PEDAGOGIQUE

L'ITALIENNE À ALGER GIOACCHINO ROSSINI
DU 8 AU 23 NOVEMBRE 2007



Service des relations avec les publics > publics@opera-lille.fr

Dossier réalisé avec la collaboration de Sébastien Bouvier, enseignant détaché

Octobre 2007

SOMMAIRE

Préparer votre venue à l'Opéra

L'ITALIENNE A ALGER de Gioacchino ROSSINI

Résumé pour les élèves	4
Gioacchino Rossini, biographie	5
La musique « turque »	6
<i>L'opera buffa</i> ou <i>dramma giocoso</i>	7
La mode de l'orient	8
Guide d'écoute	10
Vocabulaire	24
Références bibliographiques	25

L'ITALIENNE A ALGER A L'OPERA DE LILLE

L'équipe artistique de cette production	26
Note de Sandrine Anglade, metteur en scène	27

POUR ALLER PLUS LOIN

La Voix à l'opéra	28
Qui fait quoi à l'opéra	29
L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire	30

ANNEXES :

Les instruments de l'orchestre	35
Tableau de correspondance scènes / pages	36

PRÉPARER VOTRE VENUE

Ce dossier vous aidera à préparer votre venue avec les élèves, sachant que l'équipe de l'Opéra de Lille est à votre disposition pour toute information complémentaire et pour vous aider dans votre approche pédagogique.

Si le temps vous manque, nous vous conseillons, prioritairement, de :

- lire la fiche résumé

- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra, signalés par le sigle © dans le guide d'écoute.

RECOMMANDATIONS

Le spectacle débute à l'heure précise, 20h.

Il est donc impératif d'arriver au moins 30 minutes à l'avance, les portes sont fermées dès le début du spectacle. On ne sort pas de la salle en dehors de l'entracte et l'on reste silencieux pendant le spectacle afin de ne pas gêner les chanteurs ni les spectateurs. Il est interdit de manger et de boire dans la salle, de prendre des photos ou d'enregistrer. Les téléphones portables doivent être éteints.

Nous rappelons aux enseignants et accompagnateurs que les élèves demeurent sous leur entière responsabilité pendant toute leur présence à l'Opéra et nous vous remercions de bien vouloir faire preuve d'autorité si nécessaire.

Durée totale du spectacle : 2h50 (1 entracte).
Opéra chanté en italien, surtitré en français.

TÉMOIGNAGES

L'équipe de l'Opéra souhaite vivement que les élèves puissent rendre compte de leur venue, de leurs impressions... à travers toute forme de témoignages (écrits, photographies, productions musicales). N'hésitez pas à nous les faire parvenir.

L'ITALIENNE À ALGER DE G. ROSSINI

RÉSUMÉ

La création de *L'Italienne à Alger* de Gioacchino Rossini (1792-1868) :

L'Italienne à Alger est le onzième ouvrage scénique de Rossini. Ce *dramma giocoso* fut composé en 27 jours par un jeune homme de 21 ans. Le 22 mai 1813, la création de *L'Italiana in Algeri* remporta un succès triomphal à Venise, puis dans toute l'Italie. Stendhal expliquera cet engouement par la « folie organisée et complète » que seule la musique de théâtre, sous la plume géniale de Rossini, peut atteindre, et qui est le gage du divertissement le plus pur.

L'argument

Mustafà, Bey d'Alger et plus que las de sa femme, la docile Elvira, charge le Capitaine des corsaires de lui trouver une de ces piquantes Italiennes. Le hasard du *dramma giocoso* porte sur ses rives Isabella, une Italienne d'une beauté sans égale à la recherche de son fiancé Lindoro, que Mustafà retient justement captif dans son sérail. Le Bey destine en effet ce dernier à sa femme Elvira, espérant ainsi s'en débarrasser définitivement. Isabella, flanquée de son assommant sigisbée Taddeo, qu'elle fait passer pour son oncle afin de le sauver du pal, s'en remet à son pouvoir de séduction. Elle entend bien profiter de la cour maladroite dont l'assaille le sultan pour reprendre les affaires en main et rétablir les couples dans leur configuration originelle. Reste aux amoureux à s'échapper du sérail en endormant la méfiance du souverain : lors d'une truculente mascarade de cérémonie, Mustafà est admis au sein de la confrérie des « Pappa taci » (littéralement : « bouffe et tais-toi »), et forcé à manger, boire et se taire, quoi qu'il advienne. Succombant à la torpeur de l'alcool, tandis que les Turcs de sa suite sont déjà ivres morts, il laisse les amants prendre la fuite en compagnie de ses esclaves Italiens exhortés à la sédition par la jeune femme. Mustafà se résout à revenir à Elvira et à renoncer à jamais aux Italiennes.

Les personnages et leur voix :

Les personnages	Leur rôle	Leur voix
Isabella	Jeune noble italienne	Contralto
Lindoro	Jeune italien amoureux d'Isabella et esclave de Mustafà	Ténor
Taddeo	Soupirant d'Isabella	Basse
Mustafà	Bey d'Alger	Basse
Elvira	Epouse de Mustafà	Soprano
Zulma	Esclave confidente d'Elvira	Mezzo-soprano
Haly	Capitaine des Corsaires d'Alger	Basse
Madame Mustafà	Personnage muet ajouté pour les besoins de la mise en scène	

Chœurs : eunuques, corsaires d'Alger, Pappataci, esclaves italiens, femmes du sérail, esclaves européens, marins.

La composition de l'orchestre :

L'orchestre comprend 1 flûte traversière, 2 piccolos, 2 hautbois, 2 clarinettes, 1 basson, 2 cors, 2 trompettes, 1 grosse caisse, une banda turque (triangle, chapeau chinois, cymbales, tambour), catuba, les cordes (violons, altos, violoncelles, contrebasses).

Giaochino Rossini est né à Pesaro (Italie) le **29 février 1792**.

Fils d'un inspecteur de boucherie également corniste et d'une couturière qui fera une courte carrière de soprano, il baigne dès son plus jeune âge dans le milieu musical. Tout en suivant ses parents en tournées, il va étudier le piano forte, le chant puis la composition.

En 1804, la famille Rossini s'installe à Bologne. Pour gagner de l'argent, Gioacchino chante à l'église et dirige des répétitions d'opéra. Influencé par les œuvres de Haydn et de Mozart, il commence à composer à l'âge de 12 ans (des sonates). Entré à l'académie comme chanteur, il échappe de peu à la castration et entre au Lycée musical en 1806. **Agé de 14 ans, il compose son premier opéra *Demetrio e Polibio*.**

En 1810, il fait ses débuts au Théâtre à Venise avec *La Cambiale di matrimonio* [La lettre de change de mariage], une farce et son premier succès public.

1812 marque le véritable début de sa carrière musicale. Il va composer 6 opéras en un an dont 4 farces pour le Théâtre de Venise parmi lesquelles, *Inganno felice* [L'heureux stratagème] et *La Scala di Seta* [L'Echelle de Soie]. Gioacchino Rossini devient dès lors le compositeur le plus célèbre d'Italie. En 1812, il signe aussi son premier contrat avec **La Scala de Milan** et crée *La Pietra del paragone* qui connaît un triomphe.

En **1813** il reçoit une consécration avec l'opera seria *Trancredi* [Tancrède] à la Fenice de Venise.

De 1815 à 1822, Rossini prend la direction des **Théâtres royaux de Naples**. Il y compose 2 opéras par an parmi lesquels *Elisabetta* (1815), *Otello* (1816), *Armida* (1817), *Mosè in egitto* (1818), *La Donna del Lago* (1819), *Maometta II* (1820), *Zelmira* (1822). Pour répondre aux goûts du public napolitain, il compose essentiellement des operas serias. Il va en réformer les règles et selon ses critiques, « se mettre à faire de la musique allemande ».

Parallèlement à sa carrière napolitaine, Rossini va écrire pour d'autres villes (Rome, Milan...) avec d'autres répertoires notamment avec l'*opera buffa* auquel il va apporter la virtuosité vocale jusque là réservée à l'*opera seria*. Les succès se succèdent : *Italiana in Algeri* [L'Italienne à Alger] en 1813, *Il Barbiere di Siviglia* [Le Barbier de Séville] en 1816, *La Cenerentola* [Cendrillon] en 1817 et *La Gazza ladra* [La Pie voleuse] en 1817.

En 1822, Rossini épouse la prima donna Isabella Cobran avec laquelle il vivra jusqu'en 1830. Après avoir connu un échec à La Fenice de Venise avec *Semiramide* (1823), Rossini décide de quitter l'Italie. En une dizaine d'années, il y aura ainsi composé plus de 30 opéras.

Après un passage à Vienne et un séjour à Londres, **il décide de s'installer à Paris en 1824**. Il dirige le **Théâtre Italien** et devient le premier compositeur de Charles X pour le sacre duquel il compose *Le Voyage à Reims*. Il signe *Le Siègè de Corinthe* à l'Opéra de Paris en 1826, *Moïse et Pharaon* en 1827, *Le Comte d'Ory* qui narre les aventures d'un libertin en 1828 et en **1829 son dernier opéra *Guillaume Tell***, considéré comme l'un de ses chefs d'œuvre.

En 1830, miné par la maladie et ne pouvant plus bénéficier de la protection de Charles X à cause de la révolution, Rossini se retire de la scène.

De 1832 à 1855, il ne compose presque plus (hormis le *Stabat Mater* en 1842). En 1836, il part s'installer à Bologne où il dirige le lycée musical, puis en 1848, à Florence pour revenir enfin s'établir **à Paris en 1855** en compagnie de sa maîtresse Olympe Pélissier. Ayant recouvert la santé, il organise chez lui des salons de musique et compose quelques œuvres pour piano et musique de chambre. Bon vivant, amateur de gastronomie et de bons vins, il donne de grandes soirées culinaires et musicales où il improvise lui-même des recettes de cuisine. En 1864, il compose la *Petite messe solennelle*.

Rossini **meurt le 13 novembre 1868** à Massy. Verdi composera une messe en son honneur.

Depuis la fin du XVII^e siècle, la musique reflète le goût pour l'Orient : la comédie-ballet *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670) de Molière et Lully participe à l'élaboration des traits caractéristiques de l'exotisme musical et théâtral. A travers les costumes, les instruments, le livret, certaines « turqueries » se mettent en place et, pour ne citer qu'un exemple, on se souviendra de la scène au cours de laquelle le Bourgeois se trouve élevé au rang de *Mamamouchi* au cours d'une grandiloquente cérémonie turque (Acte V).

D'autres œuvres s'inscriront dans ce courant et Mozart écrira sa très populaire *Marche turque* (troisième mouvement *alla turca* de la *Sonate pour piano en la majeur* K. 331) en 1778. L'opposition du mineur et du majeur, les motifs rapides, et l'imitation du tambour participent de cette stylisation musicale.

Dans le domaine de l'opéra, on citera *Die Entführung aus dem Serail* [*L'Enlèvement au sérail*, 1782] avec la présence particulière des instruments « turcs » (piccolo, timbales, triangle, cymbales, grosse caisse) dès les premiers accents de l'ouverture, ou encore *Il Serraglio di Osmano* (1784) de Gazzaniga, et *Gl'intrighi del serraglio* (1795) de Paër.

Quelques années plus tard, à l'époque où les sultans dirigeront avec oisiveté les provinces éloignées de l'Empire ottoman, Rossini brosse dans *l'Italienne à Alger* le tableau d'un Orient imaginaire :

- les instruments à percussion de la *banda turca* qui ponctuent l'ouverture imitent alors l'orchestre de janissaires turcs.
- Le livret s'inscrit dans la veine des opéras turcs qui émaillent l'histoire de l'opéra italien depuis plus d'un demi siècle, mais dans un but de dérision, il en inverse les conventions. L'action se résume d'ordinaire à l'archétype suivant : une belle Italienne est retenue comme esclave dans le sérail d'un prince ottoman, dont elle parviendra à s'enfuir grâce à son amant venu la rejoindre. En effet, le prisonnier du sérail est ici un homme (Lindoro) qui sera délivré par une femme (Isabella).

L'OPERA BUFFA (OU « DRAMMA GIOCOLO »)

L'Opera Buffa est un genre typiquement italien qui trouve ses origines dans les intermezzi comiques du XVIIIe siècle qui entrecoupaient les opera seria. Ces intermèdes mettaient en scène quelques personnages placés devant le rideau et avaient pour but de divertir les spectateurs pendant les changements de décor. Ces courtes pièces étaient bien souvent écrites en dialecte, et empruntaient leurs personnages à la commedia dell'arte ou à la vie quotidienne. Leur style était léger, populaire, le caractère humoristique, et la voix de basse très appréciée.

Le librettiste Carlo Goldoni et le compositeur Baldassare Galuppi apparaissent comme les artisans du genre et établissent un équilibre entre la *parte seria* et la *parte buffa*. En prenant de l'ampleur, ces œuvres comiques prirent la dénomination d'*opera buffa*.

On distingue alors *La Serva Padrona* [*La Servante maîtresse*, 1733] de Giovanni Pergolèse comme l'un des chefs-d'œuvre du genre, dont on peut saisir la portée musicale et politique à travers la fameuse « Querelle des Bouffons » qui oppose entre 1752 et 1754 les défenseurs de la musique française aux partisans d'une ouverture de l'opéra français aux horizons musicaux italiens.

Rossini s'inscrit dans la tradition en respectant la typologie des personnages, le cadre général dont la structure met en avant les nombreux ensembles vocaux, la scène typique de stupéfaction, mais il se montre novateur en dotant l'*opera buffa* d'une virtuosité réservée jusque là au seul opera seria, créant ainsi une virtuosité bouffe qui dépasse de loin le rythme de la parole. Son écriture orchestrale participe à ce mouvement et sa musique témoigne avec finesse des différents aspects comiques des personnages et des scènes.

Exemples : Les opéras de Paisiello, Haydn, Mozart (*Don Giovanni*), Cimarosa puis au XIXe, de Rossini (*Le Barbier de Séville*) et Donizetti.





"Au siècle de Louis XIV, on était helléniste, maintenant, on est orientaliste. Il y a un pas de fait. Jamais tant d'intelligences n'ont fouillé à la fois ce grand abîme de l'Asie... Le statu quo européen, déjà vermoulu et lézardé, craque du côté de Constantinople. Tout le continent penche à l'Orient."

Victor Hugo, *Les Orientales* (1829).

J. A. D. Ingres, *La Grande Odalisque* (1814).

Plus qu'une réalité géographique, un fantasme.

L'espace méditerranéen, à la fois ottoman, musulman, juif et chrétien, qu'on appelle tour à tour Levant ou Orient, a suscité dans l'imaginaire occidental une fascination et une curiosité jamais démenties depuis l'époque des croisades. Les termes qui le désignent témoignent de la dimension symbolique qui lui est attachée : le Levant, c'est ce lieu sacré où se lève le soleil, où la naissance du jour a vu briller l'aube des civilisations.

D'un point de vue strictement géographique, ses frontières sont variables : "Rien de plus mal défini que la contrée à laquelle on applique ce nom", peut-on lire dans le Dictionnaire universel du XIXe siècle de Pierre Larousse. En effet, s'il recouvre presque invariablement l'Égypte, la Turquie, la Palestine et la Syrie, il n'en est pas de même pour des régions comme Rhodes, Chypre, la Grèce ou l'Italie, et ses frontières demeurent floues. Bien plus qu'un terme géographique, l'Orient est donc une projection fantasmagorique forgée par la mentalité collective occidentale. L'Orient, c'est, au XIXe siècle, cette irrésistible aimantation vers l'Est, ce désir d'un espace magique, d'un paradis perdu.

L'orientalisme

Depuis les "turqueries" de la cour de Versailles jusqu'aux *Orientales* de Hugo en passant par les *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu, l'Orient a nourri l'imaginaire de la bourgeoisie européenne et l'inspiration des artistes et écrivains. C'est au début du XIXe siècle que le terme "orientalisme" fait son apparition. Compromis entre fiction et réalité, il donne lieu à des représentations parfois fantaisistes d'un Orient tout droit sorti des *Mille et Une Nuits* : Damas et ses palais, Constantinople et ses harems...

Suivant pas à pas toutes les tendances du siècle, l'orientalisme s'exprime aussi bien à travers la peinture, la littérature, la musique, l'architecture que la photographie. Du romantisme, qui l'a vu naître, au symbolisme, de Delacroix à Benjamin Constant et jusqu'au jeune Matisse, de Lamartine à Barrès en passant par Gautier et Pierre Loti, c'est toute une part de la production artistique française et européenne du XIXe siècle qui subit l'influence orientale : on rêve des bains turcs, de la sensualité des femmes du harem mais aussi de la lumière unique de la Méditerranée et des couleurs du couchant sur les vestiges antiques...

La quête du paradis perdu

Il faut distinguer le "Voyage en Orient", périple romantique pour intellectuels nostalgiques, du voyage scientifique. Au siècle des grandes inventions, de la foi dans le progrès et des conquêtes coloniales, l'Orient est une mine d'explorations pour les Occidentaux. Ainsi, des savants comme Champollion ou Mariette, pour ne citer que les plus connus, des spécialistes de toutes disciplines, procèdent à un vaste inventaire scientifique de l'Orient.

Le voyage des artistes en Orient est plus une quête de soi, nourrie des fantasmes collectifs, qu'une quête hasardeuse à la découverte de l'Autre. Qu'ils soient écrivains, peintres ou photographes, c'est une part d'eux-mêmes qu'ils vont chercher, la réponse au questionnement des origines : le "Voyage en Orient", c'est le retour aux sources, vers "notre berceau cosmogonique et intellectuel" (Nerval).

Une partie du mythe oriental tient à la femme, véritable métaphore de la terre d'Orient, matrice du monde, terre des origines. Ce rêve de luxe et de volupté mêlés inspire aux artistes des œuvres où la femme orientale – odalisque, au harem ou au bain turc – occupe la place d'une muse d'un genre nouveau, inspiratrice non de l'amour mais du désir. Odalisques de Delacroix, Orientales de Hugo, baigneuses d'Ingres, Ottomane amoureuse de Loti... L'Orient au féminin – cet Orient fait femme – révèle ainsi, plus profondément, un Orient intérieur, une sorte d'"inconscient" avant l'heure de l'homme blanc, partagé entre fascination et appréhension.



J. E. Liotard, *Marie-Adelaïde de France en robe turque* (1753).

J. A. D. Ingres, *L'Odalisque à l'esclave* (1839).



E. Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834).

GUIDE D'ÉCOUTE

Enregistrement utilisé pour ce guide d'écoute :

L'Italienne à Alger, dir. Claudio Abbado, Wiener Philharmoniker, 1989, éd. Deutsche Grammophon.

Avec Agnès Baltza (Isabella), Ruggero Raimondi (Mustafà), Enzo Dara (Taddeo), Frank Lopardo (Lindoro), Patrizia Pace (Elvira), Anna Gonda (Zulma), Alessandro Corbelli (Haly).

Les huit extraits marqués de ce sigle © nous semblent prioritaires.

© Ouverture

CD 1, page 1

L'ouverture débute par les cordes qui jouent pianissimo en pizzicato. Contrastant avec la nuance initiale, un accord de l'orchestre retentit et met en avant les percussions de la « musique turque ». Le hautbois solo apparaît et joue une mélodie conjointe. Le crescendo que l'on peut ensuite entendre est souligné par les ponctuations des instruments à vent. Il se conclut par une nouvelle mélodie de style oriental énoncée par le hautbois puis la clarinette :

01 :57-Après cet andante, l'Allegro très incisif qui suit met en valeur le piccolo, les hautbois et les clarinettes. Dans ce premier thème, le motif rythmique en doubles croches alterne avec le martèlement d'accords (entourés sur la partition) où la percussion « turque » est très marquée :

Thème A :

Un crescendo rossinien mène ensuite au deuxième thème (03 :13) joué par le hautbois puis par le piccolo :

Thème B :

Un nouveau crescendo de l'orchestre puis c'est la reprise du premier thème : c'est la réexposition (04 :59).

La reprise du deuxième thème permettra d'entendre à nouveau le hautbois et les timbres du piccolo et du basson associés.

Un nouveau crescendo avec ses sonneries de cuivres mènera à une (05 :57) reprise du deuxième thème joué cette fois par le piccolo et le basson.

Le crescendo final de l'orchestre, avec sa formule de cadence répétée conclura cette ouverture.

Avec les élèves :

- Définissez le terme d'ouverture (pièce orchestrale servant d'introduction à un opéra).
- A l'écoute et en vous aidant du plan, repérez la structure de cette ouverture (thèmes A et B). Précisez les instruments entendus.

Plan général :

OUVERTURE

	01 :57		03 :10	03 :13	04 :10
<i>Andante</i> à 3 temps	<i>Allegro</i> à 4 temps				
	Thème A	<i>crescendo</i>		Thème B	<i>crescendo</i>
Pizzicatos des cordes, accord de l'orchestre avec la percussion turque, crescendo, mélodie orientale par le hautbois et la clarinette.	Premier thème incisif, joué à la fois par le piccolo, les hautbois et les clarinettes. Accords avec la percussion turque.	Crescendo de tout l'orchestre, sonneries des trompettes. Percussion turque très présente.	<i>Transition</i> pas les cordes graves (violoncelle et contrebasse).	Deuxième thème joué par le hautbois puis par le piccolo.	Crescendo de tout l'orchestre, présence de la percussion turque. Sonneries des trompettes.

SUITE :

04 :50	04 :59	05 :27	05 :54	05 :57	06 :55
	Thème A	<i>crescendo</i>		Thème B	<i>crescendo</i>
<i>Transition</i> par les violons.	Reprise du premier thème incisif, joué par le piccolo, les hautbois et les clarinettes. Accords avec la percussion turque.	Crescendo de tout l'orchestre, sonneries des trompettes. Percussion turque très présente.	<i>Transition</i> pas les cordes graves (violoncelle et contrebasse).	Retour du deuxième thème joué à la fois par le piccolo et le basson.	Crescendo de tout l'orchestre, présence de la percussion turque. Sonneries des trompettes. Rythmes de plus en plus resserrés.

Dès le début du premier acte, le chœur s'associe aux sentiments d'Elvira qui passe ses journées à attendre un signe d'amour de la part de Mustafà dans sa prison dorée. La musique, dont la mélodie est jouée principalement par les instruments à vent, la tonalité majeure, soulignent avec douceur le désarroi d'Elvira. Rossini mettra en valeur certains passages, par la superposition du thème initial aux paroles d'Elvira et de Zulma sa suivante, notamment sur : « Ah comprendo, me infelice ! Che il moi sposo or più non m'ama » (« Ah, malheureuse que je suis, je comprends maintenant que mon époux ne m'aime plus »). En coulisse, Haly, le capitaine des corsaires algérois annonce l'arrivée du Bay. La voix de basse de Mustafà contraste immédiatement avec la lamentation d'Elvira. L'importance du personnage est rehaussée par la répétition par lui-même de son nom et par les larges vocalises. Elvira s'approche de lui pour lui faire part de ses souffrances. Mustafà l'interrompt et s'emporte « Ti parlo, schietto e tondo. Non vo' più smorfie », (« Tu m'écorches les oreilles. Je ne veux plus de tes grimaces »). L'accélération générale et le crescendo de l'orchestre s'associent aux voix de tous les personnages pour réaffirmer tour à tour leur point de vue.

<p>Coro di Eunuchi Serenate il mesto ciglio: Del destin non vi lagnate, Qua le femmine son nate Solamente per soffrir.</p> <p>Elvira Ah, comprendo, me infelice! Che il mio sposo or più non m'ama.</p> <p>Zulma Ci vuol flemma: e ciò ch'ei brama ora è vano il contraddir.</p> <p>Coro Qua le femmine son nate Solamente per servir.</p> <p>Haly (dall'interno) Il Bey</p> <p>Zulma Deh! Signora...Vi scongiuro...</p> <p>Elvira Che ho da far? (Entra Mustafà.)</p> <p>Coro (a parte) (Or per lei quel muso duro i dà poco da sperar.)</p> <p>Mustafà Delle donne l'arroganza, Il poter, il fasto insano, Qui da voi s'ostenta invano, Lo pretende Mustafà.</p> <p>Zulma Su, coraggio, mia Signora.</p>	<p>Chœur des Eunuques Que la tristesse de votre front se dissipe : Ne vous plaignez pas de votre sort, Ici les femmes ne viennent au monde Que pour souffrir.</p> <p>Elvira Ah ! pauvre de moi ! Je comprends Que mon époux ne m'aime plus.</p> <p>Zulma Il faut de la patience : rien ne sert Pour l'instant d'aller contre sa volonté.</p> <p>Chœur Ici les femmes ne viennent au monde Que pour servir.</p> <p>Haly (en coulisse) Le Bey.</p> <p>Zulma Mon Dieu ! Madame...Je vous en conjure...</p> <p>Elvira Que dois-je faire ? (Mustafà entre)</p> <p>Chœur (à part) (Ce visage dur me laisse peu d'espoir pour elle ?)</p> <p>Mustafà L'arrogance, le pouvoir, Le luxe insensé des femmes S'affichent ici en vain, C'est Mustafà qui le dit.</p> <p>Zulma Allons, Madame, courage.</p>
--	--

<p>Haly E' un cattivo quarto d'ora.</p> <p>Elvira Di me stessa or più non curo; Tutto ormai degg'io tentar.</p> <p>Coro (Or per lei quel muso duro Mi dà poco da sperar.)</p> <p>Zulma Su, coraggio, mia Signora.</p> <p>Elvira Signor, per quelle smanie Che a voi più non nascondo...</p> <p>Mustafà Cara, m'hai rotto il timpano: Ti parlo, schietto e tondo. Non vo' più smorfie: Di te non so che far.</p> <p>Elvira Ohimè...Signor...ma...se...</p> <p>Haly, Zulma, Elvira e coro (Oh! che testa stravagante! Oh! che burbero arrogante!) Più volubil d'una foglia Va il suo cuor di voglia in voglia Delle donne calpestando Le lusinghe e la beltà.</p> <p>Mustafà Più volubil d'una foglia Va il mio cuor di voglia in voglia Delle donne calpestando Le lusinghe e la beltà.</p> <p>Elvira Signor...sentite...se mai...</p> <p>Mustafà Cara m'hai rotto il timpano: Di te non so che far.</p> <p>Tutti Più volubil d'una foglia, ecc.</p>	<p>Haly C'est un mauvais quart d'heure à passer.</p> <p>Elvira Que m'importe à présent mon sort, Désormais, je dois tout tenter.</p> <p>Chœur (Ce visage dur me laisse peu d'espoir pour elle.)</p> <p>Zulma Allons, Madame, courage.</p> <p>Elvira Seigneur, au nom de ces tourments Que je ne vous dissimule plus...</p> <p>Mustafà Ma chère, tu me casses les oreilles, Je te le dis tout net. Assez de simagrées : Je ne sais que faire de toi.</p> <p>Elvira Hélas...Seigneur...mais...si...</p> <p>Haly, Zulma, Elvira et chœur (Oh ! quel esprit extravagant ! Oh ! quel grincheux arrogant !) Plus volage que feuille au vent Son cœur vole de désir en désir, Foulant aux pieds les séductions Et la beauté des femmes.</p> <p>Mustafà Plus volage que feuille au vent Mon cœur vole de désir en désir, Foulant aux pieds les séductions Et la beauté des femmes.</p> <p>Elvira Seigneur...écoutez...si jamais...</p> <p>Mustafà Ma chère, tu me casses les oreilles : Je ne sais que faire de toi.</p> <p>Tous Plus volage que feuille au vent, <i>etc.</i></p>
--	--

Avec les élèves :

- Décrivez les différents personnages et leurs voix.
- Quel est le rôle du chœur d'hommes ?

Dans ce récitatif Mustafà se retrouve avec Haly. Il lui dévoile ses projets : Elvira épousera Lindoro, un jeune esclave italien retenu dans le palais. De plus, le capitaine des corsaires a six jours pour lui trouver une de ces fameuses italiennes dont il a entendu parler. Si son vœu n'est pas exaucé, Haly sera empalé.

Acte I, Scène 3, Cavatine de Lindoro « Languir per una bella »

La cavatine débute par une introduction, où la longue phrase mélodique du cor est accompagnée par les cordes. L'arrivée des bois complète cette introduction. Lindoro entonne sa cavatine. Le chant du ténor est interrompu par une sonnerie du cor, et cet appel marque une rupture dans le discours tout en soulignant la phrase : « Forse verrà il momento, ma non lo spero ancor », (« Peut-être le moment viendra-t-il, mais je commence à désespérer »). La fin de l'aria est marquée par des vocalises qui mettent en avant certains mots (« amor », par exemple).

Avec les élèves :

- Définissez la cavatine : c'est une aria associée à la première apparition d'un personnage important.
- Détaillez les différents rôles du cor dans cette cavatine : il introduit l'air, poursuit en sonnerie, puis dialogue avec Lindoro.
- Lindoro est retenu prisonnier et attend d'être secouru par Isabella. En quoi cette situation s'écarte-t-elle des conventions du genre ?

Acte I, Scène 3, Duo Lindoro, Mustafà

Avec un débit très rapide, Lindoro et Mustafà discutent des qualités de la future épouse. Chaque personnage chante d'abord alternativement, puis les voix se superposent. Les cordes dominent dans ce passage.

© Acte I, Scène 4, Chœur et Cavatine d'Isabella

Changement de décor. Une tempête a rejeté sur le littoral l'épave d'un navire. Sur la plage, les corsaires s'apprêtent à piller les marchandises et à capturer les membres de l'équipage. Isabella, une italienne d'une beauté sans égale, tombe à point nommé pour répondre au caprice de Mustafà.

L'orchestre trépidant souligne l'affairement des corsaires devant leur butin. Le chœur des corsaires s'exclame devant la profusion de biens.

Isabella, semble dans un premier temps évoquer son destin tragique : le tempo est lent, sa voix de contralto est soulignée par des accords de l'orchestre. A l'évocation de Lindoro, la mélodie se fait plus douce.

Isabella Cruda sorte ! Amor Tiranno !	Isabella Sort cruel ! Amour tyrannique !	Commentaire : <i>Tempo Andante. Accords de tout l'orchestre, puis paroles. Mélodies initiales descendantes. Notes rapides aux cordes sur "orror" et "terror".</i>
Questo è il premio di mia fé : Non v'è orror, terror, né affanno Pari a quel ch'io provo in me.	Est-ce là la récompense de ma fidélité ? Il n'est horreur, ni terreur, ni tourments Semblables à ceux que j'éprouve en ce moment.	
Per te solo, o mio Lindoro,	C'est pour toi seul, ô mio Lindoro,	<i>Accompagnement plus régulier, triolets de croches aux violons 2 : Isabella évoque Lindoro.</i>
Io mi trovo in tal periglio. Da chi spero, oh Dio ! Consiglio ? Chi conforto mi darà ?	Que je me retrouve en un tel danger. De qui, mon Dieu, puis-je espérer un conseil ? Qui saura me reconforter ?	<i>Vocalise sur "tal periglio". Répétitions de ces 2 phrases. Présence du cor sur "conforto" (1ère fois).</i>
Coro E un boccon per Mustafà.	Les corsaires Un fin morceau pour Mustafà	<i>Tempo Allegro. Chœur en homorythmie et en unisson au début.</i>
Isabella Qua ci vol disinvoltura, Non piu smanie, ne paura : Di coraggio e tempo adesso, Or chi sono si vedrà.	Isabella En de telles circonstances, il faut de l'adresse. Assez de frayeurs, plus de craintes : Il est temps de montrer du courage, Maintenant on va voir qui je suis.	<i>Débit plus rapide, ponctuations intermédiaires de l'orchestre. Point d'orgue sur "vedrà".</i>
Già so per pratica Qual si l'effetto D'un sguardo languido, D'un sospiretto... So a domar gli uomini Come si fa, Si, si, si, si... So a domar gli uomini Come si fa.	L'expérience m'a déjà appris Quel peut-être l'effet D'un regard langoureux, D'un petit soupir... Je connais bien les moyens D'apprivoiser les hommes, Oui, oui, oui, oui... Je connais bien les moyens D'apprivoiser les hommes.	<i>Accompagnement très léger en pizzicato, évoquant la vivacité d'esprit d'Isabella.</i>
Sian dolci o ruvidi, Sian flemma o foco, Son tutti simili	Qu'ils soient aimables ou rudes, Qu'ils soient froids ou fougueux, Ils se ressemblent tous,	<i>Rythme caractéristique des bois (croche et deux doubles), crescendo. Mélodie vocale descendante.</i>
A' presso a poco... Tutti la chiedono, Tutti la bramano Da vaga femmina Felicità, Si, si, si, si, da vaga femmina Felicità.	A peu de chose près... Ils en demandent tous, Tous le désirent Le peu de bonheur Que peut leur procurer une jolie femme, Oui, oui, oui, oui, le peu de bonheur Que peut leur procurer une jolie femme.	<i>Note la plus aiguë sur "Si" et accent de l'orchestre à ce moment. Rythme caractéristique des bois (croche et deux doubles), crescendo. Mélodie vocale descendante. Point d'orgue sur "poco". Accompagnement en pizzicato.</i>
		<i>Mise en valeur du "Si" par une note aiguë. Reprise du mot "felicità" et conclusion de tout l'orchestre.</i>

Avec les élèves :

- Décrivez la voix d'Isabella et son personnage (caractère peu commun pour un personnage féminin) ; la façon dont son art de la séduction se traduit musicalement ; la place accordée par Rossini aux femmes dans son opéra.
- Repérez le contraste des deux thèmes d'Isabella : plaintif / résolu.

Acte I, Scène 5, Duo Isabella, Taddeo « Ai capricci della sorte » CD 1, page 10

Sur un ton nerveux, Isabella et Taddeo échangent des propos vifs. Ils se reprochent mutuellement leur attitude : Isabella est décrite comme une femme rusée, Taddeo comme un amant stupide. Les pizzicati espacés des cordes participent au style bouffe de cette scène, affirmant le caractère léger de cette scène.

Après une transition orchestrale, Isabella et Taddeo s'interrogent sur la nécessité de poursuivre la dispute. Ils auront tous deux besoin d'un allié pour faire face à l'adversité. Ainsi décident-ils de ne pas se séparer et de se faire passer pour oncle et nièce.

© Acte I, Scène 8 et Aria de Mustafà « Dunque deggio lasciarvi ? » CD 1, page 12-13

Mustafà reçoit Elvira et lui apprend qu'elle devra partir en Italie. Haly, vient annoncer la capture d'esclaves italiens dont fait partie la belle Isabella.

Elvira Dunque degg'io lasciarvi?	Elvira Dois-je donc vous quitter ?
Mustafà Nell'Italia tu starai bene.	Mustafà En Italie, tu seras à ton aise.
Haly Viva: viva il Bey.	Haly Vivat : vive le Bey.
Mustafà E che mi rechi, Haly?	Mustafà Que m'apportes-tu, Haly ?
Haly Liete novelle. Una delle più belle spiritose Italiane...	Haly De bonnes nouvelles. Une Italienne des plus belles et des plus spirituelles....
Mustafà Ebben?...	Mustafà Eh bien ?...
Haly ...Caduta Testé con altri schiavi è in mano nostra	Haly ...Elle vient de tomber entre nos mains Avec d'autres esclaves.
Mustafà Or mi tengo da più del gran Sultano. Elvira, adesso con l'Italian tu puoi Affrettarti a partir. Zulma, con essi Tu pure andrai. Con questa Signorina Me la voglio goder, e agli uomini tutti Oggi insegnar io voglio Di queste belle a calpestar l'orgoglio.	Mustafà Je m'estime plus heureux que le grand Sultan. Elvira, à présent tu peux dépêcher ton départ Avec l'Italien. Zulma, toi aussi, tu partiras avec eux. Avec cette Demoiselle Je veux bien m'amuser, et aujourd'hui même je veux apprendre à tous les hommes Comment l'on rabat le caquet à ces belles.

Dans cette aria, Mustafà célèbre à la fois le départ d'Elvira et l'arrivée de la belle Italienne. Sa joie est soulignée par le rythme pointé initial. Les paroles «un ignoto soave contento mi transporta, brillare mi fa » (« Une joie aussi douce qu'inconnue me transporte et me fait rayonner ») s'appuient sur le rythme plus fluide des triolets et explorent le registre aigu de la voix de Mustafà. Les paroles adressées à Zulma sont plus virulentes et sont entrecoupées d'accords de l'orchestre.

<p>Mustafà Già d'insolito ardore nel petto Agitare, avvampare mi sento: Un ignoto soave contento Mi trasporta e brillare mi fa. <i>(ad Elvira)</i> Voi partite... Nè più m'annoiate. <i>(a Zulma)</i> Tu va seco... Che smorfie...Obbedite. <i>(ad Haly)</i> Voi la bella al mio seno guidate. V'apprestate a onorar la beltà. Al mio foco, al trasporto, al desio, Non resiste l'accesso cor mio: Questo caro trionfo novello Quanto dolce a quest'alma sarà. <i>(Parte con Haly e seguito.)</i></p>	<p>Mustafà Déjà une ardeur insolite Agite mon cœur et l'embrase: Une joie aussi douce qu'inconnue Me transporte et me fait rayonner. <i>(à Elvira)</i> Quant à vous, partez...Cessez de m'. <i>(à Zulma)</i> Et toi, va avec elle...Que de simagrées...Obéissez. <i>(à Haly)</i> Conduisez la belle jusqu'à moi. Préparez-vous à honorer sa beauté. Au feu qui me brûle, à la joie, au désir, Mon cœur embrasé ne peut résister. Ce nouveau triomphe en amour Sera doux et cher à mon âme. <i>(Il sort avec Haly et sa suite)</i></p>
--	--

Avec les élèves :

- Quelle est la différence entre une aria et un récitatif ?
- En suivant le texte de cette aria, décrivez la relation entre la musique et les paroles de Mustafà.
- Repérez les pleurs d'Elvira : étudiez le contraste des deux personnages féminins dans leur relation à Mustafà.

Après une courte introduction orchestrale mettant en avant les différentes familles instrumentales (cordes, vents), le chœur des eunuques composé des ténors et basses, entonne un hymne à la gloire du Bey : « Viva, viva il flagel delle donne » (« Vive ce fléau des femmes »). On notera la répétition exagérée du nom de Mustafà par le chœur. La scène se conclue par une phrase sottovoce du chœur qui semble stupéfait de la beauté d'Isabella : « Oh ! cher ara beltà ».

L'entrée d'Isabella est précédée d'un accord de tout l'orchestre. C'est avec moquerie qu'elle considère Mustafà. Les arpèges brisés sur « Delo mio colpo or son sicura » figurent les rires retenus de l'Italienne. Cette figure mélodique est ensuite reprise par les timbres doux de la clarinette et de la flûte traversière. Sous le charme, Mustafà ne prête guère attention aux moqueries d'Isabella et il reprend plus ou moins consciemment les traits mélodiques de l'Italienne. Elle tente ensuite de le séduire en évoquant sa situation de prisonnière. Les deux voix se mêlent, superposant les moqueries d'Isabella à l'exaltation de Mustafà. Le style syllabique, le vocabulaire utilisé (« che muso, che figuro ») contribue au caractère bouffe de la scène.

Dès le début de cette scène, on remarquera le caractère moqueur de l'aparté d'Isabella souligné par l'écriture syllabique et accentuée :

Andantino

Isabella Del mio col - po or — son — si — cu - ra. Sta'a ve - der — quel — ch'io — so — far

Isabella

(Oh ! che muso, che figura !...
Quali occhiate !... Ho intenso tutto.
Del moi colpo or son sicura,
Sta'a veder quel ch'io so far.)

Mustafà

(Oh ! Che pezzo da Sultano !
Bella Taglia!...viso strano...
Ah! M'incanta...m'innamora.
Ma convien dissimular.)

Isabella

Matrattata dalla sorte,
Condannata alle ritorte...
Ah, voi solo, o moi diletto.
Mi potete consolar.

Mustafà

(Mi saltella il cor nel petto.
Che dolcezza di parlar !)

Isabella

(In gabbia è già il merlotto,
Né più mi pu o scappar!
Del mio colpo or son sicura.
Oh! Che muso, che figura!...
Sta a veder quell ch'io so far.)

Mustafà

(Io son già caldo et cotto,
Né più mi so frenar.
Ah! M'incanta... m'innamora.
Che taglia !...Ma bisogna simular.
Oh! Che pezzo§... Ma bisogna simular.)

Isabella

(Oh ! cette mine, cette allure !..
Ces regards !... J'ai compris.
Je suis déjà sûre de réussir mon coup.
Tu vas voir de quoi je suis capable.)

Mustafà

(Oh ! quel morceau digne d'un sultan !
La taille est belle...le visage étrange...
Ah ! Je suis sous le charme...je suis amoureux.
Mais ne le montrons pas.)

Isabella

Malmenée par le sort,
Condamnée à l'esclavage...
Ah, vous seul, mon ami,
Pouvez me consoler.

Mustafà

(Mon cœur bondit dans ma poitrine.
Quelle douceur dans ses paroles !)

Isabella

(Le merle est déjà en cage,
il ne peut plus m'échapper !
Me voilà sûre de mon coup.
Oh ! cette mine, cette allure !..
Tu vas voir de quoi je suis capable.

Mustafà

(Je brûle, je me consume,
je n'y tiens plus.
Ah !je suis sous le charme...je suis amoureux.
Cette taille !...Mais faisons semblant de rien.
Oh ! Quel morceau de choix !...Mais faisons
semblant de rien.)

Elvira, Zulma et Lindoro viennent saluer Mustafà avant de le quitter. L'introduction, qui évoque l'ouverture fait appel aux cordes en pizzicato, au hautbois et à la flûte traversière. Les voix sont en homorythmie et reprennent le motif instrumental. Isabella et Lindoro s'aperçoivent et le trio se transforme en duo. C'est ensuite (01 :50) une scène de stupéfaction où les sept personnages restent saisis par l'action qui se déroule devant eux.

05 :19 ou 06 :03 > La Strette de ce premier finale, dans un tempo très rapide, est une illustration de la confusion qui règne dans l'esprit de chaque personnage. La répétition, l'utilisation des onomatopées relatives aux sons du marteau et de la clochette transforme ce passage en scène de folie générale. Les crescendos successifs renforcent encore l'effet recherché par Rossini.

<p>Elvira Nella testa ho un campanello Che suonando fa din din</p>	<p>Elvira J'ai dans la tête une clochette Qui en sonnant fait ding ding.</p>
<p>Isabella e Zulma La mia testa e un campanello Che suonando fa din din</p>	<p>Isabella et Zulma Ma tête est une clochette Qui en sonnant fait ding ding.</p>
<p>Lindoro e Haly Nella testa un gran martello Mi percuote e fa tac ta.</p>	<p>Lindoro et Haly J'ai dans la tête un grand marteau Qui tape et qui fait tac-tac.</p>
<p>Taddeo Sono come una cornacchia Che spennata fra crac cra.</p>	<p>Taddeo Je suis comme une corneille Qu'on plume et qui fait crôa crôa.</p>
<p>Mustafà Come scoppio di cannone La mia testa fa bum bum.</p>	<p>Mustafà Comme un coup de canon Ma tête fait boum boum.</p>

Avec les élèves :

- définition de la strette.
- décrire les différents éléments (onomatopées, crescendos, différents tempi...) qui contribuent à donner une impression de folie générale.
- Il peut être intéressant de comparer cette strette avec d'autres extraits : chansons de C. Janequin, l'Enfant et les Sortilèges (l'Horloge comtoise...) de M. Ravel.

Après une courte introduction instrumentale, le chœur des eunuques commente la scène qui vient de se dérouler : « Uno stupido, uno stolto diventato è Mustafà », («Voilà comme Mustafà est devenu sot et idiot »). C'est avec grandiloquence que la stupidité de Mustafà est décrite ici, et le contraste entre le texte et le ton employé fait ressortir le ridicule de la situation.

Cette cavatine du ténor, dont l'introduction souligne le caractère enjoué par l'accompagnement léger des cordes et la mélodie du hautbois, met en avant le bonheur de Lindoro. On remarquera ainsi l'utilisation de syncopes sur « Son questi, amor, tuoi doni...son questi i tuoi diletti » (« Voilà tes présents, ô Amour, voilà tes joies que tu nous octroies »), ou encore de vocalises pour mettre en valeur le mot « affetti » (« sentiments »).

© Acte II, Scène 6, Chœur - « Viva il grande Kaimakan »

A peine nommé, Taddeo se voit acclamé par le chœur : « Viva il grande Kaïmakan ». C'est un personnage secondaire qui prend ici une importance tout à fait singulière par rapport aux conventions de l'opéra. Cela participe du caractère bouffe de la scène par l'inversion des schémas traditionnels. Les ténors et basses parent de toutes les vertus Taddeo (« la force d'un lion et l'astuce d'un serpent »). L'ensemble adopte un style pompeux, où l'accompagnement reprend le plus souvent la ligne vocale à l'unisson.

Coro di Eunuchi	Chœur des Eunuques
Viva il grande Kaimakan, Protettor de' Mussulman. Colla forza dei leoni, Coll'astuzia dei serpenti, Generoso il ciel ti doni Faccia franca e buoni denti. Protettor de' Mussulman, Viva il grande Kaimakan.	Vive le grand Kaïmakan, Protecteur des Musulmans. Avec la force du lion, Avec la ruse du serpent, Que le ciel généreux te donne Un visage franc et de bonnes dents. Protecteur des Musulmans, Vive le grand Kaïmakan.

Acte II, Scène 4, Aria de Taddeo - « Kaimakan ! Io non capisco niente. »

Dans cette aria, Taddeo se trouve confronté à un choix impossible entre la menace du pal, et l'obligation d'accepter le titre de Kaïmakan. Il finit par se résoudre et l'ensemble de l'air témoigne de l'agitation intérieure du personnage : le flux continu en doubles croches des cordes, fait face aux accords impérieux de l'orchestre. Le choix définitif semble imposé par le chœur qui, une nouvelle fois, rend honneur au grand Kaïmakan.

Acte II, Scène 5, cavatine d'Isabella

Isabella s'apprête à recevoir Mustafà en priant les Grâces de lui prêter charme et éclat. Cachée dans une pièce voisine, Elvira et Zulma assisteront à la scène et l'Italienne leur montrera comment dompter Mustafà. Convaincu qu'Isabelle s'adresse à lui, Mustafà intervient puis Lindoro et Taddeo se joignent à lui et s'extasient devant les charmes de l'Italienne.

Avec légèreté, la flûte traversière sur des pizzicatos des cordes précède le chant d'Isabella. La voix grave de la contralto s'associe à ce moment d'intimité de l'Italienne. On remarquera le soin apporté par Rossini dans l'écriture des vocalises et des broderies qui ornent la mélodie.

Ensorcelé, Mustafà souhaite rencontrer la belle Italienne au plus vite. Lindoro finit de convaincre le Bey de l'amour que lui porte Isabella. Mustafà demande à Taddeo de le laisser seul avec Isabella au signal d'un éternuement.

Dans un premier temps, le Bey présente le Kaïmakan à Isabella ; selon lui, cette présentation du grand personnage est une marque d'estime. L'accompagnement musical varie lorsque Taddeo prend la parole, chaque phrase est entrecoupée d'un motif en notes piquées de l'orchestre. Lindoro s'adresse à Mustafà pour lui vanter à nouveau les charmes de l'Italienne : sa ligne vocale est plus ornée, notamment sur la phrase : « A piacervi adesso attende, E lo dice a chi no'l sa », (« Elle l'a mise pour vous plaire, et pour que ce soit évident aux yeux de tous »). Une mélodie joyeuse qui alterne les timbres associés de la clarinette et de la flûte puis des cordes débute la scène de l'éternuement. Tout se joue alors dans l'incompréhension simulée de Taddeo, qui devrait quitter la pièce mais demeure immobile face à Mustafà. L'ensemble progresse vers un quatuor vocal composé d'Isabella et de Lindoro d'une part et de Taddeo et de Mustafà d'autre part.

La transition avec l'Allegro qui suit est réalisée par la requête de l'Italienne : « Ehi ! Caffè... ». Conscient des moqueries constantes de personnes qui l'entourent, Mustafà laisse éclater sa colère : « Andante alla malora, non sono un babbuino », (« Allez au diable, je ne suis pas un singe »). Le débit des paroles est plus vif, l'accompagnement plus marqué. C'est un nouvel ensemble de stupéfaction qui succède alors à l'exaspération de Mustafà : l'orchestre déroule une ligne nerveuse tandis que les chanteurs adoptent une diction syllabique entrecoupée de silences. C'est par deux crescendos successifs que Rossini conclut cette scène, où l'orchestre au complet souligne le délire des cinq personnages.

© Acte II, Scène 10, Trio - « Pappataci ! Che mai sento ! »

CD 2, page 16 à 03 :00

Lindoro a fait au Bey cette fausse confiance : l'italienne est folle de lui et pour lui montrer son amour, la jeune femme a décidé de faire de lui son « Pappataci ». C'est donc au tour de Mustafà d'être intronisé. Le terme de Pappataci qui signifie littéralement « Bouffe et tais-toi » demeure mystérieux pour le Turc. Lindoro laisse entrevoir une autre signification beaucoup plus élogieuse pour le Bey : ce titre convient « à ceux qui ne se fatiguent jamais du beau sexe ». A ce moment, la voix de Lindoro est soutenue par un accompagnement des cordes en triolets qui renforce l'idée de flatterie. Les trois voix se superposent : Mustafà souligne encore le charme des Italiennes, nées pour être aimées tandis que Taddeo et Lindoro poursuivent leurs moqueries.

Dans une deuxième partie, et pour répondre aux questions du Bey, les Italiens précisent la fonction du Pappataci et se rapprochent finalement du sens littéral : le Pappataci doit « boire, manger et puis dormir ». Le tempo plus vif, les répétitions de mots, le jeu sur les sonorités participent au caractère humoristique qui s'exerce aux dépens de Mustafà.

Lindoro e Taddeo

Fra gli amori e le bellezze,
Fra gli scherzi e le carezze,
Ei dee dormire, mangiare e bere,
Dee dormire, e poi mangiar,
Pappataci dee mangiar,
Pappataci dee dormir.
Pappataci deve ber,
Pappataci ha da dormir,
Pappataci ha da goder.

Mustafà

Bella vita!...Oh, che piacere !...
Io di più non so bramar.
Pappataci dee mangiar,
Pappataci dee dormir,
Pappataci...e ber, mangiar.

Lindoro et Taddeo

Comblé d'amours et de beautés,
De badinages et de cajoleries,
Il doit dormir, manger et boire,
Il doit dormir et puis manger.
Pappataci doit manger,
Pappataci doit dormir.
Pappataci doit boire,
Pappataci doit dormir,
Pappataci doit profiter de la vie.

Mustafà

La belle vie !...Oh, quel bonheur !...
Je n'en demande pas plus.
Pappataci doit manger,
Pappataci doit dormir,
Pappataci...boire et manger.

Avec les élèves :

- Comparez cette scène avec l'Acte V du Bourgeois Gentilhomme au moment où il déclare : « Oui, il me faut porter du respect maintenant, et l'on vient de me faire Mamamouchi. »
- A partir d'un texte simple, tentez de créer un texte qui joue sur les sonorités.
- Ecoutez d'autres extraits où l'écriture musicale utilise le même procédé (Air de Papageno dans La Flûte enchantée de Mozart, Duo des chats de Rossini).

On apprend par Haly et Zulma qu'Isabella a distribué de nombreuses bouteilles d'alcool aux turcs afin de neutraliser le Bey.

☉ Acte II, Scène 11, Chœur, récitatif et rondo d'Isabella

CD 2, page 18

Le plan d'Isabella est de déguiser les esclaves Italiens en Pappataci et de s'enfuir avec eux à la faveur de la confusion de la cérémonie.

Les esclaves italiens chantent leur courage. L'écriture musicale est simple et met en valeur les sonorités des trompettes.

Dans le récitatif qui suit, les ponctuations massives de l'orchestre soulignent la détermination d'Isabella pour mener à bien son plan.

Rondo

05 :39

Sur un accompagnement plus léger des cordes en triolets, l'Italienne reprend le discours patriotique. Pour souligner le texte, son chant se pare de nombreux ornements.

Les esclaves se joignent à elle afin de se donner du courage.

La partie finale alterne la cabalette d'Isabella et la confirmation du chœur : l'espoir de revoir la patrie s'associe à la volonté d'affronter l'épreuve future.

<p>Isabella Pensa alla patria, e intrepido Il tuo dover adempi : Vedi per tutta Italia Rinascere gli esempi D'ardir e di valor. [...] Qual piacer ! Fra pochi istanti Rivedrem le patrie arene. (Nel periglio del moi bene Corragiosa amor mi fa.) [...]</p> <p>Coro Quanto vaglian gl'Italiani Al cimento si vedrà.</p>	<p>Isabella Pense à notre patrie, et avec témérité Accomplis ton devoir ; Vois, dans toute l'Italie, Refleurir des exemples De courage et d'audace. [...] Quel bonheur ! D'ici peu Nous reverrons les rivages de notre patrie. (Dans le péril où se trouve mon bien-aimé, l'amour me rend courageuse.) [...]</p> <p>Chœur C'est dans l'épreuve que l'on verra Le courage des Italiens.</p>
--	--

Acte II, Scène 13, deuxième finale

CD2, page 20

Les cors retentissent pour annoncer le début de la cérémonie d'intronisation de Mustafà. Le Bey ôte ses vêtements afin de s'habiller en Pappataci.

Le chœur des Pappataci, composé des esclaves italiens déguisés, s'affaire autour de Mustafà afin de l'aider à revêtir sa nouvelle tenue. Les pizzicatos des cordes, les paroles en staccato du chœur renforcent le côté ridicule de la scène.

Coiffé d'une perruque, Mustafà se réjouit de l'honneur qui lui est fait. Lindoro et Taddeo étouffent leurs rires.

La cérémonie d'adoubement se poursuit sous la conduite de Lindoro. Mustafà devra maintenant procéder à la lecture du serment du Pappataci. Tel un perroquet, le Bey reprend les paroles énoncées par Lindoro. Sans véritablement en comprendre le sens, il annonce un

texte qui confirme le caractère grotesque de son nouveau rôle. Le chœur encourage une nouvelle fois Mustafà. Les traits moqueurs des violons, et le contre-sol chanté par la voix de basse participent encore à la bouffonnerie générale.

Les convives passent à table. L'accélération finale doublée d'un crescendo permettra de mettre en avant une nouvelle colère de Mustafà qui semble avoir compris la situation dans laquelle il se trouve.

<p>Taddeo Di veder et non veder, Di sentir en non sentir, Per mangiare e per goder Di lasciare e fare e dir, Io qui giuro e poi scongiuro Pappataci Mustafà .</p> <p>Chœur Bravo, ben : cosi si fa.</p> <p>Taddeo e Mustafà Giuro inoltre all'occasione Di portar torcia e lampion. E se manco al giuramento Più non abbia un pel sul mento. Io qui giuro e poi scongiuro Pappataci Mustafà.</p>	<p>Taddeo De voir, et de ne pas voir, D'entendre, et de ne pas entendre, Pour manger et prendre du plaisir, De laisser faire et dire, Ici même je jure et je conjure Pappataci Mustafà</p> <p>Chœur Bien, bravo, c'est parfait.</p> <p>Taddeo et Mustafà En cette même occasion, je jure également De tenir le flambeau et la chandelle. Et, si jamais je manque à mon serment, Que l'on m'arrache les poils du menton. Ici même je jure et conjure Pappataci Mustafà</p>
---	--

Avec les élèves :

- De quelle manière la musique renforce-t-elle le caractère comique de cette scène ?

Les marins et esclaves italiens, Lindoro et Isabella s'apprêtent à lever l'ancre. La mesure ternaire, l'accompagnement simple, contrastent avec la scène précédente. L'espoir renaît et l'amour des deux amants passe au premier plan. Taddeo comprend la trahison et tente d'en faire part à Mustafà qui reste figé dans son personnage de Pappataci. Taddeo décide de rejoindre les amants.

Acte II, dernière scène

CD 2, page 22

Malgré les appels de Zulma, Haly et Elvira, Mustafà répète inlassablement les paroles de la charte : il est le Pappataci ! Puis, brusquement, il revient à lui et saisit la situation. Aussitôt, il revient vers Elvira et lui demande de le pardonner. Cette conversion le mène à la réconciliation avec l'ensemble des personnages. Finalement, chacun retrouve sa place, et chante le bonheur retrouvé. La morale de la fable est chantée communément :

<p>Tutti La bella Italiana Venuta in Algieri Insegna agli amanti Gelosi ed alteri, Che a tutti, se vuole, La Donna la fa.</p>	<p>Tous La belle Italienne Venue à Alger apprend aux amants jaloux et fiers, que la femme, quand elle veut, se joue de tout son monde.</p>
--	---

Avec les élèves :

- Après avoir écouté cette dernière scène, décrivez ce retournement de situation et imaginez une autre fin.

VOCABULAIRE

Allegro : Indication de mouvement rapide (gaiement, allègrement).

Andante : Indication de tempo qui signifie allant.

Aria : Littéralement, air, par opposition au récit (voir récitatif). L'aria (au pluriel arie) suspend le récit pour en marquer un temps fort, propice à l'expression des sentiments.

Bey : Mot d'origine turque. Souverain, vassal du sultan. Officier supérieur dans l'Empire ottoman.

Cavatine : La cavatine est une aria associée à la première apparition d'un personnage important de l'opéra. . On peut citer la cavatine des *Noces de Figaro* (Se vuol ballare) de Mozart. Dans le *Barbier de Séville* on pourra écouter la cavatine d'Almaviva dans l'acte I.

Chapeau chinois : instrument de la famille des percussions composé d'un marteau en bois surmonté de cloches et de grelots en métal. Cet instrument a été créé pour les fanfares militaires turques, où il servait en compagnie des tambours, des cymbales et des trompettes.

Chœur : C'est un ensemble de chanteurs qui interviennent à certains moments d'un opéra. Un chœur mixte est généralement formé de soprani, d'altos, de ténors et de basses.

Crescendo : indication de nuance selon laquelle il convient d'augmenter progressivement l'intensité du son.

Decrescendo : indication de nuance selon laquelle il convient de diminuer progressivement l'intensité du son.

Homorythmie : dans une composition polyphonique toutes les voix exécutent le même rythme.

Ouverture : Pièce orchestrale servant d'introduction à un opéra.

Pizzicato : Sur un instrument à cordes, en pinçant les cordes avec les doigts.

Quatuor : Le quatuor vocal est un ensemble de quatre chanteurs. Un quatuor à cordes est composé de deux violons, d'un alto et d'un violoncelle.

Quintette : Le quintette vocal est un ensemble de cinq chanteurs.

Récitatif : Le récitatif est un chant librement déclamé dont la ligne mélodique et le dessin rythmique suivent les inflexions naturelles de la phrase parlée. Le soutien instrumental se fait avec un effectif instrumental réduit.

Sottovoce : A l'origine émission vocale retenue dans la nuance sans aller jusqu'au piano. S'applique également aux instruments.

Syncope : Effet de rupture dans le discours musical qui se produit lorsque l'accentuation régulière se trouve brisée. Par exemple les valeurs croche-noire-croche constituent une syncope.

Strette : Dans la musique théâtrale, partie finale d'un ensemble où le mouvement s'accélère et où les différentes voix sont très resserrées.

Tempo : C'est la vitesse dans laquelle se joue un morceau. Par exemple, *Moderato*

indique qu'il faut jouer le morceau dans un tempo modéré.

Triolet : Groupe de trois notes égales dont la valeur est égale à deux notes égales dans une mesure binaire. On place le chiffre 3 au-dessus ou au-dessous du groupe de trois notes.



= Un triolet de croche équivaut à un temps dans une mesure à 2/4.

Unisson : Etat de deux ou plusieurs instruments ou voix qui réalisent en même temps la même note ou la même mélodie, soit à la même hauteur, soit à une distance d'octave (violon et violoncelle, voix de femme et voix d'homme par exemple).

RÉFÉRENCES

Bibliographie :

- L'avant-scène Opéra, *L'Italienne à Alger*, n° 157, 146 p.
- Colas, Damien, *Rossini, l'Opéra des Lumières*, Paris, Editions Gallimard, 1992, 160 p.

Livret :

Le livret complet en italien se trouve à cette adresse :
<http://opera.stanford.edu/Rossini/Italiana/libretto.html>

Partition :

La partition piano/chant et la partition compète sont disponibles aux éditions Ricordi.
http://imslp.org/wiki/L%27Italiana_in_Algeri_%28Rossini%2C_Gioacchino%29

Iconographie :

Source : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7722116z/f11.chemindefer>

L'ITALIENNE À ALGER À L'OPÉRA DE LILLE

Direction musicale **Pascal Verrot**
Mise en scène **Sandrine Anglade**
Décor et costumes **Claude Chestier**
Lumières **Eric Blossé**
Mouvements chorégraphiques **Pascaline Verrier**
Chef de chant **Emmanuel Olivier**

Avec
Allyson McHardy Isabella
Nicholas Phan Lindoro
Riccardo Novaro Taddeo
Jonathan Veira Mustafà
Bernarda Bobro Elvira
Svetlana Lifar Zulma
Jean-Luc Ballestra Haly

Orchestre de Picardie
Chœur de l'Opéra de Lille
(chef de chœur **Yves Parmentier**)



A l'Orient des rêves, dans le miroir du désir...

« Tu sais que tu es tout Sylvia.
Tu es tout ce qu'un homme peut désirer.
You are everything, Sylvia. Everything.
Tu es la première femme du premier jour de la création du monde.
Tu es la mère, la sœur, l'amante, tu es le diable et tu es l'ange,
Et tu es la halte, le refuge dans la tempête.
Tu es si belle. Oh yes. So beautiful. Yes.
Pourquoi es-tu venue ici Sylvia ? Mais pourquoi ne retournes-tu pas en Amérique ?
Je suis perdu maintenant.
Qu'est-ce que je vais faire ici tout seul ? »
Marcello Mastroianni dans *La Dolce Vita*, Fellini.

L'Orient de *l'Italienne à Alger* n'existe pas. C'est un orient fantasmé jouant des lieux propres du livret de la tradition des « Opéras turcs ».

Dramma Giocoso, certains écriront avec raison sur l'œuvre rossinienne qu'elle est « une parodie de la parodie (opera buffa) d'une contrefaçon (opera seria) ».

Alors que nous cherchions comment épouser la géniale mécanique musicale de l'œuvre, nous avons peu à peu compris qu'elle induisait nécessairement un éclatement incroyable de l'organisation spatiale (entrées / sorties ; rapport intérieur / extérieur). Or c'est justement dans cette impossible confrontation d'espaces que se joue la continuité de sens de *l'Italienne à Alger*, sa poésie intrinsèque.

Il sera dit alors que *l'Italienne à Alger* se situe à l'Orient des rêves, dans ce pays au-delà du miroir, où le plaisir mais surtout le désir nous entraîne.

Désir, c'est le maître mot qui guide toute l'œuvre. C'est la figure de la femme rêvée qu'appelle Mustafà, qui manque à Lindoro et que poursuit Tadeo. Elle. L'unique, qui est « tout ce qu'un homme peut désirer », qui est « la première femme du premier jour de la création du monde, (...), la mère, la sœur, l'amante, (...) le diable et (...) l'ange, (...) la halte, le refuge dans la tempête ». Une autre Anita Ekberg dans une autre quête de *Dolce Vita*.

Tout dans *l'Italienne à Alger* est figure de femme, rêve ou cauchemar de femme : femme rejetée (Elvira) ou désirée (Isabella), hommes contrariés dans leur masculinité (les eunuques).

Mais pour peindre au plus près ces figures de femmes, il était nécessaire d'en inventer une autre, une troisième femme pour Mustafà qui serait aussi la première : l'accompagnatrice de chaque jour, celle avec qui on finit par partager une banalité, en oubliant le désir, dans un quotidien où la cuisine est devenue un refuge.

L'espace scénique décrit ce radeau, cette île du désir, entre deux portes du quotidien : la chambre conjugale et la cuisine. Celles-ci sont deux référents essentiels, se réinterprétant dans le monde du rêve en une hésitation permanente entre la luxure et la gourmandise.

Notre histoire commence au moment où l'on passe du quotidien du rêve, où l'on traverse le miroir, où l'on tombe de l'autre côté du banal mur de papier peint. Cet ailleurs, cet orient se construit avec les accessoires du quotidien : multiplication des portes, des objets inhérents à la chambre à coucher et à la cuisine ; l'ensemble se multipliant toujours, s'expansant, comme un désir qui enflé jusqu'à éclater. Un enjeu : une robe, celle volée à une image d'Anita Ekberg qui prendra corps en la figure d'Isabella. De la petite robe rouge à la robe d'une princesse, turque ou italienne. Image d'une sensualité obsédante, à rendre fou, laissant accepter sans question aucune une série de situations surréelles qui puisent leur drôlerie dans un sérieux compulsif.

Sandrine Anglade, 11 avril 2007.

QUI FAIT QUOI À L'OPÉRA ?

Associez le métier à la description de son travail et, en vous référant à l'équipe artistique de cette production, mettez des noms en dessous de chaque métier.

- | | | |
|-----------------------------|---|---|
| Le compositeur | ○ | ● Il/Elle écrit l'histoire, les textes qui seront chantés dans l'opéra. |
| Le costumier | ○ | ● Il/Elle est responsable de ce qui se passe sur scène. Il/Elle conçoit, avec son équipe, la scénographie et dirige le jeu des chanteurs (les mouvements...). |
| Le musicien | ○ | ● Il/Elle interprète un personnage de l'opéra. |
| Le chanteur | ○ | ● Il/Elle invente la musique d'après un thème ou une histoire (le livret) et écrit la partition. |
| Le librettiste | ○ | ● Il/Elle crée les décors du spectacle. |
| Le metteur en scène | ○ | ● Il/Elle dessine et conçoit les costumes. |
| Le scénographe (décorateur) | ○ | ● Il/Elle joue d'un instrument, interprète la musique du compositeur. Il/Elle fait partie de l'orchestre. |

HISTORIQUE

Après l'incendie, en 1903, de l'ancien théâtre construit en 1788 au cœur de la ville, la municipalité lance en 1907 un concours pour la construction d'un nouvel édifice. Le règlement met alors l'accent sur la prévention de l'incendie et recommande notamment de porter attention à la largeur et à la commodité des dégagements et des escaliers à tous les étages.

Le projet lauréat de l'architecte **Louis-Marie Cordonnier (1854-1940)** a respecté cette consigne qui permet au bâtiment de bénéficier aujourd'hui de volumes exceptionnellement vastes dans tous ses espaces publics (zones d'accueil, foyer, déambulateurs,...). Le gros-œuvre du chantier s'est achevé en 1914, mais les travaux de finition n'ont pu être menés à leur terme à cause de la guerre. Les Allemands ont d'ailleurs très vite investi le lieu qu'ils ont meublé et équipé avec les sièges et le matériel d'un autre théâtre lillois, Le Sébastopol. En près de quatre années d'occupation, une centaine de spectacles et de concerts y ont été présentés en faisant la part belle à Wagner, Mozart, Strauss, Beethoven. Après cette occupation germanique et une période de remise en état, le « Grand Théâtre » comme on l'appelait à l'époque a pu donner sa « première française » en 1923.

En 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer précipitamment l'opéra pour des raisons de sécurité. Un chantier de rénovation est mené par les architectes Patrice Neirinck et Pierre Louis Carlier de 2000 à 2003. L'Opéra de Lille a ouvert à nouveaux ses portes au public en décembre 2003 à l'occasion de Lille 2004 Capitale européenne de la culture.

LA FAÇADE

Précédée d'un vaste perron et d'une volée de marches en pierre de Soignies, la façade est un symbole de l'identité lilloise. De composition néoclassique, elle fait preuve d'éclectisme en termes d'éléments architectoniques et décoratifs. Elle adopte le parti de composition du Palais Garnier, mais avec une morphologie générale différente. En pierre calcaire, très lumineuse, cette façade déploie trois strates architecturales (travées), qui correspondent à trois styles de parements. Le premier étage, étage noble, est rythmé par trois larges baies cintrées, conçues pour inonder de lumière le grand foyer. Ces baies participent pleinement à l'allure néoclassique et à l'élégance de l'édifice.

Louis-Marie Cordonnier fournit l'intégralité des plans et dessins nécessaires à l'ornementation de la façade. Il accorda la réalisation (et non la conception) du motif du fronton, illustrant la Glorification des Arts, à un artiste de la région lilloise : Hippolyte-Jules Lefebvre. Se détachant de la rigueur générale du bâtiment, le groupe sculpté s'articule autour d'Apollon, le Dieu des Oracles, des Arts et de la Lumière. Neufs muses l'accompagnent, réunissant ainsi autour de l'allégorie du vent Zéphir, la poésie, la musique, la comédie, la tragédie et d'autres arts lyriques ou scientifiques.

Les deux reliefs allégoriques de l'étage noble (dessins de Cordonnier là encore), se répondent. À gauche, du sculpteur Alphonse-Amédée Cordonnier, une jeune femme tenant une lyre, représente La Musique. Des bambins jouent du tambourin et de la guitare. À droite, le sculpteur Hector Lemaire, a symbolisé La Tragédie. Les putti représentent des masques de théâtre et l'allégorie féminine, dramatique et animée, brandit une épée, environnée de serpents et d'éclairs.

LE HALL D'HONNEUR

L'entrée est rythmée par les marches d'escalier du perron depuis la place du théâtre et s'effectue par trois sas largement dimensionnés. Le visiteur pénètre dans le vestibule qui lui offre immédiatement une vue sur l'escalier d'honneur menant au parterre et aux galeries des étages.

Introduction progressive au lyrisme du lieu, le vestibule met en scène deux statues réalisées en stuc de pierre. À droite, « L'Idylle », de Jules Dechin, et en écho, « La Poésie » du sculpteur Charles Caby.

LES GRANDS ESCALIERS

Avec un programme d'aménagement et de décoration très riche, les escaliers instaurent un détachement volontaire avec l'environnement urbain et le lexique architectural encore réservé au vestibule. Propices à une « représentation sociale » (défilé des classes sociales du début du XX^{ème} siècle par exemple), les grands escaliers sont une cellule à valeur indicative, qui annonce le faste du lieu.

Afin d'augmenter la capacité d'accueil de la salle, Cordonnier a privilégié une volée axiale droite, puis deux montées symétriques divergentes. Une voûte à caissons remarquables, d'inspiration renaissance italienne, repose sur une série de colonnes en marbre cipolin. L'architecte chargea le sculpteur-stucateur André Laoust du décor des baies qui surplombent les escaliers et ferment l'espace entre le grand foyer et les galeries. Louis Allard est quant à lui auteur, d'après les esquisses de Cordonnier, des deux vases monumentaux (plâtre peint et doré), disposés sur les paliers d'arrivée (et initialement prévus pour le grand foyer).

LE GRAND FOYER

Le grand foyer a été voulu par Louis-Marie Cordonnier comme un véritable vaisseau, qui s'allonge sur toute la façade de l'Opéra. L'espace, très élégant, fait preuve de dimensions exceptionnelles, au regard de celles rencontrées dans d'autres lieux théâtraux. Les volumes intérieurs, particulièrement vastes, sont le cadre d'une effervescence et de la déambulation du public lors des entractes, et continue à émerveiller le public par sa richesse ornementale. L'espace est éclairé par cinq grandes baies dont trois jumelées du côté de la place. Le décor du plafond et les deux tableaux ovales représentant La Musique et La Danse sont l'œuvre du peintre Georges Picard. En parallèle, les quatre grands groupes sculptés ont été réalisés par Georges-Armand Vézé, et forment un ensemble cohérent avec le programme d'ornementation, qui développe le thème des arts.

Chaque mercredi à 18h, des concerts d'une heure sont organisés dans le Foyer. Récitals, concerts jeune public, musique du monde... au tarif de 8 et 5 €.

LA GRANDE SALLE

Si les plans aquarellés de Cordonnier privilégiaient la couleur bleue, la volonté de reproduire une salle à l'italienne (un des derniers exemples construits en France) a fait opter l'ensemble des acteurs du chantier de l'époque pour le rouge et or, plus conventionnel. La salle est couverte d'une coupole.

Elle comprend six loges d'avant scène, une fosse à orchestre, un large parterre et quatre balcons (quatre galeries).

Le décor est particulièrement abondant. Les écoinçons comportent plusieurs groupes sculptés : La Danse, la Musique, la Tragédie et la Comédie.

De part et d'autre des loges d'avant-scène, quatre cariatides portent les galeries supérieures. Elles représentent les quatre saisons. Un groupe sculpté, au thème similaire de celui de la façade, est dédié à la Glorification des Arts, et affiche sa devise en latin : *Ad alta per artes*. Huit médaillons peints alternent avec des figures mythologiques (éphèbes sculptés). C'est Edgar Boutry qui réalisa l'ensemble de ce décor sculpté tandis que Georges Dilly et Victor Lhomme furent chargés conjointement de la réalisation des huit médaillons de la coupole. Ces peintures marouflées (toile de lin appliquée aux plâtres) ne présentent qu'un camaïeu de brun avec quelques rehauts de bleu.

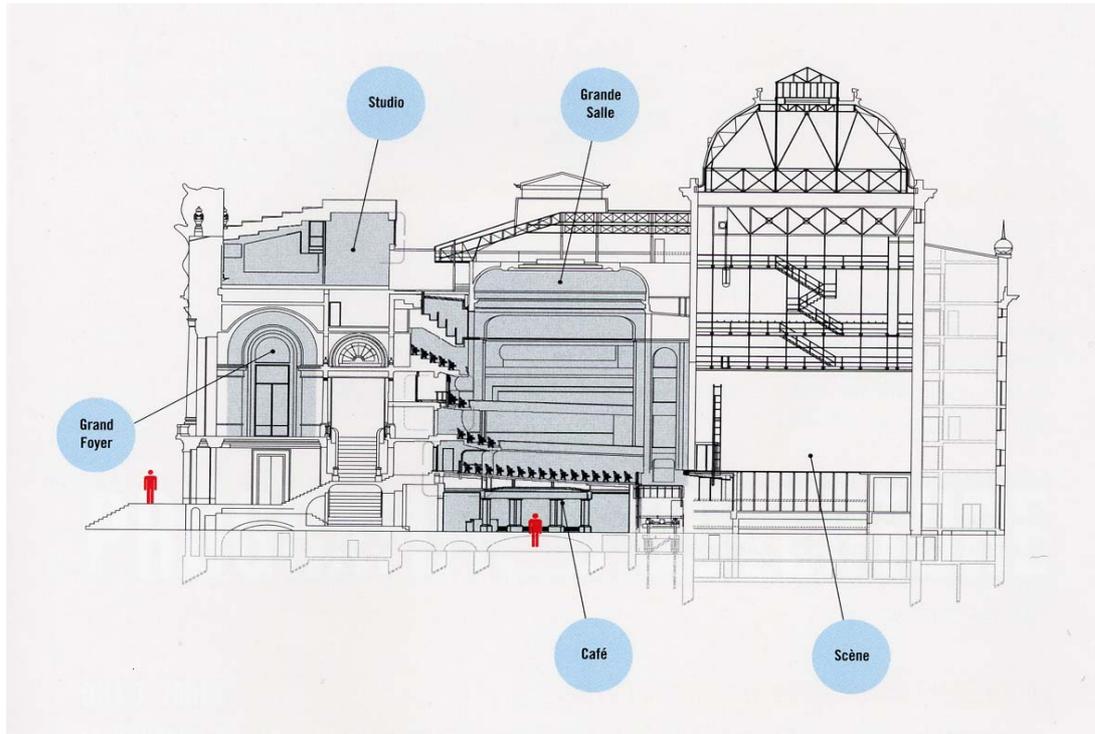
La construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer précipitamment l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux ; une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors nécessaire, tant au niveau de la scène que de la salle et de l'architecture alvéolaire qui l'entoure.

Les acteurs du chantier définissent alors trois objectifs majeurs pour les travaux de modernisation et de mise en conformité de l'Opéra de Lille. Le premier est d'aboutir, en respectant évidemment l'édifice, à une mise aux normes satisfaisante et répondant aux réglementations existantes, en particulier dans le domaine de la sécurité des personnes. Le deuxième vise à améliorer les conditions d'accueil des productions lyriques, chorégraphiques et des concerts dans le cadre d'un théâtre à l'italienne tout en préservant l'œuvre de Louis-Marie Cordonnier dont la configuration, les contraintes et l'histoire induisent une organisation spatiale classique. Il s'agit enfin de valoriser l'Opéra de Lille comme lieu de production et d'accueil de grands spectacles lyriques et chorégraphiques en métropole lilloise, en France et en Europe.

Les travaux de rénovation menés par les architectes Patrice Neirinck et Pierre-Louis Carlier ont été l'occasion de construire, au dernier étage du bâtiment, une nouvelle **salle de répétition**. Le toit de l'Opéra a été surélevé pour offrir un grand volume à cet espace de travail qui est également accessible au public. Cette salle dont les dimensions sont environ de 15x14 mètres peut en effet accueillir 100 personnes à l'occasion de répétitions publiques ou de présentations de spectacles et de concerts.

L'Opéra, un lieu, un bâtiment et un vocabulaire



Le hall d'honneur = l'entrée principale

Les grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La grande salle = là où se passe le spectacle

Le grand foyer = là où les spectateurs se retrouvent après le spectacle et à l'entracte

Les coulisses = là où les artistes se préparent (se maquillent, mettent leurs costumes, se concentrent)

Les studios de répétition = là où les artistes répètent, travaillent, s'échauffent avant le spectacle

La régie = là où les techniciens règlent la lumière, le son... diffusés sur la scène

Côté salle (Dans la grande salle, il y a d'un côté, les spectateurs) :

- Les fauteuils des spectateurs sont répartis sur le parterre (ou Orchestre) et les 4 galeries (ou balcons), 1138 places au total
- La quatrième galerie s'appelle « le Paradis » (parce que la plus proche du ciel) ou encore « le Poulailier » (parce que c'est l'endroit où se trouvait à l'époque le « peuple » qui était perché et caquetait comme des poules)
- Les loges (celles du Parterre étant appelé aussi baignoires)
- les loges retardataires (situées en fond de Parterre)
- La régie (située en 2eme galerie)

Côté scène (De l'autre côté, les artistes) :

- La fosse d'orchestre (là où sont placés les musiciens pendant les opéras, en dessous de la scène, seul le chef d'orchestre voit le spectacle)
- L'avant-scène ou proscenium (la partie de la scène la plus proche du public)
- La scène ou le plateau (là où les artistes jouent, chantent et dansent)
- (le lointain - l'avant-scène ou face / Jardin - Cour)
- Les coulisses
- le rideau de fer et le rideau de scène séparent la scène et la salle. Le rideau de fer, sert de coupe feu.

Petit Jeu

Ecris chacun des mots correspondant à la bonne case :

le poulailler ou le paradis

la régie

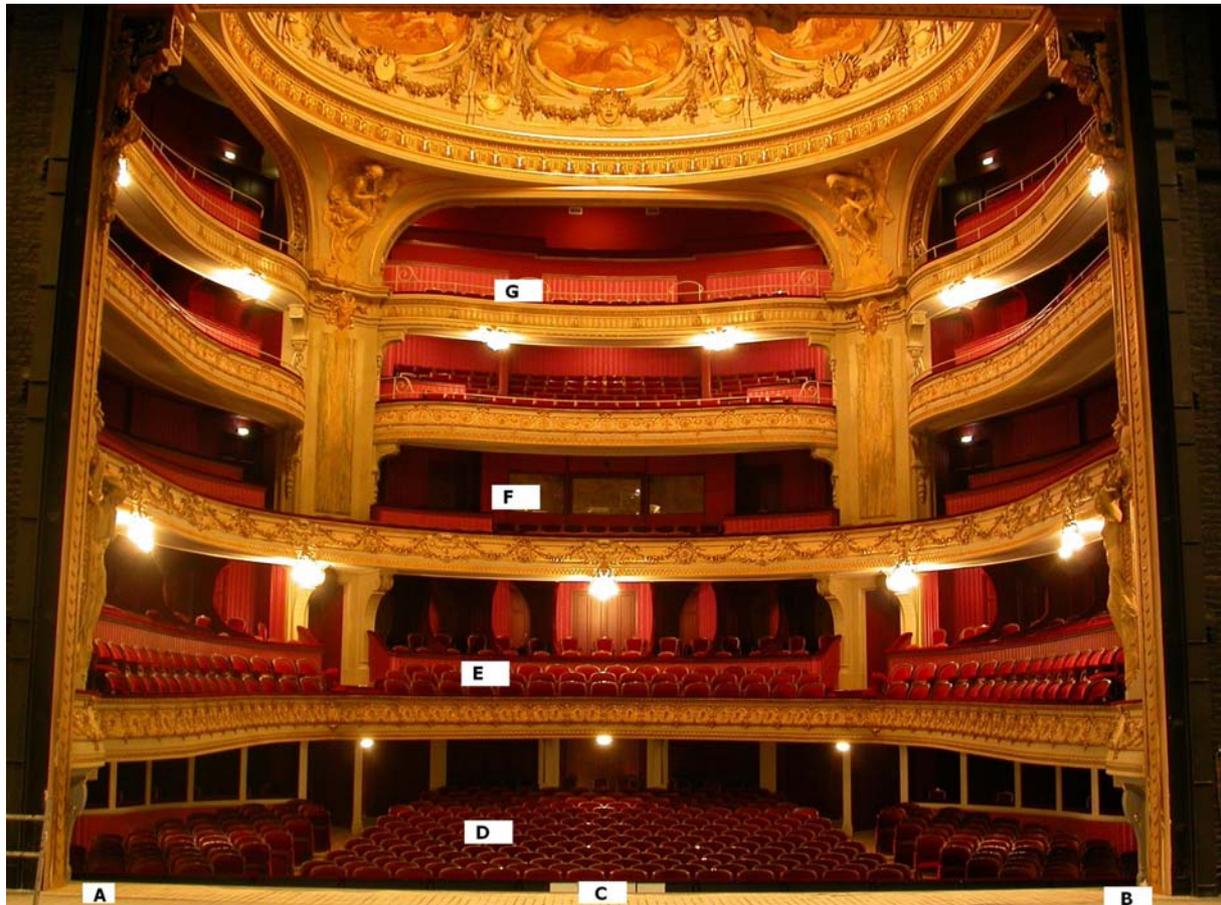
le 1^{er} balcon ou 1^{ère} galerie

le parterre

côté cour

côté jardin

la scène



A=

B=

C=

D=

E=

F=

G=

Réponses :

A= côté cour, B= côté jardin, C= la scène, D= le parterre, E= le premier balcon/galerie, F= la régie, G= le poulailler/paradis.

Les instruments de l'orchestre de *L'Italienne à Alger* de Rossini.



L'orchestre comprend 1 flûte traversière, 2 piccolos, 2 hautbois, 2 clarinettes, 1 basson, 2 cors, 2 trompettes, 1 grosse caisse, une banda turque (triangle, cône chinois, cymbales, tambour), catuba (= grosse caisse), les cordes (violons, altos, violoncelles, contrebasses).

intérêt musical	plage	scène	personnages	action
***	I, 1	Ouverture		Ouverture
**	I, 2	I, Sc 1	chœur des eunuques, Elvira, Zulma, Haly, Mustafa	lamentations d'Elvira repoussée par Mustafa.
récitatif	I, 3	I, Sc 2	Mustafa, Haly	M. confie à Haly qu'il souhaite faire épouser Lindoro à Elvira; il lui demande de lui trouver une Italienne.
** cavatine, cor	I, 4	I, Sc 3	Lindoro	Cavatine "Languir per una bella"
récitatif	I, 5	I, Sc 3	Lindoro, Mustafa	M. annonce à Lindoro qu'il veut lui donner une épouse.
** débit rapide et vocalises	I, 6	I, Sc 3	Lindoro Mustafa	imbroglio; Lindoro fait la liste de toutes les qualités qu'il recherche chez une femme.
***cavatine Isa (si si si si)	I, 7	I, Sc 4	chœur des corsaires, Haly, Isabella	débarquement d'Isabella, que le chœur trouve au goût de Mustafa.
récitatif	I, 8	I, Sc 4	Isabella, Taddeo, Haly	Isabella compte sur son pouvoir de séduction pour la tirer de sa situation. Elle fait passer Taddeo pour son neveu.
récitatif	I, 9	I, Sc 5	Taddeo, Isabella	Taddeo s'inquiète de leur sort; il est au courant de l'amant d'Isabella, Lindoro.
*	I,10	I, Sc 5	Isabella, Taddeo	Isabella et Taddeo surmontent leur brouille pour faire cause commune.
récitatif	I, 11	I, Sc 6-7	Mustafa, Lindoro	Mustafa demande à Lindoro de monter à bord du navire avec Elvira.
*récitatif, pleurs d'Elvira	I, 12	I, Sc 8	Elvira, Mustafa, Haly	Haly vient annoncer au Bey l'arrivée d'Isabella.
**aria M	I, 13	I, Sc 8	Mustafa	Mustafa, déjà plein d'ardeur, s'apprête à recevoir Isabella.
récitatif	I, 14	I, Sc 9	Zulma, Elvira, Lindoro	Lindoro invite Elvira à s'enfuir avec lui.
finale I	I, 15	I, Sc 10-11-12	chœur des eunuques, Haly, Mustafa, Isabella, Taddeo	Isabella est introduite à Mustafa, qui succombe à son charme. Isabella use de emprise sur M. pour obtenir de lui qu'il n'empale pas Taddeo sur le champ.
*** strette	I, 16	I, finale	Elvira, Zulma, Lindoro, Isabella, Haly, Taddeo	Lindoro, Elvira et Zulma viennent prendre congé du Bey. Isabella retrouve donc Lindoro au bras d'Elvira. Elle demande à Mustafa de demeurer avec son épouse et de lui céder Lindoro comme esclave. Tous versent dans la confusion générale.
*	II, 1	II, Sc 1	Chœur des eunuques, Elvira, Zulma, Haly	Le chœur souligne combien Isabella mène Mustafa par le bout du nez.
récitatif	II, 2	II, Sc 2	Mustafa, Zulma, Elvira, Haly	Mustafa demande à Elvira et Zulma d'aller annoncer à Isabella qu'il la rejoindra pour le café.
air, puis récitatif	II, 3	II, Sc 3	Isabellabella, Lindoro	Lindoro dissipe le malentendu : il est resté fidèle à Isabella.
* cavatine	II, 4	II, Sc 4	Lindoro	Lindoro célèbre l'amour qui les a réunis.
récitatif	II, 5	II, Sc 4	Mustafa, Taddeo	Poursuivi par Haly, Taddeo supplie Mustafa de l'épargner, mais ce dernier lui annonce qu'il le nomme son grand Kaïmakan.

* chœur	II, 6	II, Sc 4	chœur des eunuques	célébration du grand Kaïmakan
récitatif puis air	II, 7	II, Sc 4	Taddeo, Mustafa	Taddeo se trouve contraint d'accepter sa position contre son gré.
	II, 8	II, Sc 4	Taddeo, Chœur,	Taddeo, qui se passerait bien de tant d'honneurs, est acclamé par le chœur.
récitatif	II, 9	II, Sc 5	Isabella, Lindoro, Elvira	Isabella se prépare à son rendez-vous, invite Elvira à se cacher pour qu'elle apprenne comment dompter un homme.
cavatine, puis	II, 10	II, Sc 5	Isabella, Mustafa, Taddeo, Lindoro	Mustafa, Lindoro et Taddeo assistent à la toilette d'Isabella.
récitatif	II, 11	II, Sc 6	Mustafa, Taddeo, Lindoro	Mustafa convient d'un signal avec Taddeo, qui devra s'éclipser au premier étournement.
**quintette, étournements	II, 12	II, Sc 6	Mustafa, Isabella, Taddeo, Lindoro	Mustafa présente à Isabella le nouveau Kaïmakan. Mais malgré les étournements de Mustafa, Taddeo reste sur place.
récitatif	II, 13	II, Sc 7	Haly	Haly est ravi que le Bey soit à la merci de l'Italienne.
*Air	II, 14	II, Sc 7	Haly	Hommage à l'art de la galanterie des Italiennes.
récitatif	II, 15	II, Sc 8-9-10	Taddeo, Lindoro, Mustafa	Taddeo révèle à Lindoro qu'il est l'amant d'Isabella. Lindoro annonce à Mustafa qu'Isabella, brûlant d'amour pour lui, souhaite lui décerner en grande pompe le titre de Pappataci.
trio	II, 16	II, Sc 10	Mustafa, Lindoro, Taddeo	Taddeo et Lindoro explique à Mustafa le rôle d'un Pappataci : il doit manger, boire, dormir, et profiter de la vie.
récitatif	II, 17	II, Sc 11	Taddeo, Lindoro, Mustafa	Taddeo et Lindoro évoquent le stratagème d'Isabella pour libérer les esclaves italiens.
**chœur, récit., rondo (Pensa alla patria)	II, 18	II, Sc 11	Chœur des esclaves italiens, Isabella	Isabella a obtenu de Mustafa que les Italiens soient présents lors de la cérémonie d'intronisation du Pappataci. Elle les rassemble pour leur donner ses dernières consignes et les armer de courage.
récitatif	II, 19	II, Sc 12	Taddeo, Mustafa	Mustafà, dupe, s'étonne de l'empressement d'Isabella à célébrer la cérémonie.
**Finale II (serment du Pappataci)	II, 20	II, Sc 13-14	Lindoro, Chœur des pappataci, Lindoro, Isabella, Mustafa	Mustafà endosse les frusques de Pappataci. Présidant la cérémonie, Isabella lui demande de prêter serment ("...laisser dire et laisser faire..."). Il ne doit pas réagir quand Isabella vole dans les bras de Lindoro.
*chœur, trio	II, 21	II, Sc 15	chœur des esclaves, Lindoro, Isabella, Taddeo, Mustafa	Mustafà ne s'aperçoit même pas de l'approche du navire vénitien. Taddeo, comprenant la trahison, essaie en vain de réveiller le Bey, et comprend qu'il a intérêt à fuir avec les deux amants.
*	II, 22	II, dernière sc	Zulma, Haly, Elvira, Mustafa, Isa, Lindoro, Taddeo, chœur des esclaves	Lorsque Mustafà comprend enfin que les Italiens s'échappent, il est hors d'état de lutter, tout comme les Turcs, ivres morts. Il choisit alors de retourner à sa femme et renonce aux Italiennes.