

OPÉRA DE  
**JOSEPH HAYDN**

# IL MONDO DELLA LUNA

DU 7 AU 16 MARS 2019  
— CONSERVATOIRE DE PARIS

**TITO CECCHERINI**  
DIRECTION MUSICALE

**ORCHESTRE  
DU CONSERVATOIRE  
DE PARIS**

**MARC PAQUIEN**  
MISE EN SCÈNE

**CONSERVATOIRE  
NATIONAL SUPÉRIEUR  
DE MUSIQUE ET  
DE DANSE DE PARIS**



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE DE PARIS

**JEUDI**  
7 MARS 2019 À **19 H**

**SAMEDI**  
9 MARS 2019 À **19 H**

**ET DU 11 AU 16 MARS 2019**  
[www.philharmoniedeparis.fr](http://www.philharmoniedeparis.fr)

**SALLE**  
RÉMY PFLIMLIN

**DURÉE ESTIMÉE**  
2 H 45 AVEC ENTRACTE (20 min)

**RETRANSMISSION**  
**EN DIRECT**  
**SAMEDI 9 MARS À 19 H**  
[www.conservatoiredeparis.fr](http://www.conservatoiredeparis.fr)

Coproduction Conservatoire de Paris  
et Cité de la musique - Philharmonie de Paris

En partenariat avec le Lycée Polyvalent Jules Verne  
de Sartrouville spécialisé dans les métiers de l'artisanat  
d'art dans les professions du spectacle (apprentis  
costumiers, décorateurs et accessoiristes).

En partenariat avec l'Opéra national de Paris  
pour le prêt gracieux d'accessoires

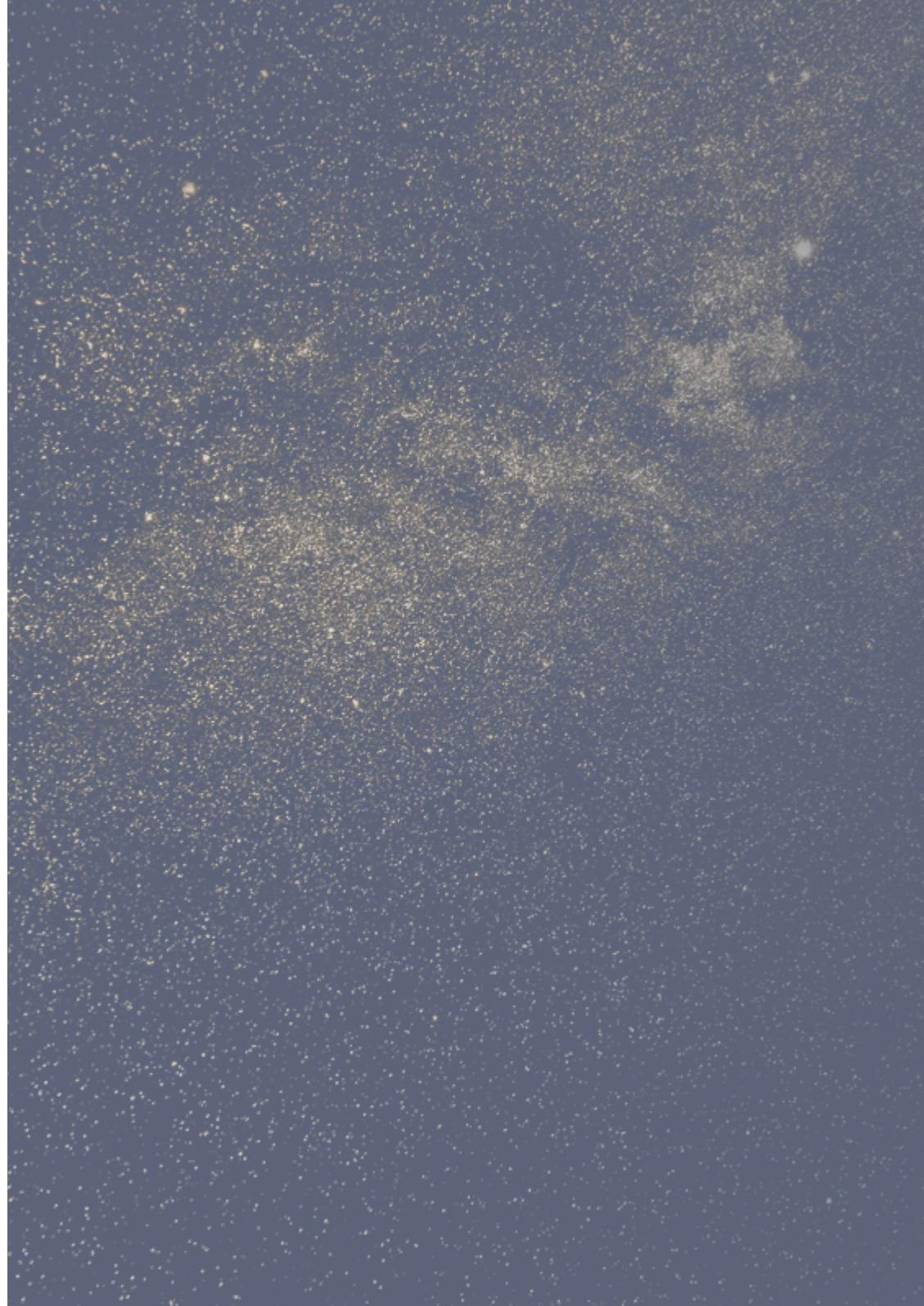
# IL MONDO DELLA LUNA

MUSIQUE DE  
**JOSEPH HAYDN**

LIVRET DE  
**CARLO GOLDONI**

Une fois par an, le Conservatoire de Paris propose, en coproduction avec la Philharmonie de Paris, une grande création lyrique qui permet aux élèves de parfaire l'apprentissage de la scène, mais aussi de les habituer à partager leur art avec le public.

Cette année, nous vous entraînons dans *Il mondo della luna* de Joseph Haydn, sous la direction du chef d'orchestre Tito Ceccherini et mis en scène par Marc Paquien avec la complicité de l'Orchestre du Conservatoire de Paris, et des élèves du département des disciplines vocales.



**TITO CECCHERINI**  
DIRECTION MUSICALE

**ORCHESTRE DU  
CONSERVATOIRE  
DE PARIS**

**MARC PAQUIEN**  
MISE EN SCÈNE

**ALAIN LAGARDE**  
SCÉNOGRAPHIE

**LILI KENDAKA**  
COSTUMES

**PIERRE GAILLARDOT**  
LUMIÈRES

#### ÉQUIPE PÉDAGOGIQUE

**MORGANE FAUCHOIS**  
CHARGÉE DES ÉTUDES  
MUSICALES

**SUSANNA PODDIGHE**  
RÉPÉTITRICE D'ITALIEN

**ERIKA GUIOMAR**  
PROFESSEUR DE DIRECTION  
DE CHANT

**OLIVIER BAUMONT  
ET BLANDINE RANNOU**  
PROFESSEURS DE CLAVECIN

ÉLÈVE DU DÉPARTEMENT ÉCRITURE,  
COMPOSITION ET DIRECTION D'ORCHESTRE

**WILLIAM LE SAGE**, CHEF ASSISTANT

ÉLÈVE DU DÉPARTEMENT MUSICOLOGIE ET ANALYSE

**CLARA MULLER**, ASSISTANTE MISE EN SCÈNE

ÉLÈVES DES DÉPARTEMENTS DES DISCIPLINES VOCALES  
ET DES DISCIPLINES INSTRUMENTALES CLASSIQUES ET CONTEMPORAINES

**EDWIN FARDINI** .....BUONAFEDE  
**RICCARDO ROMEO** ..... ECCLITICO  
**LISE NOUGIER** ..... ERNESTO  
**MARIAMIELLE LAMAGAT** ..... CLARICE  
**MAKEDA MONNET** ..... FLAMINIA  
**BRENDA POUPARD** ..... LISETTA  
**KAËLIG BOCHÉ** ..... CECCO  
avec  
**THIBAUT DHILLY, NOÉ ROLLET,  
BASIL BELMUDES** ..... CHŒUR

ÉLÈVES DE LA CLASSE DE DIRECTION  
DE CHANT D'ERIKA GUIOMAR

**OLGA DUBYNSKA, THIBAUT FRASNIER,  
YEDAM KIM ET FÉLIX RAMOS**, CHEFS DE CHANT

ÉLÈVES DES CLASSES DE CLAVECIN  
D'OLIVIER BAUMONT ET BLANDINE RANNOU

**ADÈLE GORNET, ANASTASIE JEANNE  
ET GRÉGOIRE LAUGRAUD**, CLAVECINISTES

## ORCHESTRE DU CONSERVATOIRE

### VIOLON SOLO

**SARAH JEGOU**

### VIOLON

**ARAMIS MONROY**  
(CHEF D'ATTAQUE)

**CHEN-FANG CHIEN**

**MARIE DUQUESNOY**

**DAVID FOREST**

**ANNA-LI HARDEL**

**DHYANI HEATH**

**LYUN CLARA HEO**

**ALEXANDRA LECOQC**

**ALCIDÉ MÉNÉTRIER**

**ELLIOTT PAGES**

**CÉCILE SUBIRANA**

**GRÉGOIRE TOROSSIAN**

**HUBERT TOUZERY**

**LAURA VAQUER**

### ALTO

**SENG YUN KIM**  
(CHEF D'ATTAQUE)

**MARIE BOUANICHE**

**CHUN-YU CHENG**

**MATHILDE DESVEAUX**

**CLARA PETIT**

**MADELEINE REY**

### VIOLONCELLE

**ANASTASIA KOBEKINA**  
(CHEF D'ATTAQUE)

**LÉO BREDELOUP**

**LISA HIROSE**

**JULIETTE MARTIN**

### CONTREBASSE

**SULIVAN LOISEAU**

**BÉATRICE GRÉA**

**MIN-YU TSENG**

### FLÛTE

**MAXIME GIRAUD**

**JOÃO MILHINHA**

**OLIVEIRA PINHO**

### HAUTBOIS

**JOANA FERNANDES  
SOARES**

**COLINE PROUVOST**

### FAGOTT

**ADRIEN GOLDSCHMIDT**

**AMANDINE RIVIÈRE**

### COR

**GABRIEL DAMBRICOURT**

**JEAN WAGNER**

### TROMPETTE

**SIMÉON VINOUR**

**VALENTIN SERGENT**

### PERCUSSION

**VALENTIN LEFEBVRE**

### CLAVECIN

**ADÈLE GORNET**

**ANASTASIE JEANNE**

**GRÉGOIRE LAUGRAUD**

## ÉQUIPE DU SERVICE AUDIOVISUEL

### CATHERINE DE BOISHÉRAUD

RESPONSABLE DU SERVICE AUDIOVISUEL

### JEAN-CHRISTOPHE MESSONNIER

PRISE DE SON

### ALICE LEMOIGNE CLÉMENCE PUGIN

ASSISTANTES PRISE DU SON

### PAUL GIROUX JULIEN CARON

DIRECTION ARTISTIQUE

### JEAN-CHRISTOPHE PONTIÈS

RÉALISATION

### AGNÈS DEMARET

ASSISTANTE RÉALISATION

### BAPTISTE LAGRAVE

CONSEILLER MUSICAL

## ÉQUIPE PRODUCTION ET TECHNIQUE

### BÉNÉDICTE AFFHOLDER-TCHAMITCHIAN

RESPONSABLE DU SERVICE PRODUCTION  
ET APPRENTISSAGE DE LA SCÈNE

### GUY BOUTTEVILLE

ADMINISTRATEUR  
DE PRODUCTION

### FANNY VANTOMME

CHARGÉE DE PRODUCTION  
(CONSERVATOIRE DE PARIS)

### NORA MEYER

CHARGÉE DE PRODUCTION  
(PHILHARMONIE DE PARIS)

### PASCALE BONDU

RÉGISSEUSE GÉNÉRALE  
DES SALLES PUBLIQUES

### PATRICK BUISSON

RÉGISSEUR GÉNÉRAL  
DE LA PRODUCTION

### BRUNO BESCHERON YANN DIVET

RÉGISSEURS LUMIÈRE

### MAGID MAHDI

RÉGISSEUR PLATEAU

### FABIEN HÉRY

RÉGISSEUR GÉNÉRAL  
(ORCHESTRE)

### NATHALIE BERTHIER

RÉGISSEUSE CHARGÉE  
DES AFFECTATIONS

### ALICE PEYROT

RÉGISSEUSE D'ORCHESTRE

### JOHANE ESCUDÉ

APPRENTIE RÉGISSEUSE PLATEAU

**CAROLINE TROSSEVIN**  
COSTUMIÈRE

**EVE LIOT**  
RÉGISSEUSE VIDÉO

**ELSA LILAMAND**  
RÉGISSEUSE DE SCÈNE

**MARIUS CALLIEZ**  
CHEF MACHINISTE

**MATHILDE LEMOINE**  
**VICTOR MOUCHET**  
**AGATHE COHEN**  
**BENJAMIN DUBOIS**  
**CÉSAR NEBOT**  
MACHINISTES

**GAËLLE COLIN**  
**JULIETTE LABBAYE**  
**THOMAS LOURIÉ**  
**CLARA PANNET**  
ÉLECTRICIENS

**ROZENN LAMAND**  
ACCESSOIRISTE

**LAURA RENAUD**  
HABILLEUSE

ÉLÈVES DU LYCÉE  
JULES VERNE DE SARTROUVILLE

**ALICE FUCH**  
COSTUME DE LISETTA

**CASSANDRE PAGANO**  
COSTUME DE CLARICE

**LÉA TOUL**  
COSTUME D'ECCLITICO

**MARION LINDEMANN**  
**CAROLINE LESAINE**  
HABILLEUSES

Remerciements à Pierre Meunier, Emmanuelle Collinot,  
BK - Digital Art Company et Abdul Alafrez pour les effets spéciaux

Les textes du programme ont été réalisés par les élèves  
de la classe des Métiers de la culture musicale  
(professeur : Lucie Kayas)

# ÇA S'EST PASSÉ EN 1777

## Victoire pour les treize colonies américaines

Janvier 1777, dans le New Jersey (nord-est des États-Unis), les troupes du général Washington remportent la bataille de Princeton face aux Britanniques. Un succès qui encouragea le recrutement d'environ 8000 soldats américains dans la Guerre d'Indépendance qui se terminera en 1783.

## Enfants jouant...

Le peintre espagnol Francisco de Goya (1746-1828) entame en 1777 la série de six petits formats de peintures à l'huile, *Les Jeux d'enfants*. Ces enfants jouant aux soldats, à saute-mouton ou encore à la corrida, réalisés jusqu'en 1780, étaient probablement des préparations de cartons pour des tapisseries.

## Une théorie de la respiration

Antoine Lavoisier (1743-1794) rédige en 1777 une théorie de la respiration. L'hypothèse du père de la chimie moderne est que la respiration, est « un échange [d'air] dans ce viscère [le poumon] ; l'air éminemment respirable est absorbé, et le poumon restitue à la place une portion d'acide crayeux aériforme presque égale en volume »<sup>1</sup>.

## Tempêtes et Passions

Le 1<sup>er</sup> avril 1777, à Leipzig, est créée la pièce du poète et dramaturge allemand Friedrich Maximilian Klingler (1752-1831) : *Sturm und Drang*. Cette tragédie en cinq actes donnera son nom au mouvement artistique et intellectuel germanique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, où la liberté et l'épanouissement personnel sont les principales valeurs. Dans ses contrastes harmoniques, la musique de Haydn relève parfois du Sturm und Drang.

## « Le vœu général de tous, nous autres, gens de lettres »

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) est fondée le 3 juillet 1777 par Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) à Paris. Avec une trentaine d'autres écrivains, l'auteur du *Barbier de Séville* rédige ce qui sera la base des droits des auteurs dramatiques, « par les auteurs, pour les auteurs ».

## Roxane Ballester

1. Edouard Grimaux, *Lavoisier, d'après sa correspondance, ses manuscrits, ses papiers de famille et d'autres documents inédits*, Paris, Félix Alcan, 1888.

# SYNOPSIS

**JUSQU'EN 1969, LE FANTASME DE POUVOIR UN JOUR  
POSER UN PIED SUR LA LUNE A HANTÉ LES HUMAINS...**

Buonafede fait partie de ceux-là, et c'est ce dont va profiter Ecclitico. Ce dernier, en tant qu'astronome d'imposture, passe ses journées à escroquer des bourgeois crédules. Le jeu en vaut particulièrement la chandelle, puisqu'en plus d'être riche et naïf, Buonafede (sans doute prédestiné par un nom signifiant littéralement « bonne foi ») est père de deux jeunes filles à marier, Clarice (dont est naturellement épris notre faux scientifique) et Flaminia. Oui mais Buonafede est un père despotique qui cloître ses filles en attendant de leur trouver le mari de son choix (fortuné et de bon rang, naturellement). Pour achever le portrait, notre homme courtise sa femme de chambre, Lisetta, qui tente de profiter de la situation sans pour autant céder à ses avances. Par une coïncidence bienheureuse, il se trouve que la deuxième fille, Flaminia, est amoureuse du chevalier Ernesto, dont le valet Cecco convoite lui aussi cette malicieuse Lisetta. Contrariés par Buonafede, les trois hommes (Ecclitico, Ernesto et Cecco) élaborent donc un plan pour former leurs couples respectifs.

En faisant boire un somnifère à Buonafede, Ecclitico le « transporte » vers le monde lunaire d'un deuxième acte où les us et les coutumes sont inversés : le valet Cecco y joue un empereur bon, simple et généreux, qui souhaite placer la servante Lisetta sur le trône, et offre – avec l'accord rapide d'un Buonafede ébahi – la main de Flaminia à l'un de ses sujets (incarné par son maître Ernesto) et celle de Clarice à notre faux-astronome Ecclitico grâce auquel Buonafede, le dindon de la farce, a pu accéder au monde lunaire. Une fois les alliances scellées, les identités sont révélées, faisant entrer le père dans un courroux sur lequel se ferme le deuxième acte.

L'acte final aura bientôt apaisé Buonafede en le réconciliant avec tous les protagonistes. Ainsi s'achève ce livret cynique dont aucun personnage n'est finalement exempt d'une moralité douteuse... sauf peut-être Flaminia.

**Valentin Cointot**

# UN BON TEXTE ET UNE BONNE MUSIQUE

## ENTRETIEN AVEC TITO CECCHERINI, DIRECTION MUSICALE

### **Pouvez-vous nous faire part de vos premières impressions sur le travail que vous menez avec les élèves du Conservatoire de Paris autour d'*Il mondo della luna* ?**

Je ne peux pas parler de premières impressions, j'ai l'avantage d'avoir déjà travaillé au Conservatoire, notamment des œuvres lyriques. J'ai pris la mesure de ce qui était possible avec les élèves, maintenant il s'agit de ne pas réduire nos possibilités. Le travail du chef d'orchestre c'est de comprendre vite jusqu'où notre exigence nous mènera, et avec les élèves d'une école de ce niveau, il faut voir loin. La première impression est donc déjà lointaine à ce moment de la production. Depuis le premier travail musical, nous avons parcouru beaucoup de chemin. Maintenant il ne faut surtout pas renoncer à insister si l'on veut obtenir la qualité que l'œuvre requiert.

### **Ce travail est-il différent de celui que vous menez lors de productions dans de grands théâtres lyriques ?**

Oui, c'est différent parce qu'on a le temps de travailler ! Le rythme de production du théâtre est très rapide

aujourd'hui. L'avantage des grandes maisons, c'est que le niveau est très élevé, on peut directement aller au cœur du projet d'interprétation. Avec les élèves, le travail est différent : il faut ouvrir le maximum de possibilités, découvrir jusqu'où on peut s'accorder d'aller. Et cela prend du temps. C'est une partie très importante du travail. Mûrir un rôle prend du temps, même si on apprend vite, on ne peut pas offrir la qualité de nombreuses heures de travail. Cela devient de moins en moins évident de prendre ce temps : à cet égard, le chef d'orchestre est plus un coordinateur qu'un responsable. À un certain niveau, surtout aujourd'hui, si on n'a pas le temps de mûrir ensemble, un chef ne peut pas se substituer aux qualités individuelles de chacun.

### **Comment en êtes-vous venu à diriger des œuvres lyriques ?**

Mon parcours est très classique dans le sens où ma formation s'est faite dans un théâtre d'opéra. C'est une école fondamentale, il est naturel que cela fasse partie de mon répertoire. Le théâtre lyrique repose sur l'habileté

d'un chef à gérer différentes forces en jeu, je trouve ça motivant. Il y a toujours cette question du temps, l'opéra propose des productions plus longues qui permettent un travail plus approfondi. On peut substituer la qualité professionnelle des musiciens au temps de répétition, mais on ne peut pas substituer le temps au temps lui-même, nécessaire pour obtenir une certaine qualité.

### **Vous dirigez un large répertoire. Quelle est la place des œuvres lyriques de Haydn en regard du grand répertoire ?**

Ma vision de la musique est plutôt unitaire. J'ai étudié Mozart et Boulez ensemble, je ne peux pas sectoriser le répertoire. Haydn a un statut particulier parce qu'il a lui-même décidé de s'abstenir du genre au moment où le génie de Mozart a donné à l'évolution du théâtre lyrique un certain élan qui s'émancipait de la tradition.

### **Les opéras de Haydn demeurent relativement mal connus, pourquoi ?**

Je crois que l'on connaît mal Haydn en général. Le répertoire lyrique est en perpétuelle évolution : au XVIII<sup>e</sup> siècle, cette notion n'existait pas vraiment, on ne jouait que des œuvres contemporaines. Progressivement, certaines pièces ont commencé à former un répertoire. Les opéras de Haydn sont restés à l'écart : il n'y a pas cette rencontre explosive entre la dramaturgie et la musique qui, dans les opéras de Mozart, fait éclater un monde complètement nouveau.

Pour autant, il est absolument actuel de redécouvrir les opéras de Haydn pour la qualité de sa musique. Ce qui lui a manqué, c'est une musique qui portait en germe la possibilité de métamorphoser la structure même du théâtre. Cela ne l'empêchait pas de proposer une musique de grande qualité. C'est souvent le problème avec Haydn, on connaît ses œuvres, mais on les joue trop peu, elles ne sont pas assez dans la conscience des musiciens. Sa musique est très exigeante, c'est une bonne école pour les musiciens.

### **Selon vous, qu'avons-nous à apprendre d'*Il mondo della luna* aujourd'hui ?**

Bien qu'il n'ait pas l'exceptionnelle créativité des œuvres lyriques de Mozart, le théâtre lyrique de Haydn est néanmoins de grande qualité. *Il mondo della luna*, c'est avant tout le texte très solide de Goldoni, c'est une qualité fondamentale du théâtre lyrique. La musique aussi demande un travail d'une extrême précision. Bien sûr, avec l'élan visionnaire de Mozart et de Da Ponte, cela devient incroyable, mais le théâtre lyrique ne repose en soi que sur l'alliance d'une ligne dramaturgique très claire, et une musique à la hauteur de cette dramaturgie : il est tout à fait possible de faire du théâtre avec cela. C'est ce que fait Haydn, on n'a rien d'autre que ça, un bon texte et de la bonne musique. Si on apprend à goûter cette qualité qui fait l'essence du théâtre lyrique, cela nous offre une base formidable pour appréhender des opéras plus modernes.

Propos recueillis par Arthur Macé

# JEUNESSE, AMOUR ET ARGENT

## ENTRETIEN AVEC MARC PAQUIEN, MISE EN SCÈNE

**C'est votre première venue au Conservatoire de Paris mais vous avez déjà mis en scène pour l'Atelier Lyrique de l'Opéra national de Paris. Qu'est-ce que cela change de travailler d'une part avec des musiciens et d'autre part avec de jeunes chanteurs qui sont encore en apprentissage ?**

En plus d'être metteur en scène je suis pédagogue, et ces deux activités sont indissociables dans mon parcours désormais. Transmission et pédagogie sont des notions primordiales pour moi, je les préfère d'ailleurs à celle de formation que je trouve trop réductrice. Je ne suis bien sûr qu'une étape dans le parcours de ces jeunes artistes, ils seront confrontés à des univers très différents tout au long de leur carrière. Dans ce cadre, j'essaie de leur donner les outils nécessaires pour aborder un rôle, l'espace scénique... comme tout est aussi une question d'échange, cela me fait réfléchir sur mon travail, sur ce que je souhaite transmettre de ma manière d'envisager la scène

par exemple. Pour ma part j'ai eu la chance, dès le collège, de faire des rencontres artistiques déterminantes, et je continue encore à en faire ! Ainsi, le temps de la transmission est une manière de rendre au centuple ce que j'ai reçu, ce que je reçois encore.

**Quelle place ont les données musicologiques, sur la composition de Haydn par exemple, sur votre pensée de metteur en scène ?**

Une place fondamentale. J'ai des échanges passionnants avec Tito Ceccherini à ce sujet. C'est un double mouvement, le travail en scène prépare le travail vocal et je me sers moi-même des moments musicaux pour construire ma mise en scène. Le récitatif évidemment m'intéresse beaucoup : c'est un moment qui, s'il est bien travaillé, permet à l'air de s'épanouir. La fin du récitatif est un point culminant, de suspension qui nous emmène vers ce moment magique du chant...

**Vous aviez déjà mis en scène *La Locandiera* de Goldoni, avec quel genre d'outils entrez-vous dans ce théâtre particulier ?**

Comme c'est une écriture que j'affectionne particulièrement, je m'y sens en familiarité. De plus, je suis surpris par la force de ce livret. Les thèmes qui en ressortent peu à peu sont plus intéressants que ce que l'on perçoit de prime abord. J'aime la manière qu'a Goldoni de représenter l'humain, le monde. Ce n'est pas une peinture de caractère, il ne traque pas le ridicule et l'imposture comme Molière ou le sentiment amoureux dans un monde abstrait comme Marivaux, c'est un peintre du Monde. Cette pièce du XVIII<sup>e</sup> siècle est portée par deux thèmes essentiels dans le théâtre classique qui sont l'amour et l'argent. Le désir amoureux, en particulier celui des jeunes gens, en est le principal moteur. Comme dans *Les Femmes savantes* de Molière, où ces jeunes personnages que l'on croit naïfs sont en vérité extrêmement intelligents. Sans leur force et leur désir de vivre, la pièce n'aurait pas lieu. L'amour, à l'image des contes de Perrault, est contrarié par des forces négatives et pour triompher les personnages devront renverser un ordre social établi, une autorité parentale, paternelle... Ajoutons à cela que la question du mariage est centrale au XVIII<sup>e</sup> siècle : le mariage définit une place dans la société.

**Dans votre mise en scène, essayez-vous de montrer comment cela se passait à l'époque ?**

Ce qui m'intéresse, ce sont plutôt les forces à l'œuvre. Ici ce sont l'amour et l'argent, qui sont curieusement indissociables ! Mais encore aujourd'hui, un couple, un mariage implique des questions extrêmement pragmatiques, de dépenses et d'organisation... C'est une transaction. Et en plus de cela chez Goldoni le désir de transgression et d'élévation sociale, même à un tout petit échelon, change radicalement l'implication de certains personnages, comme par exemple pour le valet Cecco.

**C'est un *opera buffa*, typique du XVIII<sup>e</sup>. Qu'en a fait Haydn... Comment trouvez-vous un équilibre entre le comique de l'opéra et ces sujets profonds qui vous tiennent à cœur ?**

En prenant ces personnages, leurs sentiments et leurs convictions, au sérieux, l'on permet à la comédie d'éclorre. Ils sont pris dans de telles zones de rêves et de contradictions ! Cela les amène dans des situations risibles. Par désir d'amour et d'argent, on arrive à faire croire à un homme qu'on va l'emmener sur la lune... Cet opéra est extrêmement drôle et la comédie est ce qu'il y a de plus universel, de plus humain, de plus extraordinaire et de plus difficile à jouer.

**Pouvez-vous nous parler de l'histoire du *Monde de la lune*, par rapport à tous ces enjeux que vous avez évoqué ?**

L'histoire parle de ce qui fascine les hommes depuis toujours : regarder le cosmos. Au XVIII<sup>e</sup> siècle les lunettes, les microscopes commencent à se diffuser. Des questions très importantes sur la

vision, la perception, émergent, comme le prouve la *Lettre sur les aveugles* de Diderot. Penser un « monde de la lune » permet de penser l'inconnu. Cela me rappelle l'histoire de *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière : un bourgeois de Limoges qui arrive à Paris sans connaître les codes de la grande ville, c'est comme s'il arrivait sur la lune ! Il se trouve, justement, que l'on fait croire à ce pauvre Buonafede que sur la lune... les femmes obéissent enfin aux hommes et les désirent tous ! Justement, au XVIII<sup>e</sup> siècle et depuis la régence d'Anne d'Autriche en France un siècle plus tôt, les questions du pouvoir féminin et de la place de la femme dans la société s'intensifient. Et c'est une question pourtant toujours brûlante 300 ans après... La transgression littéraire de Goldoni se place sur cet aspect aussi. Dans *La Locandiera* et *La Serva amorosa* notamment, il prend pour héroïne une patronne d'auberge ou une servante : cela constitue une transgression incroyable. La hiérarchie des actrices en a été bouleversée : les *prime donne* qui jouaient les rôles de bourgeoises se sont retrouvées rétrogradées dans les seconds rôles ! Cette représentation de la société, des jeunes gens, me passionne et cela me replonge aussi dans mes souvenirs des spectacles des grands maîtres italiens qu'étaient Giorgio Strehler ou Luca Ronconi.

**Votre réflexion a donc commencé par un travail « archéologique », des recherches sur Goldoni, Haydn... ?**

Je ne suis pas un dramaturge, je reste profondément attaché à l'expérience

de la scène. Ce qui m'intéresse est plus de l'ordre de la perception d'une l'œuvre. Je lis, je regarde de la peinture, je cherche les zones de force. J'ai des avis sur Goldoni parce que je l'ai déjà expérimenté mais je n'applique pas un modèle didactique sur une œuvre, car celle-ci nous pose tellement de questions. On sait finalement si peu d'une œuvre avant de la mettre en scène et le temps des répétitions nous permet de continuer à aller vers ce que l'on ne connaît pas, en ouvrant des pistes de réflexion et de rêve.

**Cela veut dire que votre mise en scène change potentiellement pendant le travail ? Au fur à mesure des découvertes ?**

Bien entendu, ma mise en scène ne se crée qu'avec et pour les interprètes. Même si l'on fait le choix en amont des décors et des costumes... En répétitions, on recherche principalement la vérité de ce qui anime les personnages. Et ce n'est qu'en étant connecté à ce temps présent que l'on peut la trouver. On essaie, on recommence, jusqu'à trouver l'essence d'une scène, d'une réplique, la manière de la jouer, et enfin de chanter ! Comme un moment d'aboutissement et de plénitude pour le personnage.

**Vous mettez en scène dans des théâtres publics comme privés, des auteurs classiques ou contemporains, qu'est-ce qui motive vos choix ?**

L'écriture. Toute grande écriture m'intéresse. Certaines m'ont absolument bouleversé : avoir mis en scène *Oh les*

*beaux jours* de Samuel Beckett est une chance incroyable. La seule question qui prime est d'être certain de continuer à faire du théâtre d'art, que ce soit avec Molière, Jon Fosse, Octave Mirbeau, James Joyce ou Michel Vinaver... l'enjeu est de faire entendre ces écritures au plus grand nombre, de les mettre en mouvement pour les gens les plus divers. L'autre motivation, ce sont bien sûr les actrices et les acteurs que j'admire, et aujourd'hui ces jeunes chanteurs qui, à leur tour, me bouleversent aussi par leur talent.

**Revenons à cette notion de transmission, centrale pour vous. L'est-elle autant avec les acteurs qu'avec le public ? Comment le prenez-vous en compte ?**

Louis Jouvet le disait déjà, nous recherchons à travers la mise en scène un certain type d'alliance entre le plateau et la salle, entre les artistes et le public. Mais Bertolt Brecht disait aussi que le « bon théâtre doit diviser le public et non pas l'unir » ! Je reste profondément marqué par « l'élitaire pour tous » cher à Antoine Vitez, notion trop souvent mal comprise, paradoxale mais malicieuse, qui a fondé mon parcours de jeune spectateur puis d'artiste. Je pense que c'est en élevant la pensée et en s'acheminant vers la beauté, vers le plus exigeant, que l'on peut transmettre de la manière la plus forte. Donner ainsi au plus grand nombre, c'est, comme le disait Vitez, « élargir le cercle des connaisseurs ».

**Propos recueillis par Coline Pesnot**

# EXTRAIT DES MÉMOIRES DE GOLDONI

Il mondo della luna de Haydn est adapté d'un livret de Carlo Goldoni (1707-1793) écrit en 1750. Au début d'octobre, Goldoni, malgré sa renommée, se trouve dans de sérieuses difficultés financières à la suite d'une escroquerie et doit écrire pour renflouer ses caisses. Il nous conte dans ses Mémoires les aléas de la vie d'un auteur de comédies, aussi célèbre soit-il, mais surtout ce qui l'amène à choisir le sujet d'Il mondo della luna et les points forts qu'il attribue à son livret.

La proposition ne me déplaisait pas ; mais je voulais consulter ma femme : elle était Génoise ; nous étions en chemin pour aller revoir ses parents ; mais la pauvre enfant ! elle était la bonté, la complaisance personnifiées. Tout ce que son mari proposait, elle le trouvait bon : contente de me voir tranquille et satisfait, elle m'encouragea à suivre mon nouveau projet, et nous partîmes trois jours après avec le bon vieillard vénitien<sup>1</sup>. [...]

Je connaissais dans tous les rangs plusieurs personnes attachées à son Altesse Sérénissime : je fus bien reçu ; je fus fêté : on me trouva un logement, et le lendemain je fus présenté à ce Prince qui me reçut avec bonté, et me demanda quel était le motif qui me conduisait à Rimini.

Je n'eus pas de peine à lui dire la vérité ; mais quand je prononçai les mots de banque ducale et de rentes arriérées, Son Altesse tourna la conversation sur la Comédie, sur mes Pièces, sur mes succès, et l'audience se termina deux minutes après.

Je vis qu'il n'y avait rien à espérer de ce côté-là ; je me tournai de celui des Comédiens, et j'y trouvai mieux mon compte. J'allai dîner chez le Directeur ; Ferramonti avait beaucoup parlé de moi. Tout le monde y était : la première amoureuse était une actrice excellente, mais fort âgée ; la seconde une beauté, stupide et mal élevée. Colombine était une brune fraîche et piquante, qui était prête d'accoucher, et qui par parenthèse devint bientôt ma commère, c'était la soubrette, c'était mon lot.

Tout le monde me demanda des pièces ; chacun aurait voulu en être le sujet principal : à qui donner la préférence ? M. le Comte de Grosberg me tira d'embarras.

Ce brave Officier, Brigadier des Armées de S. M. Catholique, dans le Régiment des gardes valonnes, était un de ceux qui s'intéressaient le plus au spectacle : il protégeait particulièrement l'Arlequin ; il me pria de travailler pour ce personnage, et je le fis avec d'autant plus de plaisir que l'Acteur était bon, et que le protecteur était généreux.

L'Arlequin était M. Bigottini, bon acteur pour les rôles de son emploi, mais surprenant pour les métamorphoses et pour les transformations.

M. de Grosberg se souvenait d'une pièce de l'ancienne Foire de Paris, intitulée *Arlequin, empereur dans la lune*<sup>2</sup>. Il croyait que ce sujet aurait pu faire briller son protégé ; il n'avait pas tort. Je travaillai la pièce à ma fantaisie d'après le titre : elle eut beaucoup de succès. Tout le monde fut content et moi aussi.

*Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, 1787*<sup>3</sup> (édition présentée et annotée par Paul de Roux, Paris, Mercure de France, 1965).  
Première partie, chapitre XLV

## Texte choisi par Romane Lecomte

1. Alors qu'il se trouvait à Bologne, Goldoni, reçut la proposition de se rendre à Rimini où se trouvait alors le duc de Modène.
2. Pièce d'Anne Mauduit de Fatouville, dit Nolant de Fatouville (?-1715), dramaturge français de la Comédie-italienne, représentée pour la première fois par les Comédiens italiens du Roi dans leur hôtel de Bourgogne, le 5 mars 1684.
3. Goldoni, qui passa la dernière partie de sa vie à Paris, écrivit ses mémoires directement en français.

# UN PEU D'ASTRONOMIE... ET D'HISTOIRE

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE THÉBAULT, ASTRONOME

**Philippe Thébault est maître de conférences à l'Observatoire de Paris. Il travaille sur la formation des systèmes planétaires, et notamment sur l'évolution des disques de gaz et de poussière. C'est aussi un spécialiste de l'histoire des sciences et de l'astronomie en particulier.**

*Il mondo della luna* de Haydn, composé en 1777, est adapté d'un livret de Goldoni écrit en 1750. **Quel était le véritable état des connaissances astronomiques dans le monde scientifique de l'époque ?**

Le XVIII<sup>e</sup> siècle arrive juste après la grande révolution copernicienne du XVI<sup>e</sup> siècle et la grande révolution newtonienne du XVII<sup>e</sup> qui ont radicalement changé notre vision de l'Univers et de notre place dans celui-ci : la Terre est dorénavant une planète parmi d'autres autour du Soleil, qui est lui-même une étoile parmi d'autres dans l'univers. Et les forces qui s'exercent entre les astres sont les mêmes partout. Par ailleurs, l'invention, au siècle précédent, de la lunette astronomique et du télescope a permis des découvertes majeures : satellites de Jupiter, taches du Soleil, anneaux de Saturne, montagnes de la Lune, etc.

**On peut se demander pourquoi Goldoni a choisi la lune comme théâtre de son livret. Avait-on déjà pu observer toutes les planètes du système solaire ? Que savait-on sur elles ? Avait-on une meilleure connaissance de la Lune ?**

Sur les sept planètes du système solaire autres que la Terre, cinq sont observables à l'œil nu et sont donc connues depuis la nuit des temps. Neptune ne sera observée au télescope qu'en 1846. Quant à Uranus, elle ne sera découverte par William Herschel (1738-1822)... qu'en 1781 (quatre ans après la composition de l'opéra !). On savait alors peu de choses sur les planètes, car les images obtenues avec les télescopes de l'époque ne permettaient pas de voir beaucoup de détails. Pour la Lune, en revanche, les observations télescopiques montraient beaucoup : montagnes, cratères, zones

sombres (« mers ») et zones claires, etc. Par contre, l'explication de la plupart des structures vues restait souvent un mystère (ce n'est qu'en 1824 qu'on comprendra que les cratères sont dus à des impacts de météorites).

**L'intention évidente du livret est de présenter au spectateur un Buonafede intéressé par l'astronomie mais suffisamment naïf et ridicule pour croire qu'il pourrait aller sur la Lune grâce à une simple potion. Cependant, le personnage paraît peut-être bien plus ridicule aujourd'hui qu'en 1750 du fait de l'avancée de l'astronomie. Quel était donc l'état des connaissances du public, c'est-à-dire d'un gentilhomme moyen, en 1750 ?**

À l'époque, tout mode de transport potentiel pour aller sur la Lune ne pouvait être que « ridicule ». Par exemple, dans l'ouvrage de Francis Godwin (1562-1633) *The Man in the Moone*, le héros du livre se rend sur la Lune grâce à des... oiseaux. Quant à l'état général des connaissances astronomiques du « gentilhomme moyen » de l'époque, j'aurais tendance à croire qu'il devait être assez bon, ou en tous cas assez proche des connaissances « de pointe » de l'époque. En effet, la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle correspond à une période de grand intérêt du public éclairé vis-à-vis des sciences, exemplifiée de manière éclatante par la *Grande Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (éditée entre 1751 et 1772).

**Mais savait-on qu'il était impossible de respirer dans l'espace ou sur la Lune ? Avait-on idée du vide ?**

L'existence du vide était bien admise au XVIII<sup>e</sup>, la fameuse expérience des « hémisphères de Magdebourg »<sup>1</sup> datant des années 1650. En revanche, le débat faisait rage quant à savoir si l'Univers était « vraiment vide » ou non, notamment pour ce qui concerne l'action de la gravité à distance et la propagation de la lumière. Mais pour ce qui est de la Lune, on savait depuis 1753 et les observations de Roger Joseph Boscovich (1711-1787) qu'elle ne possédait pas (ou très peu) d'atmosphère, ce qui semblait, à l'évidence, poser un problème pour l'existence de vie sur notre satellite.

**Dans ce cas, les scientifiques de l'époque croyaient-ils à la présence de vie sur la Lune ou sur d'autres planètes ? Et le commun des mortels ?**

Le fait que la Terre ne soit qu'une planète parmi d'autres dans le système solaire, et que la Lune semblait, depuis l'espace, montrer des structures (montagnes, « mers », etc.) semblables à ce qu'on voyait sur Terre, faisait que l'idée de la possibilité de vie ailleurs dans l'Univers, et en particulier sur la Lune, était très répandue parmi les scientifiques de l'époque. Nombreux sont les ouvrages, savants et profanes, du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle qui parlent de cette possibilité. Pour ce qui est de la Lune, on peut mentionner l'ouvrage déjà cité de Francis Godwin et celui de John Wilkins (*The Discovery of a World in the Moone*), tous deux publiés en 1638. Et en France, il y a bien sûr le livre de Fontenelle *Entretien sur la pluralité des mondes* (1686), qui évoque de manière très précise la

présence possible de « Sélènes ». Fontenelle raisonne par analogie : « La Lune est habitée, car elle est semblable à la Terre. Et les autres planètes sont habitées car elles sont semblables à la Lune ». Mais il est certain que la découverte d'absence d'atmosphère sur la Lune vers 1750 va quelque peu calmer l'enthousiasme des savants quant à l'existence de « Sélènes ». Cela n'empêchera pas le plus grand astronome de l'époque, William Herschel, de rester convaincu de l'existence d'habitants sur la Lune et de dédier des décennies d'observations télescopiques à la découverte d'éventuelles traces de vie sur notre satellite.

**Une dernière question : l'idée de marcher sur la Lune faisait-elle déjà rêver les scientifiques ? Avait-on commencé à envisager des moyens (même saugrenus) pour concrétiser ce rêve ?**

Le voyage sur la Lune restait, d'un point de vue scientifique et technique, une impossibilité absolue à l'époque. Mais le fait d'y aller faisait déjà rêver les savants et le public éclairé. De nombreux ouvrages, plus ou moins rigoureux scientifiquement, faisaient clairement mention de tels voyages. Fontenelle envisage même la possibilité que les Sélènes viennent voyager jusque chez nous. Il est par ailleurs bien conscient de l'apparente impossibilité de trouver, à son époque, un moyen concret de franchir l'espace qui nous sépare de la Lune, mais il reste optimiste, en utilisant une belle analogie : « Après cela je ne veux plus jurer qu'il ne puisse y avoir commerce quelque jour entre la Lune et la Terre.

Les Américains eussent-ils cru qu'il eût dû y en avoir entre l'Amérique et l'Europe qu'ils ne connaissaient seulement pas ? Il est vrai qu'il faudra traverser ce grand espace d'air et de ciel qui est entre la Terre et la Lune ; mais ces grandes mers paraissaient-elles aux Américains plus propres à être traversées ? » Et il ajoute même cette magnifique phrase, pleine d'un optimisme et d'un bel enthousiasme pour le progrès humain : « L'art de voler ne fait encore que de naître, il se perfectionnera, et quelque jour on ira jusqu'à la Lune. Prétendons-nous avoir découvert toutes choses, ou les avoir mises à un point qu'on n'y puisse rien ajouter ? Eh, de grâce, consentons qu'il y ait encore quelque chose à faire pour les siècles à venir. »

**Propos recueillis  
par Romane Lecomte**

1. Expérience réalisée par Otto von Guericke à Ratisbonne en 1654 visant à démontrer l'action de la pression atmosphérique.

# LE STYLE CLASSIQUE DE NOS JOURS

Le classicisme correspond à une période de cinquante années environ, concordant plus ou moins avec la période d'activité du compositeur Joseph Haydn (soit entre 1760 et 1809). Sur cette période, le monde musical a vu une prolifération incroyable d'orchestres, de compositeurs et bien évidemment d'œuvres. Paradoxalement, nos salles de concerts n'ont retenu de cette période que Haydn, Mozart, Beethoven et éventuellement Gluck dont, seuls, deux de ses soixante opéras (*Orfeo ed Euridice* et *Alceste*) sont régulièrement donnés – les autres compositeurs de cette même époque n'apparaissant que comme des curiosités fugitives.

Il est en effet rare de nos jours de croiser dans nos programmations des œuvres de compositeurs tels Michael Haydn, Sacchini ou encore Piccini... En fait, la musique de la période classique est, proportionnellement à sa diversité, la moins bien représentée de tous les genres de la musique dite savante.

Un petit chiffre parlant de lui-même : les musicologues ont catalogué au moins 7 000 symphonies composées entre 1760 et 1810<sup>1</sup>, là où les seules symphonies régulièrement jouées aujourd'hui ne sont que les quarante-et-une de Mozart (et pas toutes) et les cent-quatre de Haydn (et pas toutes) – avec les six premières de Beethoven bien évidemment.

## MAIS ALORS, QU'EST-CE QUE LE CLASSICISME ?

Le classicisme marque une véritable rupture avec le baroque. Il s'agit d'une libération des contraintes inhérentes à l'ancienne pensée. Celle-ci, régie par la rhétorique, imposait un contrepoint strict et sévère, des harmonies complexes et des orchestres toujours plus originaux les uns que les autres.

L'Orchestre de Mannheim, fixé vers 1750 et savamment conçu, a servi de base à tous les compositeurs des années suivantes : il est rapidement devenu le modèle de l'orchestre classique ayant permis l'avènement de l'orchestration. Par extension, l'une des grandes inventions du classicisme fut d'émanciper le timbre de l'orchestre comme un objet malléable, ouvrant la voie vers le romantisme et les futurs orchestres berlioziens ou wagnériens.

Le musicologue Charles Rosen<sup>2</sup> propose une vision de style classique en une véritable économie du langage, où chaque dissonance, chaque effet d'orchestration, chaque technique compositionnelle est au service du discours, sans pour autant être cumulatif comme pouvait l'être le langage baroque. En un mot : l'efficacité.

Le *Zeitgeist* est une notion née dans les années 1770 sous la plume du philosophe Johann Gottfried von Herder. Traduisible littéralement en « l'esprit du temps », cette pensée illustre tout ce que le classicisme était par rapport à l'ère précédente, libéré des codes rhétoriques et techniques imposés par les habitudes du XVII<sup>e</sup> siècle.

## Jean-Baptiste Nicolas

1. E. Wellesz & F. W. Sternfeld, « The Early Symphony », *The New Oxford History of Music - The Age of Enlightenment*, Oxford University Press, 1987), p. 366
2. Charles Rosen, *Le Style classique*, traduit de l'anglais par Marc Vignal, Paris, Gallimard, nrf, 1978.

# HAYDN À LA COUR D'ESTERHÁZA

## SPLENDEURS ET MISÈRES DE LA LIVRÉE

Lorsque le comte Morzin est obligé de renvoyer Joseph Haydn, directeur de la musique de cour, faute de moyens financiers suffisants, le prince hongrois Paul Anton Esterházy s'empresse d'engager le compositeur. Le 1<sup>er</sup> mai 1761, le contrat est signé : Haydn est employé comme vice-maître de chapelle à la cour d'Eisenstadt.

Tout un monde d'éclats et de dorures s'ouvre devant lui. Revers de la médaille, il va falloir s'entendre avec le maître de chapelle Gregor Joseph Werner qui, après de nombreuses années de service, voit d'un mauvais œil l'arrivée de celui qui lui succédera bientôt. Les années de cohabitation ne sont pas des plus faciles : il faut ménager les susceptibilités des deux hommes en croisant tradition et modernité.

Par ailleurs, les clauses du contrat d'engagement de Haydn sont particulièrement strictes. Conduite normée, règles de comportement soumises aux convenances sociales, heures de présence requises et contrôlées : Haydn sera « considéré et traité comme un officier-domestique ». Il écrit dans une lettre à Marianne von Genzinger le 30 mai 1790 ne pas pouvoir « obtenir l'autorisation de s'absenter, ne fût-ce que vingt-quatre heures pour aller jusqu'à Vienne ». Si l'on est ici à la fin de sa période d'engagement, ce genre de restrictions de libertés semble s'appliquer à ses vingt-neuf années de service à la cour. En contrepartie, Haydn dîne à la table des officiers et la sécurité matérielle lui est assurée par un salaire de 400 florins rhénans.

Cette somme se verra augmentée à la mort de Paul Anton à l'hiver 1762, lorsque son frère Nikolaus prendra sa succession. « Magnifique », il l'est par sa générosité (il augmente le salaire de 200 florins), par son rôle de mécène, par sa folie des grandeurs enfin.

Parce qu'Eisenstadt ne suffit pas, il fait construire un château à l'image de Versailles. Sur les rives du Neusiedlersee, le château d'Esterháza sort de terre et sera terminé en 1766, avec opéra, théâtre de marionnettes, et tout ce qui peut contribuer au rayonnement culturel de sa cour. Passé maître de chapelle en 1766, Haydn a sous sa houlette un orchestre et un chœur. Ce seront plusieurs concerts et opéras par semaine, donnés à l'occasion des diverses cérémonies, bals et autres festivités. La grande majorité des 104 symphonies de Haydn sont composées pendant cette période. Mais aussi de la musique de chambre, des pièces pour baryton, l'instrument favori du prince. Ce dernier contrôle de près le répertoire et se tourne enfin vers l'opéra. Éclipsant la musique sacrée, l'opéra italien domine bientôt le répertoire de la cour et le *dramma giocoso* devient un genre surreprésenté. Entre 1763 et 1791, Haydn compose treize opéras, dont *Il mondo della luna* en 1777.

La production de Haydn évolue donc au rythme des envies princières. En outre, une clause d'exclusivité apparaît dans le contrat, qui empêche Haydn de faire diffuser sa musique et de composer pour d'autres sans l'accord de Nikolaus. Contrat sévère ? Certes. Mais en contrepartie, Haydn bénéficie des meilleures conditions pour expérimenter de nouvelles techniques d'écriture. Quoi de mieux qu'un orchestre à ses pieds pour s'exercer aux joies de la composition ?

À la mort de Nikolaus en 1790, son successeur Anton, réticent aux arts, démantèle l'orchestre. C'est la fin d'une période prospère. « Séparé du reste du monde » pendant des années, Haydn peut ainsi déclarer dans son esquisse autobiographique son profond attachement pour Son Altesse Nikolaus « au service duquel [il] souhaite de vivre et de mourir ».

Iseult Andreani

# LE DRAMMA GIOCOLO, UN GENRE DOUBLE

Le livret de Goldoni pour *Il mondo della luna* met en œuvre une véritable dualité. La bouffonnerie commande l'intrigue, centrée sur une situation comique avec tromperie, farce et burlesque. Pourtant, une réflexion engagée, à caractère sociologique et philosophique – relative notamment à l'émancipation de la femme – soutient le texte. La musique de Haydn reprend cette dualité, et *Il mondo della luna* relève d'un genre ambivalent. L'œuvre se situe en effet à mi-chemin entre l'opéra *seria* et l'opéra *buffa* : il s'agit d'un *dramma giocoso*, « drame joyeux » comme l'indiquait Goldoni lui-même.

Tout au long des trois actes, airs et récitatifs alternent, mais ces derniers prédominent largement. Particulièrement expressifs et théâtraux, ils incarnent les rebondissements comiques du livret. Haydn dépeint les personnages, leurs caractères et leurs comportements ; il les distingue musicalement, en recourant à différents registres. Ainsi, le rôle du riche Buonafede, comme celui du valet Cecco, sont des rôles *buffe*. Haydn propose alors des airs aux mélodies simples, aux textes traités de manière syllabique... Le compositeur fait preuve d'humour dans son écriture, par l'imitation de chants d'oiseaux, par la répétition insistante d'arpèges et de vocalises, dans une dimension presque caricaturale... La partie de basse reçoit d'ailleurs à deux reprises l'indication « *con caricatura* », qui souligne bien la légèreté du rôle.

L'écriture vocale de Lisetta ne répond pas tout à fait au même schéma. Contrairement à ce que la condition de servante du personnage laisserait attendre, le rôle *buffa* cède le pas à un ton *semi-seria*. Récitatifs accompagnés, duos lyriques, airs à vocalises, comme dans le « *Se lo comando* » de l'acte II... Par sa musique, Haydn semble élever Lisetta à une place qu'elle n'occupe que dans la Lune.

Flaminia, quant à elle, est associée au rôle *seria*. Plus pessimiste, soumise aux directives de son père, elle semble se résigner à accepter ce que sa sœur Clarice veut à tout prix rejeter. C'est ce que nous fait comprendre l'air « *Ragion nell'alma siede* » de l'acte I. Après une longue ritournelle instrumentale introductive qui annonce la mélodie, la voix soliste se fait très brillante, puissante et virtuose, avec des vocalises et de larges sauts de tessitures. Haydn utilise la forme fixe de l'*aria da capo*, typique de l'opéra *seria*, et traduit ainsi musicalement la noblesse du rôle de Flaminia. Ernesto, alter-ego masculin de cette dernière, homme noble, recourt également à un lyrisme éclatant. Les deux personnages ne font pas partie du chœur dans le finale de l'acte I, façon de représenter l'antagonisme entre genre *seria* et genre *buffa*.

Les rôles du couple Clarice et Ecclitico, intermédiaires (ou *mezzo carattere*), semblent associés à un registre plus populaire, moins caractérisé. Ainsi, Haydn achève de créer l'ambivalence ; *buffa* et *seria* se croisent dans le genre mixte du *dramma giocoso*.

**Cora Joris**

# LES RÉUTILISATIONS DU MATÉRIAU MUSICAL

Créé à Eszterháza en août 1777, *Il mondo della luna* verra nombre de ses pages reprises par Haydn pour les fondre dans différentes œuvres, les conservant dans le genre vocal ou symphonique, mais les transposant aussi dans le domaine de la musique religieuse ou celui de la musique de chambre. L'Ouverture de l'opéra en est un exemple frappant puisqu'elle deviendra, à quelques détails d'orchestration près, le premier mouvement de la *Symphonie n° 63* dite « Roxelane » quelques années plus tard, en 1781. Le deuxième mouvement de cette symphonie est quant à lui issu d'une musique de scène de Haydn composée pour la pièce *Les Trois sultans* de Favart. La réutilisation d'extraits instrumentaux se fait aussi et surtout avec les intermèdes de l'opéra. La Sinfonia située au début du deuxième acte fait ainsi l'objet d'un arrangement pour revêtir la fonction d'Ouverture dans un autre opéra de Haydn créé lui aussi à Eszterháza en 1782 : *La vera costanza*. Cette année 1782 semble avoir été celle des réappropriations puisque le ballet du début du deuxième acte et le concertino qui le suit (correspondant à l'émerveillement de Buonafede « arrivé » sur la lune), ainsi que les chœurs « Uomo felici » (Acte 2, scène 2), « Se la mia stella » (Acte 2, scène 11) ou encore « Quanto gente che sospira » (Acte 2, scène 12), se retrouvent dans les contours des thèmes de plusieurs trios de Haydn Hob IV (n° 6, 7, 8, 11 et 53).

Certains airs du *Mondo della luna* font aussi l'objet de réemplois, notamment celui d'Ernesto au deuxième acte « Qualche volta non fa male », qui sera repris dans le « Benedictus » de la *Missa Cellensis* ou *Mariazellermesse* du compositeur en 1782. Au sein d'une même instrumentation, les rythmes pointés et le rythme sévère de l'introduction commune à ces deux partitions prennent place dans un double contexte : celui de l'opéra où Ernesto prononce avec cet air un discours moral assez immoral (« De temps à autre, le contraste et la rigueur ne font

pas de mal. La paix constante, l'amour constant affaiblissent aussi le plaisir. »), et celui de la messe qui confie au chœur la bénédiction du Christ dans une écriture cette fois polyphonique issue de l'accompagnement orchestral de l'air. De ce fait, le texte « Benedictus » se fond parfaitement avec la musique de l'air.

On pense également à l'air de Flamina au premier acte « Ragion nell'alma siede » qui est lui emprunté à l'opéra pour marionnettes *Philemon und Baucis* de 1773, et sera repris dans l'opéra *L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice* en 1791 pour l'air en *do* majeur de la jeune Genio. Si la musique et l'instrumentation présentent de grandes similitudes, les textes ne sont pas identiques – à la différence des airs de bagage de l'*opera seria* – et les thèmes se parent d'ornementation, comme c'est le cas dans l'air de Flamina, ou restent plus sobre, comme le fait Genio.

Engagé dans une production musicale intense dans des délais souvent restreints, Haydn, comme nombre des compositeurs de l'époque, use communément de ses propres travaux pour en esquisser de nouveaux. Le matériau mélodique est le principal concerné par ces réutilisations qui sont souvent aisément perceptibles, parfois plus subtiles et cachées sous un nouvel ordre orchestral, un caractère contrastant et un texte renouvelé lorsqu'il s'agit d'œuvres vocales. Ces circulations musicales d'un genre à un autre, passant du domaine symphonique à celui de l'opéra et du profane au religieux, dévoilent la perméabilité des genres dans une époque qui place ses priorités dans un langage musical et dans le respect d'un style.

**Irène Mejia-Buttin**

## TITO CECCHERINI DIRECTION MUSICALE

Chef d'orchestre italien né en 1973 (Milan), Tito Ceccherini s'est rapidement imposé sur la scène internationale, tant dans le domaine lyrique, que dans le répertoire de la musique ancienne. Il est devenu le chef privilégié du compositeur Salvatore Sciarrino.

Tito Ceccherini fait ses études au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan, dans la classe de piano de Giovanni Carmassi, celle de composition d'Alessandro Solbiati, et celle de direction de Vittorio Parisi. Par la suite, il se perfectionne auprès de Salvatore Sciarrino, Peter Eötvös et Gustav Kühn. Il a été marqué très jeune, à la fois par l'*Orfeo* de Monteverdi et le *Marteau sans maître* de Boulez. Sa carrière va donc se dérouler sur les deux axes de la musique ancienne et de la musique contemporaine. En 1996, il fonde un ensemble à géométrie variable, *Risognanze*, pour le répertoire de chambre contemporain. Pour le répertoire des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sur instruments d'époque, il collabore étroitement avec des ensembles comme Rocinante, en Finlande, et Arcomelo, en Italie. En 2006, il dirige la création posthume de *Sette* de Niccolò Castiglioni et à la tête du Klangforum de Vienne au Festival de Schwetzingen. Puis en 2007, il vient à Paris diriger la première de *Da gelo a gelo* de Salvatore Sciarrino au Palais Garnier. Du même Sciarrino, il dirige, en 2009, le nouvel opéra *La porta della legge* au Nationaltheater de Mannheim, ainsi que la création mondiale de *Killer*

*di parole* de Claudio Ambrosini, sur un livret de Daniel Pennac, à la Fenice de Venise. En 2012, il retrouve le Klangforum de Vienne au Festival de Lucerne, au cours des *Perspectives Pollini*, cycle de musique contemporaine du pianiste italien. La même année, il inaugure aussi le nouveau Festspielhaus de Erl, en Autriche. En 2017, il dirige l'Orchestre Philharmonique de Radio France, dans un programme consacré à Luigi Nono et Gérard Pesson. Il revient cette année au Conservatoire de Paris diriger *Il mondo della luna*, une des œuvres les plus singulières de Joseph Haydn, après avoir dirigé *Reigen* de Philippe Boesmans, dans la même salle en 2013.

Outre les formations spécialisées, comme le Klangforum de Vienne, l'ensemble Contrechamps, l'ensemble Divertimento, Tito Ceccherini a dirigé des formations réputées, l'Orchestre Symphonique de la BBC, l'Orchestre de la SWR de Stuttgart, l'Orchestre Philharmonique de Tokyo, l'Orchestre de la RAI, sur des scènes internationales comme la Biennale de Munich, le Festival de Schwetzingen, la Cité de la Musique, la Biennale de Venise, le Festival MITO de Milan, ou encore le Théâtre du Bolchoï. Il a enregistré pour les labels Amadeus, Col Legno, Kairos et Stradivarius. Dans le domaine pédagogique, il a enseigné en Europe et au Japon. Il est membre de l'Académie Montegrail et tient la chaire de direction et d'orchestre au Landeskonservatorium d'Innsbruck.

## MARC PAQUIEN MISE EN SCÈNE

Marc Paquien débute la mise en scène avec *La Mère* de Witkiewicz au Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis, puis *Face au mur* et *Cas d'urgences plus rares* de Martin Crimp au Théâtre national de Chaillot. Il reçoit pour ces deux spectacles le « Prix de la révélation théâtrale de la mise en scène », décerné par le Syndicat de la critique.

Il met ensuite en scène *Le Baladin du monde occidental* de John Millington Synge au Théâtre national de Chaillot, l'opéra *Les Aveugles* de Xavier Dayer d'après Maeterlinck avec l'Atelier Lyrique de l'Opéra national de Paris, puis *La Dispute* de Marivaux à la MC93 Bobigny. Pour le Festival Odyssées il crée le texte jeune public *L'Assassin sans scrupules* de Henning Mankel.

Il crée en France *La Ville* de Martin Crimp au Théâtre des Abbesses et dirige à nouveau les chanteurs de l'Atelier Lyrique dans *Le Mariage secret* de Cimarosa à la MC93 Bobigny, puis dans *L'Heure espagnole* de Ravel au Théâtre Impérial de Compiègne.

Pour la troupe de la Comédie-Française, il met en scène au Théâtre du Vieux-Colombier *Les affaires sont les affaires* d'Octave Mirbeau, au Studio-Théâtre *La Voix humaine* de Jean Cocteau, puis *Antigone* de Jean Anouilh au Vieux-Colombier et Salle Richelieu ainsi qu'en tournée en France.

Suivront *Les Femmes savantes* de Molière au Théâtre de la Tempête, *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett au Théâtre de la Madeleine, *La Locandiera* de Goldoni au Théâtre de Carouge à Genève et au Théâtre de l'Atelier, puis *Et jamais nous ne serons séparés* de Jon Fosse au Théâtre de l'Oeuvre.

Au Théâtre des Bouffes du Nord, il met en scène *Molly Bloom* de James Joyce et *La Révolte* de Villiers de l'Isle-Adam. Dernièrement il a mis en scène *Les Voisins* de Michel Vinaver au Poche-Montparnasse, *Les Fourberies de Scapin* de Molière en tournée en France et *Constellations* de Nick Payne au théâtre du Petit Saint-Martin.

En 2017, il met en scène *Phèdre*, opéra de Lemoine, au Théâtre de Caen et au Théâtre des Bouffes du Nord.

Pédagogue, il intervient aussi régulièrement dans les écoles nationales.

## ALAIN LAGARDE SCÉNOGRAPHIE

Depuis ses études de scénographie au Théâtre National de Strasbourg, Alain Lagarde a créé les décors pour plus d'une centaine de productions, que ce soit pour l'opéra, le théâtre, la danse ou la comédie musicale.

Pour le théâtre lyrique, il travaille avec l'Opéra de Paris, l'Opéra de la Monnaie à Bruxelles, le Grand Théâtre de Genève, les opéras de Francfort et Hambourg en Allemagne, le Staatsoper de Vienne ainsi que l'Académie de Musique de Brooklyn à New York.

Au théâtre, il conçoit entre autres, les décors pour des productions telles que *Platonov* et les *Papiers d'Aspern*, mis en scène par Jacques Lassalle à la Comédie Française. Il participe au Festival annuel de Stratford au Canada pour *Le menteur* mis en scène par Matthew Jocelyn.

Alain Lagarde a également conçu la scénographie de comédies musicales internationales, notamment *Mozart l'opéra rock*, réalisé par Olivier Dahan et le *Roi Soleil*.

Brigitte Lefèvre, directrice de l'Opéra de Paris, l'a invité à collaborer avec les chorégraphes Michèle Noiret et Thierry Malandain. Il a ainsi créé pour le ballet de l'Opéra de Paris la scénographie des *Familiers du Labyrinthe* et de *l'Envol d'Icare*.

Plus récemment, il a créé la scénographie de *Windgames* pour le Staatsoper de Vienne, *Apollo Musagète* au Spring festival à Tokyo et *Le Sacre du Printemps* pour l'Opéra ballet de Novossibirsk et le théâtre du Bolchoï. Il prépare actuellement l'opéra *Hamlet* de Brett Dean dans la mise en scène de Matthew Jocelyn pour l'opéra de Cologne et la nouvelle revue du Paradis Latin.

## LILI KENDAKA COSTUMES

Née à Athènes, Lili Kendaka vit à Paris depuis 1980. Après des études à l'École Nationale Supérieure des Beaux Arts d'Athènes, elle poursuit sa formation pendant deux ans comme boursière à l'Académie de la Scala de Milan, aux ateliers de décors et de costumes, avant d'intégrer l'atelier de Nicolas Wacker aux Beaux-Arts de Paris.

Elle collabore avec Yannis Kokkos à l'Opéra National de Paris (*Norma*), au festival d'Orange (*Carmen*, *Don Giovanni*, *Tosca*), à la Comédie Française (*Le Mariage de Figaro*), à l'Opéra de Lyon (*Elektra*), à l'Opéra du Rhin (*Tristes Tropiques*) et au Théâtre du Châtelet (*Hansel et Gretel*).

En Grèce, elle signe les décors et les costumes dans les Théâtres Nationaux : *Les Perses d'Aeschyle*, *La Cassettes* de Carl Sternheim, *Penthésilée* de Kleist, *Les Rustres* de Goldoni, *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* de Greboedov... En 2018 elle a créé les costumes d'*Elektra* de Strauss, mise en scène de Y. Kokkos.

En France, elle travaille au Théâtre notamment avec Gabriel Garran, Charles Tordjman, Vincent Boussard (*Trois acteurs un drame* et *Escurial* de Michel de Ghelderode à la Comédie Française), René Loyon, Lukas Hemleb (*K\_RIO\_K* de Rémy Kolpa Kopoul à la MC93, Bobigny, et *Par Cœur* de J-C Carrière avec Hanna Shygulla aux

Bouffes du Nord), Claudia Stavisky en créant les costumes de *Mardi* de Edward Bond au Théâtre de la Colline ; les décors et les costumes pour *Le chapeau de paille d'Italie* de Nino Rota à l'Opéra de Lyon ; les costumes pour *Les affaires sont les affaires* d'Octave Mirbeau, *Tableau d'une exécution* de Howard Barker, et *Rabbit Hole* de Lindsay Abaire au Théâtre des Célestins.

À l'Opéra elle dessine les décors de *Theodora* de Haendel (V. Boussard) pour le Festival de Salamanca en Espagne. Dans les mises en scène de Giuseppe Frigeni, elle crée les décors et les costumes pour *Macbeth* de Verdi à l'Opéra de Maastricht et à l'Opéra de Bordeaux ; les costumes pour la *Traviata* de Verdi à Saint Gallen en Suisse et les costumes pour *Tristan et Isolde* de Wagner à l'Opéra de Bordeaux. Elle crée les costumes de *Jenufa* de Léon Janacek (Rennes), de *Quatre siècles* de Théâtre Français au Mégaron d'Athènes avec Geneviève Page, de *Peter Grimmes* de Britten à l'Opéra de Nancy et de *Così fan Tutte* au Spoleto Festival à Charleston (USA) dans les mises en scène de Pierre Constant. Avec Petrika Ionesco elle signe les costumes de *Boris Godounov* à l'Opéra de Liège, *Le Vaisseau Fantôme* de Wagner à l'Opéra de Liège et de San Francisco ; de *Cyrano de Bergerac* de Alfano avec Plácido Domingo, au Théâtre du Châtelet et de San Francisco.

## PIERRE GAILLARDOT LUMIÈRES

Fils et petit-fils de peintre, Pierre Gaillardot développe très tôt un intérêt particulier pour la lumière. En 1986 il a l'opportunité de travailler pendant quatre ans pour la Salle Pleyel. Il y découvre la musique classique et se passionne pour le théâtre. En 1990, il est engagé au Théâtre du Châtelet, qu'il quitte deux ans plus tard.

À partir de 1992, il travaille régulièrement comme assistant de Dominique Bruguière sur des productions comme : *Les noces de Figaro* Mozart / mise en scène par Robert Carsen (1996) et, pour le théâtre, notamment *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck / mise en scène d'Alain Ollivier (2004), spectacle qui recevra le Grand Prix de la Critique pour la lumière. Plus récemment sur *Les Idoles* (2018) mise en scène Christophe Honoré.

Parallèlement il est concepteur lumière pour plusieurs metteurs en scène et chorégraphes. Parmi ses principales réalisations : *Le marin* de Fernando Pessoa / mise en scène Alain Ollivier (2007) ; *Gianni schicchi* et *L'heure espagnole*, Giacomo Puccini et Maurice Ravel / mise en scène Alexander Zeldin (2008) ; *L'assassin sans scrupule* de Henning Mankell / mise en scène Marc Paquien (2008) ; *Gengis parmi les pygmées* de Grégory Motton / mise en scène Véronique Widock (2009) ;

*Enfermé par la mort* de Svetlana Alexievitch / mise en scène Nicolas Struve (2009) ; *Personal Jesus* de Tanguy Viel / mise en scène Guillaume Hazebrouck et Marc Paquien (2010) ; *Encor* de Catherine Diverès à la biennale de danse de Lyon (2010) ; *La Voix humaine* de Jean Cocteau / mise en scène Marc Paquien (2012) ; *Le Ministre japonais du commerce extérieur* de Murray Schisgal / mise en scène Stéphane Valensi (2012) ; *Le Soldat Ventre-Creux* de Hanoch Levin / mise en scène Véronique Widock (2013) ; *Lakmé* de Léo Delibes / mise en scène de Vincent Huguet (2012) ; *Peter, Ronnie, Joe... and Mary* d'après Mary Barnes / mise en scène Véronique Widock (2014) ; *Intérieur* d'après Maurice Maeterlinck / mise en scène Claude Régy (2015) ; *Les Fourberies de Scapin* de Molière / mise en scène Malik Rumeau (2014), *Les voisins* de Michel Vinaver / mise en scène Marc Paquien (2015). *Never, never, never* de Dorothee Zumstein / mise en scène Marie Christine Mazzola (2017). *Glissade* Jean-Claude Bonnifant / mise en scène Stéphane Valensi (2018). *Ruy Blas* de Victor Hugo / mise en scène Malick Rumeau (2018).

## **ORCHESTRE DU CONSERVATOIRE DE PARIS**

La pratique de l'orchestre est inscrite dans l'histoire de l'institution : dès 1803, les symphonies de Haydn puis de Mozart et de Beethoven sont jouées par les élèves sous la direction de François-Antoine Habeneck ; ce même chef fonde en 1828 la Société des Concerts du Conservatoire, ancêtre de l'Orchestre de Paris. L'Orchestre du Conservatoire est aujourd'hui constitué à partir d'un ensemble de 350 instrumentistes réunis dans des formations variables, renouvelées par session selon les répertoires abordés et les chefs invités. Cette pratique constitue aujourd'hui l'un des axes forts de la politique pédagogique du Conservatoire de Paris.

### **DÉPARTEMENTS DES DISCIPLINES INSTRUMENTALES ET VOCALES ET DE MUSIQUE ANCIENNE**

La personnalité artistique des élèves instrumentistes et chanteurs, développée et approfondie dans un programme de formation de haut vol, se construit également au travers de multiples activités d'ensembles dans la confrontation avec d'autres esthétiques, d'autres mondes, et grâce à l'importante offre de classes de maître qui leur est dédiée. Témoins de la vitalité de l'établissement, ces départements participent ainsi largement de son rayonnement extérieur par les quelques trois cents manifestations publiques dont les élèves sont les premiers acteurs, organisées dans des lieux riches de leur diversité, qu'il s'agisse des salles publiques du Conservatoire, de la Philharmonie de Paris, institution partenaire de son projet pédagogique, de musées, de festivals ou de scènes françaises et étrangères. À la programmation symphonique et lyrique, allant des créations des ateliers de composition ou de jazz aux académies d'orchestres avec les grandes formations nationales en passant par les spectacles avec les circassiens, s'ajoute un florilège de concerts de musique de chambre.

**CONSERVATOIRE  
NATIONAL SUPÉRIEUR  
DE MUSIQUE ET  
DE DANSE DE PARIS**

Bruno Mantovani, directeur  
Sandra Lagumina, présidente

**VOIR ET ENTENDRE SUR  
CONSERVATOIREDEPARIS.FR**

Notre site internet vous permet  
d'accéder à un vaste catalogue de films  
et d'enregistrements du Conservatoire :  
masterclasses, documentaires,  
concerts, opéras, événements, etc.

Prenez part à toute l'actualité  
sur **Facebook**, **Twitter** et **Instagram**



ÉTABLISSEMENT ASSOCIÉ  
DE PSL UNIVERSITÉ PARIS

