



EGISTO

Favola drammatica musicale

Pier Francesco Cavalli et Giovanni Faustini

1643

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SOMMAIRE

Introduction	3
A) Egisto en son temps	4
1) Venise au milieu du XVII ^e siècle et la naissance de l'opéra populaire.....	4
2) Le livret d'Egisto, Giovanni Faustini.....	10
3) La musique de Pier Francesco Cavalli (1602-1676).....	15
B) la Production de l'Opéra Comique	21
1) La musique : une reconstitution à partir de deux manuscrits.....	21
2) Le parti pris artistique de mise en scène	23
3) La distribution	25
C) Suggestions pédagogiques	27
D) Sources	28
1) Bibliographie	28
2) Liens Internet.....	28
3) Partitions en ligne	28
4) Discographie	28

INTRODUCTION

«Remarquable par l'abondance protéiforme de son matériau poétique et musical, et par le faste de la mise en scène, *Egisto* se place historiquement comme l'une de ces créations vénitiennes qui assurent avec éclat le triomphe d'une nouvelle esthétique théâtrale : celle du plaisir primant sur la règle.»¹

Egisto est un opéra en un prologue et trois actes. Le livret est de Giovanni Faustini et la musique de Pier Francesco Cavalli. Cet opéra a été créé en Italie, à Venise, au Teatro San Cassiano, en 1643, année de la mort de Monteverdi. Deuxième des dix œuvres vénitiennes nées de la collaboration des deux auteurs, *Egisto* est caractéristique d'une nouvelle esthétique de l'opéra, liée à l'ouverture du Teatro San Cassiano, premier théâtre payant de l'histoire lyrique.

L'expression «Favola in musica» ou «Favola musicale» (littéralement «fable en musique») désignait les premiers opéras au caractère légendaire ou mythologique. L'*Orfeo* (1607) de Monteverdi est une *Favola in musica*. Cette expression rappelle l'importance du livret et le fait que le genre de l'opéra n'est pas encore tout à fait défini. Le terme de fable renvoie également à la dimension fabuleuse, merveilleuse de l'argument qui fait se côtoyer le monde des hommes avec celui des dieux.

La naissance de l'«opéra public», par opposition aux représentations privées des grandes familles aristocratiques, est un tournant majeur de l'histoire de l'art, dans la mesure où, en

changeant la nature du public et du financement de la production, elle implique une définition du genre, l'établissement de conventions aussi bien pour le livret que pour la musique et la mise en scène. La vie à Venise au milieu du XVII^e siècle, les conditions de l'ouverture du Théâtre San Cassiano, la découverte du livret de Faustini et de la musique de Cavalli sont des notions-clés pour la compréhension de la production de l'Opéra Comique par Vincent Dumestre (directeur musical) et le Poème Harmonique, et Benjamin Lazar (metteur en scène) et Adeline Caron (décor et costumes).

¹ HIMELFARB, C., «Egisto» in *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, Marc Honegger et Paul Prévost, éd., p. 578-579

A) EGISTO EN SON TEMPS

1) Venise au milieu du XVII^e siècle et la naissance de l'opéra populaire

a) Venise, La Sérénissime et l'invention de « l'opéra public »

La République de Venise dite la Sérénissime (en vénitien, *Serenissima repùblica de Venessia*) est un État qui s'est développé autour de la cité de Venise à partir du Moyen Âge. Son fonctionnement oligarchique - ses institutions sont dirigées par les grandes familles patriciennes - fait de la Cité-État une république stable dans laquelle chacun doit démontrer son pouvoir et sa richesse. Cette concurrence entre les grandes familles explique en partie le développement d'un art coûteux comme l'opéra. « L'ouverture, par les plus riches patriciens, des premiers théâtres lyriques destinés à un public payant est [...] le résultat de cette surenchère démonstrative et onéreuse. »²

Plusieurs motifs pour l'épanouissement du genre s'ajoutent à cette dynamique générale en faveur de la naissance de l'opéra « public » :

- une période de déclin économique et politique au XVI^e siècle qui invite à un repli de la Cité sur elle-même

La découverte du Nouveau Monde ouvre de nouvelles routes commerciales et il n'est plus nécessaire pour les marchands de passer par Venise qui n'est plus le plus grand port

européen. Un déplacement à l'ouest du centre géopolitique de l'Europe s'opère et Venise pèse peu face à l'Espagne et à la France. L'empire ottoman s'étend également et prive la Sérénissime de ses comptoirs sur la route du Levant. À cela s'ajoutent de grandes épidémies de peste à la fin du XVI^e siècle. Ces difficultés entraînent un repli de Venise sur elle-même qui invite au développement de la fête comme exutoire et vitrine de richesse.

-la Renaissance, âge d'or de l'art vénitien

Le décor de Venise, unique au monde, est né du talent des architectes vénitiens dont l'art atteint son apogée au XVI^e siècle, notamment avec Jacopo Sansovino, puis Andrea Palladio. À la même période, la peinture vénitienne se révèle dans les œuvres de Giorgione, Lotto, Le Titien (1490-1576), Véronèse (1528-1588), Le Tintoret (1518-1594). Pour la musique, le compositeur flamand Adrian Willaert, maître de Chapelle de Saint-Marc de 1527 à 1562 crée l'école vénitienne où se forment Gabrieli, Zarlino, Parabosco et bien d'autres qui portent à maturité la polyphonie et l'écriture à plusieurs chœurs (directement en lien avec l'architecture byzantine de la Chapelle qui comporte deux tribunes opposées). Tous ces arts aspirent à se regrouper dans un seul genre :

« Si l'opéra est prêt à éclore, c'est pour répondre à ce besoin de dépassement des frontières entre les différentes disciplines artistiques que les plus grands génies de la Renaissance ont poussées dans leurs retranchements. Avec l'art lyrique, la peinture et l'architecture vénitiennes

² LEXA, Olivier, *Venise, L'éveil du baroque, Itinéraire musical de Monteverdi à Vivaldi*, Karéline, 2011, p. 17.

vont s'effacer au profit du décor, la sculpture au profit du jeu des chanteurs, et le chant à celui de la poésie.»³

- la liberté de penser

Comme le souligne Olivier Lexa, la République de Venise est alors sans doute le régime le moins autoritaire d'Occident «autre élément [...] en faveur de l'éclosion de l'opéra en tant qu'art profane par excellence»⁴. En effet, Venise est la capitale mondiale de l'imprimerie depuis la fin du XV^e siècle. C'est également à Venise que l'on doit l'invention de l'édition musicale - le 14 mai 1501, Ottaviano Petrucci fait imprimer le premier livre de musique (*Harmonice Musices Odhecaton*). Enfin, la Sérénissime fonctionne selon le principe de séparation de l'Église et de l'État. Le clergé est indépendant dès 997 et la Cité tient à affirmer son autonomie à l'égard de Rome. Dans ce sens, en 1094, la basilique Saint-Marc est solennellement consacrée sur le modèle architectural.

Cette liberté permet à la Cité des Doges de voir se développer non seulement la musique savante instrumentale⁵ (considérée comme profane par Rome) mais aussi la peinture et la comédie. Les intellectuels vénitiens créent en 1630 l'*Accademia degli Incogniti* dans un esprit résolument contestataire vis-à-vis de Rome. On compte parmi eux le metteur en scène Giacomo Torelli par exemple. Cette *accademia* est le pendant vénitien à la *Camerata de' Bardi* ou *camerata fiorentina* qui trouva son apogée au XVI^e siècle et dont émergea une pensée humaniste qui

³ LEXA, Olivier, Venise, L'éveil du baroque, Itinéraire musical de Monteverdi à Vivaldi, Karéline, 2011, p. 29.

⁴ Idem, p. 22.

⁵ Publication par Gabrieli, dans la Sérénissime, en 1587 d'un *Ricercar per sonar* : première édition de musique non chantée

influença tous les arts, notamment la musique avec la *seconda prattica* et l'évolution du madrigal. Si elle est affirmée politiquement et entraîne une liberté de penser, cette séparation entre le profane et le sacré n'empêche pas les grands compositeurs vénitiens (Monteverdi, Cavalli, Vivaldi) de composer à la fois pour l'Église et pour les théâtres⁶.

Enfin, Venise est une ville tournée vers les affaires et qui a l'habitude d'une certaine mixité sociale dans le divertissement au moment du carnaval. Toutes les conditions semblent donc réunies pour rendre possible le passage de l'opéra comme genre d'élite (réservé aux grandes familles, lors de représentations privées) à un genre populaire.

b) Une soirée dans un théâtre vénitien

Découvrons avec Olivier Lexa, le fonctionnement des théâtres aux XVII^e et XVIII^e siècles à Venise :

« Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les théâtres vénitiens sont ouverts l'hiver, principalement pendant le carnaval, qui dure alors presque six mois de l'année. Les représentations commencent à vingt-trois heures et durent jusqu'à trois ou quatre heures du matin. Au parterre (*platea*), le public d'extraction populaire se tient debout ou sur des sièges pliants. Pour les riches bourgeois et les nobles, les loges sont le meilleur moyen d'être vus. Ils doivent mener une lutte sans merci pour obtenir les mieux placées : c'est la fameuse « guerre des loges » (*guerra dei palchi*). Elles sont louées à l'année et les locataires les décorent et les meublent selon leur goût. Ils s'y font servir gourmandises et

⁶ Cf. biographie de Pier Francesco Cavalli.

rafraîchissements (les couloirs des loges sont ainsi remplis de laquais qui alimentent en permanence les buffets). Peu à peu, les rideaux font leur apparition pour dissimuler les ébats des amants ou les parties de jeux. Comme on peut l'imaginer, dans ce contexte les salles restaient rarement silencieuses pendant les représentations. En 1680, un voyageur français décrit, émerveillé, les habitudes des jeunes nobles qui, depuis leurs loges, s'amusaient à lancer vers le public du parterre des boulettes roulées avec la cire des bougies...

On imposait aux nobles d'entrer masqués (carnaval oblige...) et vêtus du *tabarro* (longue cape vénitienne) [...]»⁷

Henry Prunières nous dit aussi que les soirs de représentation, « ceux qui veulent lire le livret de la pièce doivent l'acheter en entrant avec la petite bougie qui servira à le déchiffrer. Ils pourront aussi se procurer des pommes et des poires cuites qui leur serviront à calmer leur faim ou, en certains cas, à assouvir leur fureur sur les acteurs. »⁸ Le théâtre est donc certes un lieu de divertissement mais aussi de **sociabilité** : on va au théâtre pour être vu.

Pour certains historiens de la musique, l'opéra ne naît pas en Italie avec *l'Orfeo* de Monteverdi, mais avec l'ouverture du premier théâtre d'opéra payant, le Théâtre San Cassiano à Venise⁹, événement majeur pour l'histoire de l'art. Ce théâtre ouvre ses portes à un public qui devient essentiel au succès des

⁷ LEXA, Olivier, *Venise, L'éveil du baroque, Itinéraire musical de Monteverdi à Vivaldi*, Karéline, 2011, p. 39.

⁸ PRUNIERES, Henry, *Cavalli et l'opéra vénitien au XVIIe siècle*, Paris : Rieder, 1931, p. 18.

⁹ ORREY, Leslie ; MILNES, Rodney, *Histoire de l'opéra*, trad. de l'anglais par Catherine Cheval, Paris : Thames & Hudson, 1991.

œuvres et des établissements. Comme dans notre fonctionnement actuel, la fréquentation détermine le succès : il s'agit donc avant tout de plaire, d'émerveiller, de surprendre, pour attirer un public toujours plus nombreux. Le public se prend au jeu. On peut lire que « l'engouement des Vénitiens pour l'opéra était sans borne. De 1637 à 1700, la Sérénissime se dota de seize salles dans lesquelles furent créés des centaines d'opéras [...] la moindre paroisse se vantait d'avoir un opéra de quartier »¹⁰. Étudions ces événements d'un peu plus près.

c) Le théâtre San Cassiano et l'opéra populaire

- Le théâtre San Cassiano



Benedetto Ferrari, *Andromeda*,
(Venise, 1637), page de titre du livret.

Le Teatro San Cassiano Vecchio était à l'origine un théâtre aristocratique privé (comme tous les théâtres de Venise à ce moment-là) à la structure en bois, construit à la fin du XVI^e siècle, et qui appartenait à la famille Tron, l'une des grandes familles vénitienes. Il tire son nom du quartier de Venise où il a été bâti, la paroisse San Cassiano (à côté du Rialto, à l'emplacement de l'actuel jardin du Palazzo Albrizzi). Ce théâtre fut ravagé par un incendie en 1629 et reconstruit cette fois-ci en pierre : le Teatro

¹⁰ *Idem*, p. 26.

San Cassiano Nuovo qui comportait cinq rangs de trente et une loges chacun. En mai 1636, les frères Tron obtinrent l'accord du Conseil des Dix pour que le théâtre puisse ouvrir au public.

Trois types d'acteurs étaient alors nécessaires au bon fonctionnement d'un théâtre : les propriétaires, un impresario (une personne ou une troupe) et des artistes. Benedetto Ferrari, homme universel, réputé pour ses poèmes, ses livrets, sa musique et son art de toucher le théorbe (son surnom « *della Tiorba* »), s'associa alors à Francesco Manelli, auteur réputé de cantates et d'un opéra *Delia* représenté à Bologne et à des chanteurs de la Chapelle Saint-Marc. Il proposa alors à la famille Tron de donner pendant le carnaval une série de représentations d'*Andromeda* (livret de Ferrari, musique de Manelli) qu'il avait monté entièrement à ses frais. Le 6 mars 1637, le premier théâtre accueillant un public payant ouvrit ses portes. L'opéra de Ferrari et Manelli, avec ses nombreuses machines et ses changements de scène inventés par le vénitien Balbi, chorégraphe et machiniste, fut un grand succès et le début d'une longue suite de productions. L'année suivante ils donnèrent la *Maga Fulminata*. Puis, la gestion du théâtre revint à Francesco Cavalli.

- *La concurrence et le fonctionnement économique des théâtres*

Très vite, la concurrence s'installe à Venise entre les différents théâtres. Le Théâtre San Cassiano ouvre en mars 1637. Dès 1638, le Théâtre SS. Giovanni e Paolo est reconstruit par la famille Grimani, le bâtiment est plus grand et plus richement ornementé. Ferrari, quant à lui, devient l'impresario du nouveau Théâtre San Samuele en 1639. Il y donne *Il Pastor Regio* (1640), *Ninfa Avara* (1641), puis il s'efface en 1642 devant Cavalli qui donne avec succès son *Amore innamorato*. Ferrari fait encore

chanter son *Prencipe Giardiniero* en 1644 après quoi il cède la place à Cavalli qui accapare tous les théâtres. En 1640, le Théâtre San Moisè, propriété de la famille Zane, ouvrit ses portes à l'opéra également. On compte en moyenne cinq productions par an jusqu'en 1645.

Le coût des dépenses artistiques (emploi des musiciens et chanteurs), la location et les coûts techniques de production (décor, lumières) étaient à la charge de l'impresario. Les dépenses étaient équilibrées et les profits générés par les recettes liées à la location des loges et la vente de billets. La plupart des loges étaient louées à perpétuité, mais les membres de l'aristocratie les payaient selon une base calculée pour la saison. Il y avait alors deux sortes de billets : les *bollettini* que tout le monde devait avoir pour entrer, y compris ceux qui avaient une loge, et les *scagni* achetés avec un supplément et qui accordaient un siège au parterre.

Le librettiste restait financièrement indépendant et se rémunérait par la vente des livrets et les largesses de ses dédicataires.

Il est à noter que ces théâtres ne fonctionnaient que pendant le Carnaval. Même avec les temps de répétitions, les troupes restaient sans emploi une partie de l'année. Ce n'était pas un problème pour Cavalli et sa troupe qui étaient employés ailleurs à Venise, mais beaucoup d'autres étaient forcés de faire voyager leurs productions pour compléter leurs revenus.

Pour attirer le public et améliorer les ventes, « la Cité des Doges invente aussi ce « star system » que nous connaissons aujourd'hui »¹¹, et fait émerger de grandes figures

¹¹ LEXA, Olivier, *Venise, L'éveil du baroque, Itinéraire musical de Monteverdi à Vivaldi*, Karéline, 2011, p. 39.

lyriques. Le chanteur soliste professionnel devient une figure importante de la vie musicale à partir de 1570 environ. Pendant la Renaissance, le poète-chanteur-luthiste divertissait les cours, mais à la fin du XVI^e siècle, les chanteurs reçoivent une formation de virtuoses et des célébrités émergent : Giulio Cesare Brancaccio, Alessandro Merlo Romano, Tarquinia Molza, Lucrezia Bendidio, Laura Peperara...

Les conséquences sur le genre de l'opéra

« Lorsqu'on décide, à Venise, de proposer cette nouvelle forme de spectacle à un public payant, on développe d'une manière tout à fait originale les spécificités du genre, ceci dans le but de remplir la salle. »¹² Les différents paramètres techniques et économiques conditionnent d'une certaine manière la production des opéras et donc leur composition.

a) une distribution limitée

L'opéra doit prendre en considération le goût du public mais aussi les contraintes matérielles car les moyens financiers sont plus limités que lors des productions financées par les nobles. Les coûts de production doivent donc être pris en compte. Le nombre de personnages est limité pour diminuer la distribution à 6 ou 7 interprètes (7 rôles importants dans *Egisto*). Certains interprètes chantent deux rôles. Par exemple, dans la production de l'Opéra Comique, Ana Quintans¹³ sera tour à tour l'Aurore et Amour.

¹² *Idem.*

¹³ A l'Opéra Comique, elle a été la seconde sorcière dans *Dido and Aeneas* de Purcell sous la direction de William Christie en 2008 et interprètera à nouveau ce rôle en 2012 dans la reprise de cette production.

Luciana Mancini sera Didone et Voluptia, et Serge Goubioud sera La Nuit, Apollon et Dema (rôle travesti).

Le rôle du chœur était réduit autant que possible à de la figuration. On compte deux chœurs dans *Egisto* (les soldats et les Héroïdes). Comme on peut le voir au début du troisième acte, le chœur des soldats n'est que figurant¹⁴.

b) l'orchestre baroque

Comme le souligne René Jacobs, « les théâtres étaient très petits et c'étaient les chanteurs qui se taillaient la part du lion des budgets de production ; souvent les opéras étaient exécutés avec des moyens très modestes par des ensembles itinérants. Ce sont les caractéristiques de l'opéra vénitien en tant qu'opéra populaire, c'est-à-dire entreprise de spectacle » par opposition à l'opéra de cour qui permet un plus grand orchestre, plus diversifié avec des cornets, trombones, flûtes et trompettes »¹⁵.

L'orchestre est placé devant la scène, ce qui gêne parfois la vue des spectateurs installés au bas du théâtre et qui se plaignent notamment de la longueur du manche des théorbes¹⁶. L'orchestre se compose d'un petit ensemble à cordes auquel on ajoute, selon les besoins de la partition, des instruments à vent et des percussions. L'orchestre, sous la direction de Vincent Dumestre, sera composé à l'Opéra Comique d'environ dix-sept

¹⁴ Vous pouvez regarder cette scène de l'acte III dans la version de Raymond Leppard avec le lien suivant :

<http://www.youtube.com/watch?v=AUym9wfP1HO&feature=related>

¹⁵ *Giasona / Cavalli*; Michael Chance, Gloria Banditelli, Catherine Dubosc, Concerto Vocale, René Jacobs, dir. mus.; Harmonia Mundi, 1988, HMC 901282.84

¹⁶ LEXA, Olivier, *Venise, L'éveil du baroque, Itinéraire musical de Monteverdi à Vivaldi*, Karéline, 2011, p. 42.

musiciens. À l'ensemble des **cordes** qui assure la mélodie et le contrepoint (et auquel s'ajoutent deux flûtes pour illustrer la dimension pastorale de l'œuvre) s'oppose le **continuo** (ou basse continue) qui est principalement responsable de l'harmonie. Le **continuo** est formé d'**instruments monodiques** (qui ne peuvent jouer qu'une seule voix) - les violes, le violone (ou « seize pied ») - qui jouent **la ligne de basse**, et d'**instruments harmoniques** - le lirone¹⁷, le clavecin, le théorbe - qui réalise l'**harmonie**, c'est-à-dire les accords qui découlent implicitement de la ligne de basse (ou du chiffrage indiqué par le compositeur). Le principe de basse continue est intimement lié et indispensable au **récitatif** (*recitar cantando*).

c) Stupeur, émerveillement et *lieto fine*

En 1597, Marco da Gagliano relate le succès de la *Dafne* de Peri et Rinuccini: «Le plaisir et la stupeur que ce nouveau spectacle fit naître dans les esprits des auditeurs ne peuvent être exprimés». Dès le début du XVIIe siècle, Cavalieri insiste sur l'équilibre entre la *gravita* et la *dolcezza* qui doivent concourir à la *meravigliosa*. L'étonnement, la surprise, la merveille deviennent la préoccupation principale des librettistes et des compositeurs,

¹⁷ Le lirone appartient à la famille des violes de gambe. C'est un instrument d'accompagnement dont on joue quatre cordes à la fois. Il comporte treize cordes, il a un chevalet plat. C'est un instrument typiquement italien de l'époque baroque. (Pour en savoir plus ou entendre les instruments baroques, consulter le site de la Cité de la Musique :

http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?url=/clientbooklineCIMU/toolkit/p_requests/default-collection-musee.htm

sous l'influence lointaine mais indéniable du *Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione qui vante la *grazia* et la *sprezzatura*¹⁸.

Pour ne pas rompre cet émerveillement, il faut « déposer les armes et le sang » (nous dit Rinuccini) et opter pour le *lieto fine*, cette fin heureuse qui ressuscite les défunts et réunit les amants, dans la tradition de Rinuccini qui fait revenir Eurydice à la vie, puis de Monteverdi qui change la fin de l'*Orfeo* pour une fin heureuse alors qu'Orphée devait initialement périr déchiété par les Bacchantes. Cavalli et Faustini ont eux aussi ce souci hédoniste de procurer du plaisir à l'auditoire et donnent un dénouement heureux à *Egisto*. Si le public sait que tout finira bien, l'art réside alors dans la création du suspens et la résolution du conflit le plus tard possible pour garder l'attention du public. Cavalli est reconnu pour ce savoir-faire.

Rendre heureux ne suffit pas, il faut aussi surprendre. Le décor et la machinerie sont des éléments primordiaux dans la démarche commerciale. Rien de mieux pour attirer, surprendre et émerveiller le public qu'une transformation « magique », un jeu de lumières, le déchaînement de la nature par une machine à vagues ou autres subterfuges techniques¹⁹. En 1638, le traité de Nicola Sabbatini²⁰ sur les machineries de scène fut publié, puis largement mis en œuvre par les metteurs en scène et machinistes vénitiens comme Giacomo Torelli. Chaque carnaval doit apporter sa nouveauté et renchérir d'effets et de beauté par rapport à la

¹⁸ La *sprezzatura* est définie par Castiglione comme « ce qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser », virtuosité gracieuse du courtisan.

¹⁹ Voir la partie consacrée au décor de la production de l'Opéra Comique pour plus de détails sur le principe de la tournette.

²⁰ *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (1638)

saison précédente. En 1645, l'écrivain John Evelyn, de passage à Venise, notait dans son *Journal* :

« Dans la soirée, ayant au préalable retenu nos places, Milord Bruce et moi-même fûmes à l'Opéra où des comédies et autres pièces sont représentées en musique récitative par les plus remarquables musiciens, tant vocaux qu'instrumentaux, dans une profusion de décors peints et agencés avec un art de la perspective non moins remarquable, et avec des machines pour se déplacer dans les airs et autres inventions extraordinaires. Le tout crée un des divertissements les plus magnifiques et les plus coûteux que l'esprit de l'homme ait jamais conçus. »²¹

L'importance accordée au décor a une influence sur l'évolution du livret qui doit laisser une grande place à la mise en scène, permettre les effets de machinerie, les changements de décor à vue ou les ruptures brutales dans les jeux de lumière, autant d'effets pour le plus grand plaisir du spectateur. Voyons ce qu'il en est pour *Egisto*.

2) Le livret d'*Egisto*, Giovanni Faustini

a) Biographie de Faustini (vers 1619-1651), librettiste au talent assumé

Giovanni Faustini est le seul auteur de sa génération à déclarer avec fierté être un librettiste professionnel, contrairement aux autres qui considéraient cela comme une fantaisie passagère. Il qualifiait son travail et ses ambitions d'« honorable folie ». L'opéra comme genre de mieux en mieux

établi, et ce d'autant plus avec la commercialisation de cet art, permet un emploi plus régulier, plus stable des librettistes et donc un nouveau statut de ces poètes qui deviennent des professionnels. Chaque livret de Faustini est paru avec un numéro d'opus et tous contiennent une préface et des remerciements à ses commanditaires et protecteurs. Les premiers livrets vénitiens étaient publiés après la création des opéras. Ils paraissaient parfois avant à des fins publicitaires. Le librettiste vivait d'une partie des recettes de la vente et de la protection de ses commanditaires. Faustini travaillait parfois gratuitement, victime de sa fureur poétique.

En 1650, Faustini devint impresario du Théâtre San Apollinare, propriété de Francesco et Giovanni Battista Ceroni. Il devint plus tard le directeur du Teatro San Aponal.

Habile librettiste, il collabora avec Cavalli dès 1642 pour *Egisto*, *Ormindo*, *Doriclea*, *Calisto* et *Eritrea*, tous créés au Teatro San Cassiano et au Teatro San Apollinare. La préface d'*Egisto* montre la frustration de Faustini à l'égard des contraintes d'écriture des livrets d'opéra. L'argument doit satisfaire aux besoins de la mise en scène et aux désirs des commanditaires, parfois soumis au caprice des chanteurs comme cela semble être le cas pour la scène de folie dans *Egisto* :

« Au lecteur

Pour ne pas laisser périr la Doriclée, j'ai formé d'une plume hâtive l'*Egisto*, que je jette aux bras de la Fortune; s'il te paraît ne pas mériter tes applaudissements, excuses-en la qualité de son être: né en si peu de jours, on peut l'appeler plutôt une fausse couche qu'un enfant de l'esprit. Je l'ai fabriqué la balance à la main, et ajusté à la faiblesse de qui doit le faire paraître sur la scène. Les théâtres veulent de grandes machines pour éveiller l'émerveillement et le plaisir, et parfois les jolieses, les ors et les pourpres abusent les yeux, et font paraître beaux les objets les

²¹ ORREY, Leslie ; MILNES, Rodney, *Histoire de l'opéra*, trad. de l'anglais par Catherine Cheval, Paris : Thames& Hudson, 1991, p. 4.

plus laids. Si tu as l'esprit critique, n'accable pas la folie de mon Égisthe au motif qu'elle imite une action que tu as déjà vue sur les scènes et la transporte du comique au dramatique avec musique: les prières impératives d'un grand personnage m'ont contraint à l'intégrer dans l'œuvre, pour satisfaire au génie de celui qui doit l'interpréter.

L'épisode d'Amour, qui se trouve par hasard voler dans les bois de myrtes de l'Érèbe, où s'emparent de lui ces Héroïdes qui ont misérablement perdu la vie par amour, lesquelles veulent le faire périr de la même mort que lui leur a fait subir, - cet épisode, je t'avoue que je l'ai pris chez Ausone, avec cette licence dont usèrent les poètes latins, de prendre les inventions des Grecs pour en habiller leurs fables et leurs compositions épiques.

Vis heureux.»²²

b) Egisto, archétype du livret vénitien

Egisto est le premier exemple de ce qui deviendra l'archétype du livret vénitien. En effet, avec Faustini émergent les conventions dramaturgiques du livret. Un modèle sert de base au livret: les mésaventures romantiques de deux couples d'amants, assistés par des personnages secondaires comiques (serviteurs, nourrice...), un nombre variable d'obstacles et de coups de théâtre les mènent jusqu'au dénouement heureux.

Ce schéma s'articule de la manière suivante: l'orchestre ouvre l'opéra par une *sinfonia* (courte pièce instrumentale) avant le prologue dans lequel interviennent des figures allégoriques. Le premier acte présente la situation initiale et se termine dans la confusion. Le deuxième acte complique encore la situation jusqu'à un climax dans le troisième acte (souvent marqué par un

lamento ou un duo amoureux) avant que tout se résolve, parfois pas avant la scène finale.

Il faut ajouter à cela des scènes opposant des personnages d'un milieu social différent, le monologue comique d'une servante, le contraste entre les scènes intérieures et extérieures, une scène de lamentation (*lamento*), une scène de folie, un passage dans un autre monde et une scène de sommeil dans la tradition de la pastorale. Ces conventions dramaturgiques sont rapidement associées à des conventions musicales: la nourrice est un rôle travesti, le *lamento* a une structure musicale particulière comme nous le verrons un peu plus loin.

c) Argument et caractères

Contrairement à ses contemporains, Faustini n'emprunte pas des histoires à la mythologie ou à l'histoire, mais invente ses propres arguments. Le très habile livret d'*Egisto* rassemble les thèmes qui vont avoir du succès. Il s'agit de raconter la journée (l'opéra débute avec la victoire de l'Aurore sur la Nuit qui revient à la fin de l'œuvre) de cinq jeunes gens. Leur souffrance mutuelle les pousse aux limites d'eux-mêmes et à la folie, thème principal de l'œuvre.

***Argument**

Prologue :

L'Aurore est victorieuse de la Nuit.

Acte I :

Les amants Cloris et Lidio se promènent dans un bois sur l'île de Zacinto. Ils rencontrent Egisto et Climène endormis au pied d'un arbre. Dans son sommeil, Egisto accuse Cloris de

²² <http://livretsbaroques.fr/Cavalli/Egisto.1643.htm> : une traduction du livret en français

trahison. Lidio comprend qu'elle l'a trompé et accuse son inconstance. Cloris s'en défend prétextant le délire d'Egisto et montre à Lidio que tous les arbres sont gravés : « Cloris de Délos vit pour toi Lidio ».

Climène éveille Egisto qui continue à évoquer les fantômes et les spectres dans son sommeil. Tous deux ont été enlevés par des pirates envoyés par Vénus et se sont enfuis. Climène explique à Egisto qu'elle aime Lidio. Ils découvrent les arbres gravés et se désespèrent de la trahison de leurs amants respectifs.

Pendant ce temps, Ipparco, frère de Climène, explique à Dema, sa vieille servante, qu'il aime Cloris et veut tuer Lidio. Dema l'en dissuade en lui promettant de parler pour lui à Cloris. Dema fait ensuite l'éloge de l'inconstance et des beautés de la jeunesse.

Au palais de Vénus, les déesses Beauté et Volupté vantent leurs qualités auprès d'Amour, fils de Vénus, qui décrit lui aussi son pouvoir. Vénus intervient, très en colère contre Egisto car celui-ci s'est enfui et aime toujours Cloris. Amour promet de venger sa mère en envoyant une Furie des Marais de l'Achéron contre Egisto pour qu'il devienne fou.

Acte II :

Au village, Egisto se désespère de l'indifférence de Cloris et part à sa recherche. Ils se rencontrent mais elle feint de ne pas le reconnaître et le fait passer pour fou. Egisto accuse alors son inconstance. Une scène semblable se déroule entre Climène et Lidio. Ipparco, déchiré par la jalousie, écoute quant à lui le désespoir de sa sœur Climène. Dema exprime sa colère contre Cloris et contre sa jeunesse perdue.

La dispute règne aussi chez les dieux. Dans une forêt de myrtes dans l'Érèbe qui renferme les âmes des Héroïdes mortes par amour, Amour est poursuivi par Sémélé, Phèdre, Didon, Héro et le chœur des Héroïdes. Apollon raille Amour aux prises avec ces femmes désespérées et décidées à se venger, puis invite celles-ci à libérer Amour, après qu'il ait promis de rassembler Egisto et Cloris.

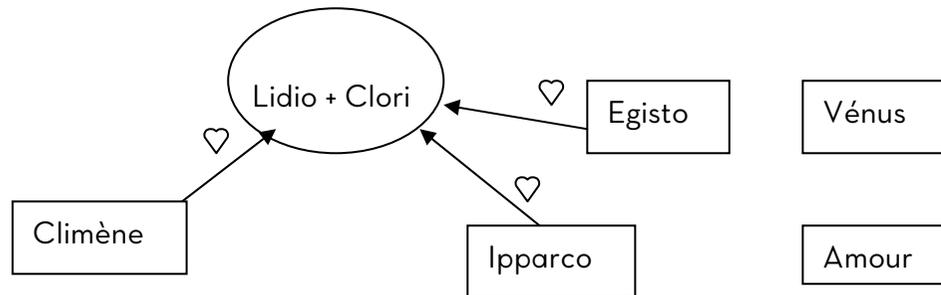
Acte III :

Dans un bois, une scène d'amour entre Lidio et Cloris est interrompue par Ipparco suivi de Climène et de soldats qui emmènent Cloris. Climène veut tuer Lidio d'un coup d'épée pour se venger mais son cœur faiblit et elle tente de porter le coup en son sein. Lidio, frappé à nouveau par une flèche d'Amour, arrête son geste et lui déclare sa flamme retrouvée. Ils se réconcilient. Egisto, fou de colère et de désespoir face à l'indifférence de Cloris, délire en invoquant Amour et les Enfers. Pendant ce temps, Climène interrompt une dispute entre Ipparco et Cloris en leur apprenant sa réconciliation avec Lidio. Cloris enrage. Cinea vient alors annoncer la folie d'Egisto qui se prend pour Orphée allant chercher Eurydice aux Enfers. Face à cette folie, Cloris est prise de remords et son amour renaît pour Egisto. Ipparco prend pitié des deux amants et donne Cloris à Egisto. Les Heures chantent ce dénouement heureux.

Situation initiale



Intervention des pirates envoyés par Vénus = situation au début de l'opéra



Folie, souhait de vengeance, nouvelle intervention d'Amour grâce à Apollon



*Les personnages

EGISTO / ténor : Ce personnage a des homonymes et ne doit pas être confondu.

Egisto, ici, n'est pas le noble ruiné, amoureux d'une riche veuve, de l'opéra italien éponyme de Marco Marazzoli et Virgilio Mazzochi, représenté en France en 1646. Il n'est pas non plus celui connu sous le nom d'Égisthe, personnage tragique, né de l'inceste, fils de Thyeste et de sa fille Pélopée, de la maison des Atrides, abandonné par sa mère et recueilli par des chevriers (d'où son nom, *aigos* signifie « chèvre » en grec), et qui sera le meurtrier de son père adoptif Atrée et de son demi-frère Agamemnon, après avoir séduit l'épouse de ce dernier Clytemnestre. Égisthe est tué par son neveu Oreste.

Comme il l'explique à Climène (Acte I, 3), Egisto, ici, est né à Délos. Il est « l'arrière-petit-fils / De ce Dieu qui tournoie dans le quatrième cercle, / Et qui commande les étoiles », c'est-à-dire de Cronos²³. C'est donc le petit fils de Zeus et le « rejeton du soleil » donc le fils d'Apollon. Vénus est son ennemie et le fait enlever par des corsaires pour le séparer de Clori. Il est conduit au corsaire Callia chez qui il est maintenu en captivité. Il s'enfuit et arrive sur l'île de Zacinto. Il veut retrouver son amour Clori qui reste indifférente. Il en perd la raison.

La NOTTE prologue / contralto ; **L' AURORA** prologue / soprano
L'Aurore et la Nuit interviennent dans le prologue. Avec les Heures, elles encadrent l'opéra qui se déroule en une journée. Il est courant que des personnages allégoriques ouvrent un opéra baroque. Par exemple, la Musique descend du Parnasse pour commencer l'*Orfeo* de Monteverdi.

LIDIO / contralto

²³ Cronos, roi des Titans, est le fils de Gaïa et Ouranos, à ne pas confondre avec Chronos, dieu du temps.

Ce personnage ne mérite pas que l'on prononce son nom à la française, donc penser à bien mettre l'accent sur la première syllabe. On retrouve le personnage de Lidio, tout comme celui de Clori (Cloris, en français) dans la pastorale au XVII^e siècle.

Lidio, « le jeune homme le plus beau et le plus noble de Zacinto » (Climène, I, 3) est l'amant de Climène, mais quand celle-ci est retenue prisonnière par les pirates, il tombe amoureux de Clori dont il fait l'éloge dans la tradition poétique du blason²⁴, en décrivant chaque partie de son visage (Acte II, 5) :

<p>« Cloris, noble Cloris, A divisé le Soleil dans ses yeux, Et son beau visage Est un adorable Avril, Cloris, noble Cloris. [...]</p>	<p>Cloris, gracieuse Cloris, Ta bouche est un rubis, Et ta chevelure abondante Est un or fin et brillant. Cloris, gracieuse Cloris. »</p>
--	---

Lidio ne reste pas insensible à l'amour de Climène prête à mourir pour lui. Il l'en empêche et renoue avec ses premiers feux.

CLORI / soprano

Cloris, comme Egisto, est née à Délos. Elle est arrachée à Egisto par des corsaires envoyés par Vénus et est gardée captive par le corsaire Miciade qui la vend ensuite à Alcistene, un noble de l'île de Zacinto (cf. Ipparco, I, 4). C'est là qu'elle s'éprend de Lidio. Elle feint de ne pas reconnaître Egisto et provoque sa folie par son indifférence. Son amour pour lui renaît toutefois lorsqu'elle le voit si éperdu.

²⁴ Le blason est une forme de poème versifié répandue au XVI^e siècle. Il s'attache généralement à la description élogieuse d'une partie du corps féminin, ou à la satire (contre-blason). Voir Clément Marot.

CLIMENE / soprano

Climène est la sœur d'Ipparco et l'amante de Lidio. Les mêmes pirates qui ont enlevé Egisto ont enlevé Climène le jour de son mariage avec Lidio (I, 3). Lorsqu' à son retour, elle apprend l'amour de Lidio pour Clori, elle est désespérée. Elle s'allie à son frère Ipparco pour le tuer, mais, éperdue d'amour, elle dirige l'épée vers son propre sein au lieu de porter au coup au traître. Lidio arrête son geste et renoue avec elle.

IPPARCO / ténor : Frère de Climène, amoureux de Clori.

VOLUPIA / soprano ; **BELLEZZA** / soprano ; **AMORE** / soprano ; **VENERE** / soprano

Dieux de l'amour. Amour est le fils de Vénus.

SEMELE / soprano ; **FEDRA** / soprano ; **DIDONE** / contralto ; **HERO** / soprano

Ces personnages féminins sont tous morts par amour. Sémélé fut la victime de la jalouse d'Héra : elle mourut foudroyée par Zeus, son amant. Phèdre se suicide à cause de son amour impossible pour Hippolyte. Didon se donne la mort avec l'épée laissée par Enée, son amant, qui doit quitter Carthage.

CINEA / ténor, serviteur d'Ipparco

APOLLO / contralto

Fils de Zeus et de Leto, Apollon est le dieu grec du chant, de la musique et de la poésie. À partir d'Euripide, Apollon est également un dieu solaire. Apollon est le père d'Egisto. Par son pouvoir, il parvient, en lui promettant de le libérer des Héroïdes, à

convaincre Amour de réconcilier Egisto et Clori. Il est donc à l'origine du dénouement heureux.

DEMA / contralto : Servante d'Ipparco. Ce rôle travesti a un caractère comique (ajout partie sur convention du rôle comique), Cavalli apprécié pour son humour

HEURES / (soprani) : Ministres d'Apollon

Les Héroïdes : Chœur des femmes mortes par amour

d) La folie dans *Egisto*

Le thème de la folie apparaît dès la première scène d'*Egisto* et constitue le fil conducteur de l'opéra. Elle s'exprime d'abord par le songe, puis le délire saisit le personnage principal, fou d'amour.

La folie en littérature est héritée d'une longue tradition jalonnée par l'*Orlando furioso* de l'Arioste, célèbre portrait de la folie dans la littérature italienne, l'*Éloge de la folie* d'Érasme, et analysée d'un point de vue sociologique par Michel Foucault dans l'*Histoire de la folie à l'âge classique*. En musique, Monteverdi est le premier compositeur à avoir accordé un traitement spécifique à la folie dans *La finta pazza Licori*, un opéra de 1627 sur un livret de Giulio Strozzi. La folie s'exprime par des changements abrupts de thème, des exclamations, des expressions de violence, l'identification à un personnage mythologique, la référence à des dangers imaginaires ou à des spectres. Musicalement, la folie se traduit par des ruptures de ton, des changements de rythme.

La scène de folie d'*Egisto*, au troisième acte, est annoncée par Cinea qui décrit l'état de son maître. Egisto se livre à un premier accès de folie, seul, puis il y a une scène publique de folie. Intéressons-nous de plus près à la musique de Cavalli.

3) La musique de Pier Francesco Cavalli (1602-1676)



© Domaine Public

« La musique de Cavalli possède, c'est certain, une immédiateté dans le phrasé, une netteté dans la *tournure* à la fois mélodique, tonale et rythmique donnant une évidence immédiate à un personnage ou à un épisode. » (Lorenzo Bianconi)

a) Biographie

Pier Francesco Cavalli est décrit comme le musicien le plus influent du milieu du XVII^e siècle. Avec lui, certaines formes musicales comme l'aria et l'ouverture se fixent. Ses rencontres avec Monteverdi ont une influence déterminante sur sa carrière qui sera essentiellement rattachée à l'histoire des institutions musicales vénitienes : la Chapelle Saint-Marc et le Teatro San Cassiano pour lequel il écrit treize opéras.

* Un jeune virtuose

Pier Francesco Caletti-Bruni est né dans une famille pauvre le 14 février 1602 à Crema en Lombardie, dans une des possessions continentales de la Sérénissime République. Son père Gio Battista Caletto surnommé Bruno, un pauvre musicien, organiste, est le premier maître du petit Pier Francesco, très vite remarqué pour ses dispositions précoces pour la musique. Il est admis parmi les enfants du chœur de la cathédrale. « Francesco avait une voix d'une pureté et d'une souplesse admirables. Il ne tarda pas à attirer l'attention du public et suscita l'intérêt du Podestà de Crema, le patricien Federigo Cavalli », nous dit Henry Prunières. Le gouverneur de la cité était un homme qui aimait les lettres et il proposa au père de Pier Francesco de l'emmenner à Venise et de s'en occuper. Le jeune chanteur quitta donc sa ville natale pour Venise en 1616 et y demeura tout au long de sa carrière. Il prit bientôt le nom de son bienfaiteur comme c'était alors l'usage²⁵. Ce type d'adoption ne donnait aucun droit à l'héritage, mais montrait la reconnaissance pour le protecteur.

* La Chapelle Saint-Marc

C'est donc en 1616, âgé de quatorze ans, que Pier Francesco Cavalli entra pour la première fois à la Chapelle Saint-Marc dirigée par Claudio Monteverdi depuis 1613. Il ne la quittera jamais malgré son aisance financière et son travail pour les cinq théâtres de Venise.

²⁵ On peut lire une anecdote semblable dans le roman de George Sand, *Consuelo* : Porpora, maître de musique, prend sous sa protection la jeune chanteuse Consuelo qui voyagera désormais sous le nom de la Porporina.

Entré comme chanteur, Cavalli devient second organiste de la Chapelle en 1639 (pour la somme de deux cents ducats par an), puis assume très vite les fonctions de premier organiste pour lesquelles il est nommé en 1665, après Massimiliano Neri. En 1668, il succède à Giovanni Rovetta et devient maître de chapelle (pour six cents ducats), poste qu'avait occupé Claudio Monteverdi de 1613 à 1643.

Pendant sa carrière à la *Capella di San Marco*, Cavalli composa une abondante production liturgique dont il reste peu de traces. Les deux principaux recueils qui ont été imprimés sont les *Musiche sacre concernenti messa, e salmi concertati con istromenti, imni, antifone et sonate* (Venise, 1656) et les *Vêpres à huit voix* (Venise, 1675).

* La vie de théâtre

Cavalli composa son premier opéra en 1639, *Les nozze di Teti e di Peleo*, créé au Théâtre San Cassiano. Entre 1639 et 1669, Cavalli écrivit 42 ouvrages lyriques (*drammi per musica*), dont 4 dans la seule année 1651. Il fut le compositeur le plus remarquable de l'école vénitienne de sa génération en matière d'opéras.

La Didone, composé en 1641, est un de ses ouvrages les plus cités et considéré comme déjà un ouvrage de maturité, notamment pour la scène d'adieu, chantée par Énée, qui reflète parfaitement le style de Cavalli : cette continuité entre le récitatif et l'air.

Parmi ses opéras, on peut citer *Egisto* (1643), *L'Ormindo* (1644), *Il Giasone* (1649), *La Calisto* (1651), *Xerse* (1654), *L'Erismena* (1655). Les opéras de Cavalli sont remarquables pour la qualité de leur livret. Les meilleurs librettistes vénitiens collaborèrent avec lui, en particulier Giovanni Francesco Busenello (trois fois), Nicolò

Minato (sept fois) et, on l'a vu, Giovanni Faustini (onze fois). Les opéras de Cavalli remportent du succès sur les scènes italiennes et européennes. Ils sont représentés à Rome, Florence, Bologne, Naples, Lucques, Vicence, Ferrare, Gênes, Milan, Vienne, Innsbruck et Paris, et ce pendant près de quarante années.

C'est le 24 juillet 1658 que « l'impresario du théâtre San Cassiano le décida à signer un contrat qui l'engageait à fournir un opéra nouveau tous les ans, à prendre à sa charge les frais de copie de la partition, à assister à toutes les répétitions, à effectuer tous les changements qui seraient reconnus nécessaires tels que transpositions, additions d'altérations et de diminutions (ornements), à ne pas écrire d'opéras pour d'autres établissements, enfin à tenir lui-même le clavecin d'accompagnement ou à se faire remplacer à ses frais, le tout contre paiement d'une somme annuelle et forfaitaire de 400 ducats.»²⁶

Surtout connu pour le théâtre, il faut tout de même noter qu'il a également composé quelques pièces instrumentales, parmi lesquelles des sonates et *canzoni* (de 2 à 12 voix).

Cavalli meurt le 14 janvier 1676 à Venise. Il est enseveli dans l'église de San Lorenzo. Cavalli n'ayant pas de descendance, son testament fut rédigé en faveur des enfants de son premier protecteur et de plusieurs maisons religieuses de Venise. Il eut droit à des obsèques solennelles.

²⁶ PRUNIERES, Henry, Cavalli et l'opéra vénitien au XVIIe siècle, Paris: Rieder, 1931, chapitre 2.

b) Cavalli, élève de Monteverdi

Les divers éléments du style opératique de Cavalli sont fortement inspirés par la musique de son mentor, Claudio Monteverdi (1567-1643), représentant de l'invention de l'opéra, du passage de la Renaissance à l'expression des passions, des *affetti*, au *stile rappresentativo*, caractéristiques du baroque.

Monteverdi avait été nommé *maestro della Capella* en 1613. Pier Francesco a donc pu travailler sous sa direction dès son arrivée à Venise trois ans plus tard. Il deviendra l'un des plus proches collaborateurs du compositeur de l'*Orfeo*.

***Monteverdi et la naissance de l'opéra**

La réflexion menée par les humanistes de la Renaissance italienne – notamment les membres de la Camerata Bardi autour de Vincenzo Galilei, père de Galilée – ainsi que les grandes découvertes amènent à un changement de regard sur l'homme, et plus particulièrement sur la notion d'individu. En musique, on trouve la traduction de cette pensée dans l'évolution du madrigal à l'opéra²⁷. En effet, Vincenzo Galilei nous dit en 1581 :

« Pourquoi faire chanter par quatre ou cinq voix des textes que l'on ne peut comprendre, alors que les anciens faisaient vibrer les passions les plus vives par le seul effet d'une voix soutenue par la lyre ? Il faut renoncer au contrepoint et revenir à la simplicité des mots. »

De cette réflexion naît un retour à la pratique de la monodie (une seule voix) par opposition à la polyphonie (plusieurs

²⁷ Sur ce sujet, lire Bernard Focroulle, *La musique et la naissance de l'individu moderne*, In *La naissance de l'individu dans l'art*, éd. Grasset.

voix)²⁸. Le texte et la musique sont intimement liés pour traduire les passions de l'âme, de l'individu, et non plus seulement d'une voix commune : on peut désormais opposer le soliste et le chœur. C'est ici résumer en quelques lignes un processus assez long qui a donné lieu à des controverses – le plus célèbre opposant à cette « seconde pratique » étant Artusi. Quelques ouvrages comme *Euridice* de Jacopo Peri d'abord en 1600, puis de Giulio Caccini en 1602, précéderent l'œuvre souvent considérée comme le premier opéra : l'*Orfeo* de Monteverdi, *favola in musica*, créé en 1607 à la cour de Mantoue.

*l'influence sur Cavalli

Plusieurs caractéristiques de l'*Orfeo* et des œuvres de Monteverdi se retrouvent dans le style de Cavalli et donc dans *Egisto*.

- le *recitar cantando* (plus tard nommé « récitatif »)
« Afin d'émouvoir l'auditeur, on facilite tout d'abord sa compréhension du texte ; on renonce donc à l'enchevêtrement des voix et au contrepoint propre à la Renaissance, au profit d'une ligne monodique dont les inflexions suivent les besoins de la déclamation : c'est la création du récitatif. »²⁹

Le *recitar cantando* est une déclamation chantée revendiquée par Peri et Caccini. On ne sait pas vraiment quelle

dose de chant intervenait réellement dans cette nouvelle manière, mais il s'agit bien de « parler en musique » comme l'indique dès 1607, une lettre à Giovanni Magni du 23 février 1607 (la veille de la représentation de la *Favola in Musica*), qui donne la définition suivante de l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi (1567-1643) : « une comédie qui aura ceci de singulier que tous les interlocuteurs y parleront en musique ». Il s'agit donc de suivre les inflexions, les intentions du texte, sur une base harmonique et avec une certaine intonation musicale : c'est ce qui deviendra le récitatif. Chez Monteverdi, le récitatif s'oppose au *canto di garbo*, chant très orné réservé aux dieux³⁰. Chez Cavalli, les dieux sont humanisés dans leurs attitudes et dans leur chant ; ils ne s'opposent plus aux hommes par cette différence d'expression.

- la *sprezzatura*

Afin de rendre ce récitatif agréable, il faut faire preuve de *sprezzatura* qui doit rendre le chant plus naturel, comme moins contraint : « cette manière dont on use sans se soumettre aux contraintes d'une mesure régulière, réduisant souvent de moitié la valeur des notes en fonction du sens des mots, de là naîtra ce chant en *sprezzatura* » (Préface de l'*Euridice* de Caccini en 1602). Cavalli est reconnu pour la souplesse de ses récitatifs qui font même parler de *cantar recitando* vénitien par opposition au *recitar cantando* de Monteverdi.

- le *stile rappresentativo*

Le nouveau style est représentatif des passions qui affectent l'âme. Pour les transcrire en musique, le compositeur

²⁸ Monteverdi a écrit 9 livres de madrigaux. Vous trouverez aisément des enregistrements de ceux-ci. La comparaison entre les premiers et derniers livres marque bien cette évolution vers l'importance accordée à l'individu (passage du chœur homophonique à l'opposition entre le chœur et les solistes).

²⁹ LEXA, Olivier, *Venise, L'éveil du baroque, Itinéraire musical de Monteverdi à Vivaldi*, Karéline, 2011, p. 36.

³⁰ Écouter le fameux air d'Orphée « Possente Spirto » dans l'*Orfeo* de Monteverdi.

peut faire varier notamment les hauteurs de notes (par exemple, les déesses de la beauté jubilent sur une note aiguë et longue « Giubilo »³¹), les rythmes, le type d'écriture, l'accompagnement de la mélodie par l'orchestre. Certains mots sont mis en valeur par des accents, une gradation du discours musical (sur « piu bello » 1,3, Climène, par exemple). Pour comprendre ce style, on peut étudier deux exemples opposés : le *stile concitato* et le *lamento*.

Le *stile concitato* correspond aux passages guerriers. Les rythmes sont saccadés et rapides, la nuance forte, la ligne harmonique souvent mouvementée (on change souvent d'accord) avec des jeux de batterie (notes répétées). Dès le prologue, la Nuit adopte ce style lorsqu'elle répète « Alarmi, alarmi ! »

Dans le *lamento* au contraire, sur le modèle du célèbre *lamento d'Arianna* de Monteverdi, la courbe mélodique est souple, les valeurs lentes, et la basse harmonique régulière (une longue descente chromatique³² - par demi-ton - symbolisant la douleur). Les deux lamentos, celui de Climène et celui d'Egisto, sont des moments phares de la partition d'*Egisto* (« *Lasso io vivo e non ho vita* " II, 1 et "*Piangete, occhi dolenti*" II,6).

- Orphée, une citation directe ?

Lors de la scène de folie, Egisto croit être Orphée et implore qu'on lui rende Eurydice (« Rendetemi Euridice »). Si le mythe d'Orphée est alors décliné sous de nombreuses formes, la proximité musicale entre Cavalli et Monteverdi invite à penser qu'il s'agit d'une référence directe à l'*Orfeo*.

³¹ cf. partition en ligne Acte I, page 53.

³² cf. partition en ligne Acte II, page 22, deuxième système : le motif est très visible.

c) Airs et récitatifs

Cavalli met en valeur les caractères antithétiques du livret par de nombreux contrastes musicaux. Ainsi, si on a vu des exemples d'emploi du récitatif, les airs (*aria*) sont également importants. Ces airs peuvent être strophiques (une même mélodie est appliquée à plusieurs paroles) et *da capo* (reprise d'une partie de la mélodie initiale à la fin de l'air). C'est notamment par cette opposition entre air et récitatif que se distinguent la Nuit et l'Aurore dans le prologue. La Nuit s'exprime par un récitatif soutenu par le seul continuo, alors que l'Aurore a un discours strophique soutenu et orné par l'orchestre.

On trouve plusieurs types d'air dans *Egisto*. Dema a par exemple un air comique au premier acte³³. L'orchestre peut renforcer le caractère humoristique en adaptant son mode de jeu, par exemple en *pizzicato* (cordes pincées au lieu d'être frottées par l'archet). Cet air contraste avec les airs qui correspondent à un récit ou à un chant amoureux.

d) le rôle de l'orchestre

L'orchestre joue plusieurs rôles. Il peut être un acteur à part entière comme dans les ***sinfonie*** (petites pièces instrumentales uniquement). Par exemple, le prologue est encadré par deux brèves *sinfonie*.

Il peut aussi assurer une transition ou ponctuer un discours par une ***ritournelle*** (passage exécuté par l'orchestre qui indique généralement une répétition ou une strophe, mais peut aussi servir de court petit prélude). Par exemple, une ritournelle

³³ Ce passage correspond à la vidéo 4/15 sur You Tube.

précède l'arrivée d'Apollon (ce qui permet éventuellement un effet de machinerie pour le faire descendre du ciel).

Enfin, l'orchestre **accompagne** les airs. Le récitatif est souvent accompagné par le continuo seul alors que les airs sont accompagnés par tout l'orchestre.

B) LA PRODUCTION DE L'OPÉRA COMIQUE

1) La musique : une reconstitution à partir de deux manuscrits

a) Vincent Dumestre

Après des études d'histoire de l'art à l'École du Louvre et de guitare classique à l'École Normale de Musique de Paris, Vincent Dumestre se consacre à la musique pour luth, guitare baroque et théorbe. Il participe à de nombreux concerts, notamment avec les ensembles Ricercar Consort, La Simphonie du Marais, Le Concert des Nations, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Akademia, Le Centre de Musique Baroque de Versailles, avec lesquels il a réalisé une trentaine d'enregistrements.

C'est en 1998 qu'il fonde Le Poème Harmonique - compagnie musicale spécialisée dans le répertoire baroque - dont il définit les orientations artistiques et assure la direction. Dès ses premières productions, l'ensemble est immédiatement remarqué, et la revue Diapason élit Vincent Dumestre « jeune talent de l'année 1999 » pour le travail qu'il effectue au sein du Poème Harmonique, dont les enregistrements, parus sous le label Alpha, reçoivent les meilleures récompenses de la presse (diapason d'Or de l'année, Choc du Monde de la Musique de l'année, recommandé par Classica, Répertoire, Opéra International, Télérama...). Si son parcours artistique se confond alors essentiellement avec celui de l'ensemble qu'il anime, on notera la place tout à fait singulière occupée de ce fait par Vincent Dumestre sur la scène baroque internationale : seul musicien à diriger une compagnie directement impliquée dans la production de spectacles scéniques de grandes dimensions (*Le Bourgeois*

Gentilhomme en 2004, *Le Carnaval Baroque* en 2006, *Cadmus et Hermione* en 2008), il contribue ainsi à une nouvelle perception des rapports entre musique et théâtre, qui suscite l'engouement des critiques et du public. Le même esprit d'innovation se retrouve dans les programmes de chambre auxquels Vincent Dumestre continue à prendre part comme instrumentiste avec ses chanteurs et musiciens, un versant de son travail qui reste fondamental pour lui, même si l'évolution du Poème Harmonique l'amène à développer son activité de chef d'orchestre.

Ces quatre dernières années, la renommée de Vincent Dumestre et du Poème Harmonique a connu un développement spectaculaire, les productions scéniques et concerts de l'ensemble étant désormais accueillis par les programmeurs les plus prestigieux en France et à l'étranger.

Vincent Dumestre a été nommé Chevalier des Arts et des Lettres en 2004 et Chevalier de l'Ordre du Mérite en 2009.

b) la partition

Contrairement à *Giasone de Cavalli* qui fut l'opéra italien le plus représenté du XVIIe siècle et pour lequel on a conservé quantité de livrets et une douzaine de manuscrits musicaux différents, les sources pour *Egisto* se limitent à deux manuscrits : le manuscrit de Vienne et le manuscrit de Venise. Pour Vincent Dumestre, l'enjeu était de reconstituer *Egisto* à la lumière de ces deux manuscrits et donc de comprendre les marges de chacun d'eux.

Si les partitions d'orchestre sont généralement écrites à trois parties, c'est-à-dire pour deux violons et le continuo, le

manuscrit de Venise présente une version à cinq parties, bien plus riche d'informations quant à l'harmonie et à l'écriture. Mais c'est également une version très ornementée avec parfois des transpositions. Comme souvent lorsque l'on possède plusieurs versions d'un opéra, la fin n'est pas exactement la même dans les deux sources. Le directeur musical a décidé d'opter pour la fin du manuscrit de Vienne, plus courte, pour des raisons dramatiques et musicales. Ces choix mis à part, la partition sera jouée intégralement et sans coupures.

L'intérêt du baroque réside notamment dans la possibilité de s'approprier l'œuvre par la liberté d'orchestration et d'ornementation qui était laissée à l'interprète. Personne ne veillait alors à imprimer les partitions. Les sources qui nous restent sont donc le fruit du travail des copistes.

c) **Le Poème Harmonique**

Le Poème Harmonique³⁴ est un ensemble de musiciens solistes réunis autour de Vincent Dumestre. Depuis sa formation en 1998, il a choisi de concentrer son travail artistique principalement sur les musiques du XVII^e et du début du XVIII^e siècle.

Dès l'origine, sa recherche sur l'interprétation vocale et instrumentale s'est enrichie des apports d'autres disciplines artistiques : comédiens et danseurs se joignent aux chanteurs et musiciens, d'abord en musique de chambre - *Le Ballet des Fées*, *Il Fasolo* - puis à partir de 2004 dans des productions scéniques comme *Le Bourgeois Gentilhomme* de Lully et Molière (mise en

scène Benjamin Lazar) ou *Le Carnaval Baroque* (mise en scène Cécile Roussat), spectacle d'un genre inédit mêlant la musique italienne au travail des artistes issus du Centre National des Arts du Cirque. Dans le domaine de l'opéra (*Cadmus et Hermione* de Lully, récréation des fastes de la tragédie lyrique, mise en scène par Benjamin Lazar), le Poème Harmonique mène une réflexion approfondie sur les correspondances entre l'esthétique « d'époque » (éclairage à la bougie et gestuelle, toiles peintes et machinerie) et celle de la scène contemporaine. Cette synthèse entre les disciplines artistiques, assortie à un véritable travail de troupe de la part des interprètes, signe la singularité de l'ensemble dans le paysage baroque aujourd'hui, où il apporte également un regard neuf sur les sources populaires des répertoires italiens et français : ainsi de l'enregistrement *Aux Marches du Palais*, consacré aux chansons françaises de tradition orale.

Depuis sa création, Le Poème Harmonique s'est produit en concert à travers toute la France et dans la plupart des grandes capitales internationales. Parmi les événements marquants de ces dernières saisons, le succès exceptionnel du *Bourgeois Gentilhomme*, du *Carnaval Baroque* et de *Cadmus et Hermione* (près de cent trente représentations réparties entre ces trois productions, dans des salles comme l'Opéra Comique, le Théâtre des Champs-Élysées et la Cité de la Musique à Paris, l'Opéra de Rouen Haute-Normandie, le Théâtre de Caen, le Grand Théâtre d'Aix-en-Provence, l'Arsenal de Metz, Bozar de Bruxelles, le Grand Théâtre de Luxembourg, le Festival d'Utrecht, le Teatro Canal de Madrid, le Teatro San Carlo de Naples, le Théâtre National de Prague, le Festival de Printemps de Budapest, le Festival Calperf de San Francisco...).

³⁴ <http://www.lepoemeharmonique.fr/>

Ses enregistrements pour le label Alpha connaissent un rare succès public (plus de 150 000 disques et DVD vendus depuis la création de l'ensemble) et critique.

Vous pouvez découvrir Le Poème Harmonique et Vincent Dumestre avec le lien suivant :

<http://www.youtube.com/watch?v=tHLcjYwWkKs&feature=related>

2) Le parti pris artistique de mise en scène

a) Benjamin Lazar et la mise en scène d'Egisto

-Biographie de Benjamin Lazar

Metteur en scène et comédien, Benjamin Lazar a été formé auprès d'Eugène Green à la déclamation et à la gestuelle baroques, puis il a complété sa formation de comédien à l'école Claude Mathieu, tout en pratiquant le violon et le chant. Son travail sur le théâtre du XVII^e siècle, l'art de l'acteur et les techniques de représentation, l'amène à de fréquentes collaborations avec des ensembles de musique baroque. Parmi eux, il travaille étroitement avec le Poème harmonique de Vincent Dumestre (*Fasolo* (2002), *La Vita Humana*, Marazzolli (2006), le *Bourgeois gentilhomme* de Molière et Lully, avec Louise Moaty (2004)). Avec les Arts Florissants (William Christie), il a mis en scène *Il Sant'Alessio* de Stefano Landi (2007 - Théâtre de Caen, Théâtre des Champs-Élysées, Paris). Pour certaines de ses mises en scène, il s'associe à des chorégraphes tels que Cécile Roussat, Julien Lubek, Gudrun Skamletz ou Françoise Deniau. Directeur artistique du Théâtre de l'incrédule, il interprète et met en scène en 2004 *L'Autre Monde ou les États et Empires de la Lune* de

l'écrivain Cyrano de Bergerac, accompagné par l'ensemble la Rêveuse, spectacle toujours au répertoire de la compagnie.

Hors de la période baroque, il a créé la saison dernière *Comment Wang-Fô fut sauvé* de Marguerite Yourcenar sur une musique d'Alain Berlaud interprétée par le quatuor de saxophones Habanera, et *La la la opéra en chansons*, opéra pour chœur et comédiens entièrement composé de chansons de variété du 20^e siècle, arrangées par les compositeurs Morgan Jourdain, Vincent Manac'h et David Colosio (ensemble les Cris de Paris - direction Geoffroy Jourdain). Le 29 avril 2010, il a lancé au Théâtre de Cornouaille la première édition d'*Au Web ce soir*, proposition de théâtre sur Internet, puis en mai 2010, il a créé avec Louise Moaty et Alexandra Rübner le spectacle *Fables* sur les textes de Jean de La Fontaine. Benjamin Lazar est artiste associé pour trois ans à la Scène nationale de Quimper. Après *Au Web ce soir*, il a créé *Cachafaz*, opéra d'Oscar Strasnoy, sur un livret de Copi (direction musicale : Geoffroy Jourdain). En février 2011, il a mis en scène *Cendrillon* de Jules Massenet avec Louise Moaty, à l'Opéra Comique (direction musicale : Marc Minkowski).

- la mise en scène d'Egisto

Pour *Egisto*, Benjamin Lazar reprend les cartes du répertoire baroque (techniques de jeu, éclairage à la bougie, travail sur la prononciation et la gestuelle) et les mélange pour une nouvelle mise en lumière de cet opéra vénitien qui tisse les thèmes à succès du milieu du XVII^e siècle.

La lumière est dans cette production un élément déterminant de mise en scène : du point de vue scénique, la lumière permettra de faire évoluer les personnages dans le même décor tout au long de l'œuvre, et du point de vue dramatique, elle illustre ce contraste, cette guerre perpétuelle entre la Nuit et le

Jour, entre la folie et la raison. Un jeu sur la lumière des bougies, les lueurs des flammes et l'électricité permettra tous ces contrastes, tout en rappelant la manière dont étaient éclairés les spectacles à l'époque baroque : la salle restait alors allumée (et était donc un lieu de sociabilité) et le décor était sur des toiles peintes supportées par des châssis et éclairées à la bougie. D'un point de vue technique, l'éclairage à la bougie nécessite des précautions et des assurances supplémentaires pour la production.

La question du traitement du comique dans les opéras de Cavalli est importante. Elle passe notamment par la mise en scène des dieux. S'il y a des passages plus légers et moins de déférence vis-à-vis des dieux que ça n'était le cas dans l'opéra de cour, il ne s'agit toutefois pas de les humilier. Les dieux et les hommes ne se rencontrent jamais, sauf dans la scène finale. En revanche, tout comme dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, les deux mondes ont une influence l'un sur l'autre. Il sera intéressant d'étudier la mise en scène de ces croisements.

b) les enjeux du décor et la proposition d'Adeline Caron

-les enjeux

Egisto est un opéra qui fonctionne de manière cyclique. Les personnages reviennent dans des lieux déjà parcourus ou songent à des lieux où d'autres se sont déjà rendus. Par exemple, le dieu Amour descend aux Enfers où il est poursuivi par les femmes mortes par amour. Plus tard, Egisto s'imagine aux Enfers. Il s'agit donc pour le spectateur de revisiter le lieu, mais sous un angle différent.

Une autre difficulté est l'enchaînement des scènes - huit changements de lieu - qui doit s'effectuer sur un temps très court.

La musique ne permet pas un long changement de décor. Il faut pourtant parvenir à passer d'une forêt à un palais de façon parfois abrupte.

-Adeline Caron

Pour cette production, les décors sont confiés à Adeline Caron. Née en 1975, Adeline Caron sort diplômée de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs en 2000.

En tant que scénographe, elle a notamment travaillé avec M. Bozonnet pour *Jackie* (E. Jelinek), au Théâtre du Rond-Point des Champs-Élysées, *Orgie* (P. P. Pasolini) au Théâtre du Vieux-Colombier, avec B. Lazar pour *Le Bourgeois Gentilhomme* (comédie-ballet de Molière et Lully) et *Cadmus et Hermione* (Lully) avec Le Poème Harmonique (dir. V. Dumestre), *Didon et Enée* (Purcell), *L'Autre monde ou les états et empires de la Lune* (Cyrano de Bergerac), *Il Sant'Alessio* (Landi), *La La La* (opéra en chansons, avec Les Cris de Paris), *Pyrame et Thisbé* (Théophile de Viau), avec Louise Moaty pour *Rinaldo* (Haendel). Elle a également abordé le répertoire contemporain avec Benjamin Lazar autour de *Cachafaz* (musique d'Oscar Strasnoy, livret de Copi, création en novembre 2010 au Théâtre de Cornouaille). Cette collaboration s'est poursuivie autour de *Cendrillon* (Massenet, dir. Marc Minkowski, création en mars 2011 à l'Opéra Comique). Elle s'est associée ensuite à Louise Moaty autour des *1001 Nuits* (création en avril 2011 au Théâtre de Cornouaille).

- le décor d'*Egisto*

***un décor unique et complexe**

Dans le cadre d'une nouvelle collaboration avec Benjamin Lazar, Adeline Caron propose pour *Egisto* un décor unique aux multiples facettes. Sur un espace circulaire représentant l'île de

Zacinto s'élèvent des arches et ruines de colonnes antiques sur deux niveaux reliés par un escalier. Des buissons, de la végétation évoquent la forêt, la dimension pastorale et sont un accessoire-clé pour les changements d'atmosphère. Il s'agit de retrouver l'effet de la toile déroulante d'époque mais en y ajoutant les effets de profondeur des trois dimensions. Les jeux de lumières et un éclairage de zonage permettront de faire évoluer les personnages dans des atmosphères et des lieux différents au sein de ce décor unique et complexe.

***la tournette**

Pour mettre en valeur les différents aspects du décor, celui-ci est fixé sur un système de « tournette ». La tournette au théâtre est une scène circulaire tournante permettant de présenter rapidement, par rotation, un autre décor parmi les deux ou trois installés sur la tournette. Ce principe était déjà connu dans le théâtre antique mais s'est développé avec les machinistes du XVIIe siècle. La rotation était engagée manuellement par un système de treuil à tambour. On trouve un témoignage de l'usage de la tournette dans le texte d'Henry Prunières sur le ballet *La Délivrance de Renaud* donné devant Louis XIII dans la grande salle du Louvre, dans une mise en scène de Francini en 1617 : « Ces chevaliers (n'ayant autre but que la délivrance de Renaud)... se retournèrent vers la grotte première où cet héros avoit paru. Armide...leur fit voir à l'abbort le premier effect de ses charmes: car ceste montaigne se tourna d'elle mesme...tout changea d'un instant et en leur place parurent...de beaux jardinages...et dans ces jardins, trois grandes foneynes

rustiques...La nouveauté de cet aspect arresta quelque temps les cavalliers. »³⁵

***le cadre**

Le cadre du décor, la « boîte noire » sera formée par un matériau noir qui permet toutefois les jeux de lumière afin de maintenir la dimension aquatique (Zacinto est une île) et un décor « vivant ».

- les costumes

Les costumes seront sans doute inspirés non pas de l'Antiquité mais de la Venise du XVIIe siècle. À cette période, l'île grecque de Zacinto était une colonie vénitienne. Le librettiste utilise donc le déplacement de l'action à l'étranger, mais le regard est bien tourné vers Venise.

3) La distribution

Marc Mauillon interprètera le rôle d'Egisto. Ce jeune baryton, Révélation Artiste Lyrique des Victoires de la musique classique en 2010, a pu être entendu à l'Opéra Comique à maintes reprises. Il y a interprété le rôle d'Idas dans *Atys* de Lully sous la direction de William Christie, dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier en 2011. Dans le cadre du festival *Atys*, il a également donné un récital d'airs de cour avec William Christie (clavecin) et Anne-Marie Lasla (viole de gambe). Il a travaillé avec Benjamin Lazar pour le rôle-titre de *Cachafaz*, une création

³⁵ PRUNIERES, Henry, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, suivi du *Ballet de la délivrance de Renaud*, p. 256 : disponible en ligne : <http://www.archive.org/stream/leballetdecourenOOprunuoft#page/256/mode/2up>.

d'Oscar Strasnoy sur un livret de Copi en 2010, ainsi que dans *Cadmus et Hermione* de Lully, sous la direction de Vincent Dumestre.

Le ténor suédois **Anders Dahlin** sera Lidio. Il a interprété Zoroastre (Rameau) à l'Opéra Comique en 2009, sous la direction de Christophe Rousset. Le rôle de Lidio est dans une tessiture de haute-contre. Vous avez pu l'entendre dans cette tessiture dans « Jélyotte l'Idole des Lumières » avec les Talens Lyriques, sous la direction de Christophe Rousset.

Claire Lefilliâtre était Hermione sous la direction de Vincent Dumestre en 2010, elle sera cette fois Clori. Cette soprano française est spécialiste du répertoire baroque. Vous pouvez la voir et l'entendre dans cet extrait du *Bourgeois Gentilhomme* de Lully, mis en scène par Benjamin Lazar et dirigé par Vincent Dumestre. Vous pourrez également prêter attention au travail sur la gestuelle mené par Benjamin Lazar : <http://www.youtube.com/watch?v=piFM8tVf21l>

Le rôle de Climene sera interprété par **Isabelle Druet**, mezzo-soprano, révélation lyrique des Victoires de la Musique 2010, qui avait notamment donné un récital avec le pianiste Stéphane Jamin dans le cadre du Festival *Beatrice et Benedict* à l'Opéra Comique en 2010. On a pu l'entendre également dans *Xersès* de Cavalli au Théâtre des Champs-Élysées. On peut la découvrir sous la direction de Vincent Dumestre avec le lien suivant :

<http://www.youtube.com/watch?v=QdCZqVfSKWA&feature=related>

Cyril Auvity qui interprètera Hipparco, a incarné Morphée dans *Atys* de Lully dans la production de l'Opéra Comique en 2011. Spécialiste de la musique ancienne, il a travaillé avec les plus grands chefs baroques.

Pour entendre Cyril Auvity dans une oeuvre du maître de Cavalli, Monteverdi, suivre ce lien :

<http://www.youtube.com/watch?v=nl7PtB8fNFY>

C) SUGGESTIONS PÉDAGOGIQUES

1) Par la littérature

-sur Venise :

SUARÈS, André, « Vers Venise », in *Voyage du condottière*, Paris : Granit (coll. Livre de poche, biblio), 1984, p. 117-156.

Pour une visite poétique de Venise, écrite au début du XX^e siècle.

-étude comparée du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare et du livret de Faustini.

-étude de la mythologie

2) Par l'écriture et le jeu :

-jeu d'écriture et de scène avec les élèves pour reconstituer un livret à partir du modèle-type de Faustini

3) Par la technique :

-mise au point d'une machine de théâtre miniature à partir des textes de Sabbattini

4) Par la musique :

- découverte des instruments de l'orchestre baroque
 - écoute comparative de Monteverdi, Cavalli et Cesti
 - le lamento: Arianna (Monteverdi), Didon (Purcell), Climene (Cavalli), *Lachrimae* (Dowland)

5) Par l'histoire :

- Cavalli et la France, le rôle de Mazarin

6) Par l'histoire de l'art et l'architecture

- les théâtres « à l'italienne » (visites possibles de l'Opéra Comique)

- peinture et musique au XVI^e siècle italien : analyse des *Noces de Cana* de Véronèse : comment la peinture italienne du XVI^e siècle laisse place à la musique au XVII^e siècle ?³⁶ Tableau conservé au Musée du Louvre, analyse du tableau en ligne :

http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225111&CURRENT_LL_V_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225111&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500816

³⁶ LEXA, Olivier, Venise, L'éveil du baroque, Itinéraire musical de Monteverdi à Vivaldi, Karéline, 2011, p. 28.

D) SOURCES

1) Bibliographie

BEC, Christian, *Histoire de Venise*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 2002

LEXA, Olivier, *Venise, L'éveil du baroque*, Itinéraire musical de Monteverdi à Vivaldi, Karéline, 2011.

PRUNIERES, Henry, *Cavalli et l'opéra vénitien au XVIIe siècle*, Paris : Rieder, 1931

N. BRIDGMAN, *La Musique à Venise*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1985

ROSAND, Ellen, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley University Press, Berkeley (Californie), 1991. (disponible en ligne et illustré par des partitions et livrets : <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3199n7sm;brand=eschol>)

2) Liens Internet

http://operabaroque.fr/CAVALLI_EGISTO.htm

<http://www.librettidopera.it/egisto/egisto.html> : livret en italien

http://livretsbaroques.fr/Cavalli/Egisto_1643.htm : une traduction du livret en français

L'Egisto de Cavalli sous la direction de Raymond Leppard est entièrement disponible sur You Tube en 15 vidéos. La première est la suivante :

<http://www.youtube.com/watch?v=HitoXZ20X54> Il semble cependant y avoir un choix d'inversion des scènes de l'acte II, et il est important d'avoir en tête la liberté d'interprétation du chef d'orchestre baroque. La production de l'Opéra Comique sera nécessairement différente de celle-ci en tous points.

3) Partitions en ligne

(Manuscrit de Venise)

Prologue : http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/b/bd/IMSLP42874-PMLP92799-Cavalli_Egisto_Prologue.pdf

Acte I : http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP42875-PMLP92799-Cavalli_Egisto_Act1.pdf

Acte II : http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/5/53/IMSLP42876-PMLP92799-Cavalli_Egisto_Act2.pdf

Acte III : http://216.129.110.22/files/imglnks/usimg/7/79/IMSLP42877-PMLP92799-Cavalli_Egisto_Act3.pdf

4) Discographie

Lamenti, Virgin Classics, 2008

Giasone / Cavalli; Michael Chance, Gloria Banditelli, Catherine Dubosc, Concerto Vocale, René Jacobs, dir. mus.; Harmonia Mundi, 1988, HMC 901282.84

Durée du spectacle : 2h30 environ.

Dossier réalisé par Juliette Magniez