

Chapitre 1



Les fondateurs : Monteverdi, Lully, Purcell, Gluck

L'Italie fondatrice

Le premier opéra est l'œuvre de Monteverdi (1567-1643) : il retrace le mythe fondateur de la musique, celui d'Orphée, *Orfeo* en italien ; il est représenté la première fois à Mantoue en 1607. Monteverdi était alors au service du duc de Gonzague. C'est la première fois qu'une œuvre dramatique chantée offre des rebondissements qui lui confèrent une dimension théâtrale.

■ Claudio Monteverde ou Monteverdi

Né à Crémone et mort à Venise, Claudio Monteverdi est au service du duc de Gonzague, à partir de 1590, à Mantoue. Il suit ce prince en Hongrie et dans les Flandres. À la mort de celui-ci (1613), il devient maître de chapelle à Saint-Marc (Venise). En 1632, à la mort de sa femme, Claudia Cattaneo, il entre dans les ordres. On le surnomme « il Divino ». Il est l'auteur de pièces sacrées, de madrigaux, de chansons. Ses opéras sont d'une richesse dramatique qui mêle tragique et comique, à l'instar de son contemporain anglais William Shakespeare (1564-1616) : après *Orfeo*, citons *Arianna* (1608) – dont il ne nous reste qu'un air (le célèbre *Lasciatemi morire*/ « Laissez-moi mourir »), *Tirsi è Clori* (1616), *Le Combat de Tancredi et de Clorinde* (1624), *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* (1641) et son chef-d'œuvre, *Le Couronnement de Poppée* (1642).

La France et la Cour

En France, ce genre voit le jour à partir de 1643 sous l'influence de Mazarin (1602-1661), Italien qui avait été remarqué par le cardinal de Richelieu (1585-1642) lors d'une mission diplomatique. L'Italien Lulli qui francise son nom en Lully, arrivé en France dans le sillage de Mazarin, s'empare, en 1672, de la direction de l'Académie royale de Musique, protégé par Louis XIV (1643-1715) et son ministre Colbert : le roi avait toujours été soucieux de mêler la musique à sa grandeur. Ainsi doit-il son surnom de « Roi-Soleil » à des ballets qu'il a dansés en 1649 (*Le Triomphe royal*) et 1653 (*Le Ballet de la nuit*). Ce siècle, imprégné de néo-platonisme, associe la majesté royale au dieu Apollon, donc au soleil. Lully donne son premier opéra, *Les Fêtes de l'amour et de Bacchus*, à l'Académie royale de Musique, fondée en 1669 par les compositeurs français Perrin et Cambert, auteurs heureux de *Pomone*, supplantés bientôt par le nouveau favori qui enchaîne les succès jusqu'à sa mort, en 1687. L'opéra français est caractérisé, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, par les ballets qui l'émaillent, référence probable à son origine liée au danseur que fut Louis XIV. Notons que l'opéra s'impose comme une voie opposée à celle de la tragédie dite « classique », représentée par Pierre Corneille (1606-1684) et Jean Racine (1639-1699), respectueuse de la règle édictée par Aristote (384-322 av. J.-C.), dite des trois unités : unité de temps, unité de lieu, unité d'action. Disons avec Laure Gauthier (*Pierre Corneille et l'Allemagne*) que l'opéra montre ce que cache le théâtre français du XVII^e siècle.

■ Jean-Baptiste Lully

Favori de Louis XIV dès 1661, Jean-Baptiste Lully (1632-1687) obtient la charge de surintendant de la musique. Il collabore avec Molière (1622-1670) pour ses comédies-ballets (*Le Bourgeois gentilhomme*, 1670). À force d'intrigues, il détournera de celui-ci la faveur du roi. Devenu directeur de l'Académie royale de Musique en 1672, il possède le monopole du tout nouvel opéra en France, genre dont il passe pour être le fondateur. Il obtient des triomphes, avec la collaboration des librettistes Quinault et Benserade, pour des œuvres compassées et lourdement flatteuses envers la personne du roi. Citons : *Cadmus et Hermione*, *Alceste* (1674), *Acis et Galatée* (1687). Lully est aussi à l'origine de l'excellente école française de violon.

La tentative anglaise est un chef-d'œuvre

En Angleterre, l'opéra fondateur est *Dido and Aeneas*, de Henry Purcell (1659-1695), représenté en 1680. Mais l'Angleterre est la proie de l'opéra étranger, surtout italien, servi par l'Allemand Georg Friedrich Haendel (1685-1759) : il tue dans l'œuf l'opéra anglais qui ne ressuscitera qu'au XX^e siècle.

■ Henry Purcell

Henry Purcell étudie le chant et la composition. Il est nommé, en 1677, compositeur des Violons du Roi ; en 1679, il est organiste à Westminster ; en 1682, compositeur de la Cour, charge qu'il occupe jusqu'à sa mort prématurée. Reconnu comme le plus grand compositeur de son temps, il est inhumé à Westminster. Son unique opéra, *Didon et Enée* (1680), est un chef-d'œuvre parfaitement abouti.

Gluck invente l'opéra germanique

Dans les pays germaniques, c'est Heinrich Schütz (1585-1672) qui introduit le genre de l'opéra en Allemagne, en 1627 : l'opéra italien règne en maître jusqu'à la fondation, à Hambourg en 1678, d'un théâtre lyrique qui se veut allemand. Les débuts sont hasardeux jusqu'à l'arrivée du compositeur Christoph Willibald Gluck (1714-1787) qui fonde, paradoxalement, l'opéra allemand tout en utilisant des livrets en italien. La première œuvre représentative est *Orfeo ed Euridice* (1762, à Vienne) suivie d'*Alceste* (Vienne, 1767) et de *Pâris et Hélène* (Vienne, 1770) ; la préface figurant dans la partition d'*Alceste* précise les intentions de Gluck : « J'ai voulu réduire la musique à son véritable rôle : servir le poème, renforcer l'expression des sentiments et l'attrait des situations, sans interrompre l'action ni l'affaiblir par des ornements inutiles. »

■ Christoph Willibald Gluck

Il accomplit son cycle d'études musicales à Prague, Vienne et Milan et compose pour l'opéra à partir de 1741. Il connaît un succès européen. Revenu à Vienne en 1752, il est nommé maître de chapelle de la Cour en 1754. Il séjourne longuement en France

de 1773 à 1779, année où il se voit supplanté par les Italiens. On le considère comme le réformateur de l'opéra français au travers d'*Orphée* (en français) représenté en 1774, et *Iphigénie en Aulide* en cette même année.

Les opéras français les plus remarquables de Gluck sont, après *Orphée*, *Iphigénie en Aulide*, *Alceste* (1776), *Armide* (1777), *Iphigénie en Tauride* (1779).

Thématique des premiers opéras

L'Italie, la France, l'Angleterre et l'Allemagne s'ouvrent à l'opéra à partir des recherches de cercles savants obsédés par le besoin de revenir au théâtre antique. Les pôles principaux de ces sociétés sont à Florence, à la Cour de Louis XIV, à Londres dans l'esprit post-élizabéthain et en Allemagne – l'Autriche étant alors tout acquise à l'opéra italien. Paris devient, avec Gluck, un nouveau centre de création qui donnera naissance à l'opéra du XIX^e siècle.

Les livrets sont fondés sur des sujets mythologiques plus ou moins bien adaptés aux convenances des cours princières : Lully excelle, avec ses librettistes, dans les transpositions de l'antique faites pour flatter Louis XIV. On trouve dans ces œuvres pesantes l'esprit de cette cour décrit par la princesse Palatine, belle-sœur du roi, dans ses *Lettres* et dans les *Mémoires* de Saint-Simon.

Monteverdi sort du cadre proprement mythologique pour aborder l'histoire avec *Le Couronnement de Poppée*, qui met en scène Néron et son entourage. L'Anglais Purcell se réfère à l'*Énéide* de Virgile pour traiter l'épisode dramatique du séjour d'Énée auprès de la reine de Carthage, Didon.

L'exception de Monteverdi réside dans le fait qu'il mêle les genres et présente des scènes de la vie populaire qui viennent s'insérer dans les scènes de grandeur : les personnages dont l'histoire a conservé les faits et gestes sont accompagnés ou guidés par les anonymes de la rue qui ont ainsi une existence propre, indépendante et tout aussi digne d'intérêt que celles des dieux, des héros et des rois.

Les styles

■ L'Italie

Les débuts de l'opéra italien reposent sur le « récit », sorte de parlé-chanté, dont le débit et les accents sont ceux de la parole. Ces récits sont entrecoupés d'« airs » où la voix chantée montre sa virtuosité, utilise les ornements, son étendue allant toujours s'élargissant.

■ La France

L'opéra de Lully est fondé sur les inflexions naturelles de la langue française. Mais son écriture est simpliste, dépourvue d'ornements et trahit une approche inaboutie de l'écriture musicale ; son seul souci est de plaire au roi : s'il plaît au roi, toute la Cour suivra ! Il prône la compréhension du texte pour justifier une plume hésitante, gage cependant de « naturel » : les chanteurs doivent déclamer avec le talent de la Champmeslé qu'il admire au théâtre dramatique.

■ L'Angleterre

La langue anglaise est propice, avec ses voyelles diphtonguées, au grand *legato* qui caractérise l'art du chant, le *bel canto* : la voix se déploie comme un instrument à cordes dont l'archet serait infini. Chaque note procède de la précédente et amène la suivante, sans solution de continuité. Purcell connaît les grands compositeurs élizabéthains (Elizabeth I^{re}, 1533-1603) qui ont dans leurs *ayres* porté cet art très haut. Il utilise les ressources de la langue, étayées par une science de l'écriture musicale consommée, étant lui-même interprète, instrumentiste et chanteur. On peut rêver à ce que serait devenu l'opéra anglais à sa suite si la mode ne l'avait pas tué dans l'œuf pour lui préférer l'opéra italien...

■ Les pays germaniques

L'opéra allemand arrive sur le devant de la scène avec Gluck qui bouscule les modes installées, tout en sacrifiant à la langue italienne : il « sert le poème » et possède une science sans faille

de l'écriture musicale. Il la met aussi au service de l'opéra français, après le passage du grand Rameau, si bien qu'Hector Berlioz dira de ses œuvres : « [les instruments] chantent en même temps que le chanteur, ils souffrent ses souffrances, ils pleurent ses larmes. »

Les voix

Au XVII^e siècle, on distingue les *sopranos* (voix élevée) et *altos* (voix grave) pour les femmes ; les *ténors* (voix élevée) et *basses* (voix grave) pour les hommes. Dans chacun des registres, le timbre permet de caractériser tel ou tel personnage plutôt léger ou plutôt dramatique selon les impératifs du livret. Cependant l'opéra, encore plus que le théâtre, donne une large place au travesti, à savoir des rôles féminins joués par des hommes ou, plus souvent, des rôles masculins joués par des femmes, sans que l'équivoque se dénoue au cours de l'œuvre. Ce subterfuge ambigu accompagne l'histoire de l'opéra de ses origines à nos jours.

■ Les castrats

Nombreuses sont les civilisations à avoir utilisé la castration des hommes à des fins diverses : châtement, spiritualité ou esthétique. Ici, seul l'aspect de l'esthétique musicale retient l'attention. Le phénomène vient de Byzance, qui avait le goût de ces voix à la force virile, mais qui chantaient dans une tessiture naturelle aux femmes, *sopranos* ou *altos*. À partir du XVII^e siècle, en Italie, les *castrati* connaissent un immense succès qui s'éteindra au début du XIX^e siècle seulement : ainsi, Napoléon est-il ému et enthousiasmé par le talent du castrat Crescentini qu'il décore de la Légion d'honneur au grand dam de ses officiers. On doit à la partenaire préférée de Crescentini, aimée de Napoléon, M^{me} Grassini, illustre cantatrice d'origine italienne, cette réplique : « Mais messieurs, vous oubliez sa *blessure* ! »

Les castrats laissent des noms flamboyants comme Farinelli ou Veluti. La mode des castrats fut favorisée par la pauvreté de l'Italie du Sud : les parents vendaient leurs jeunes garçons aux écoles de chant napolitaines dans l'espoir de les voir un jour riches et célèbres. La castration était aussi un moyen sûr de réguler les naissances et de ne pas avoir sans cesse de nouvelles bouches à nourrir alors que les famines étaient fréquentes voire chroniques. Cette castration ne « réussissait » pas toujours et tous les castrats n'étaient pas des génies ; pour ceux-là, le sort était cruel et la déchéance assurée.

Au cours des siècles, les voix vont de plus en plus se préciser dans leurs *emplois*, grâce à la collaboration des compositeurs et des chanteurs-acteurs. Soulignons que la technique vocale elle-même était, à l'aurore du genre, parfaitement maîtrisé ; de plus, les chanteurs, hommes et femmes, étaient à cette époque souvent eux-mêmes instrumentistes et compositeurs. Ainsi, ils dominaient tous les raffinements mélodiques et rythmiques de partitions complexes : tout en jouant la comédie, ils surmontaient toutes les figures de la virtuosité vocale à des fins le plus souvent expressives.

L'orchestre

L'orchestre, à l'opéra, suit les mêmes modes que la musique instrumentale. Au fil du temps, il emploiera des instruments nouveaux (la clarinette dans la dernière partie du XVIII^e siècle, par exemple) ou améliorés (cors et trompettes), voire le piano moderne. On assiste, au cours du XVII^e siècle, à la disparition des luths au profit du clavecin, lequel disparaît lui-même au XIX^e siècle. Des instruments à cordes, comme la viole de gambe, disparaissent aussi : ne demeurent à partir de 1850 que les violons, altos, violoncelles et contrebasses. La « facture » des instruments à vent ne cesse d'évoluer, alors que, pour la famille des cordes, on ne peut surpasser les maîtres luthiers italiens des XVII^e et XVIII^e siècles.

Décors et costumes

C'est une histoire complexe qui mériterait une étude à elle seule. Il est vrai, cependant, que, depuis le milieu du XX^e siècle, ont souvent été confondus dépouillement et misérabilisme, réalisme et laideur.

À ses débuts, l'opéra procédait à la façon du théâtre : un mélange entre la mode du temps et celle des temps reculés, légendaires ou historiques, où se jouait l'œuvre dramatique. Cela tant pour les costumes que pour les décors.

Opéra phare : *Orfeo (Orphée)* de Claudio Monteverdi, 1607

Le cadre de la composition

Orfeo porte le sous-titre : *favola in musica* (« fable en musique »). L'œuvre est composée d'un prologue suivi de cinq actes. Le livret est dû à Alessandro Striggio. *Orfeo* est écrit à l'occasion du carnaval de 1607 pour être représenté devant un cercle d'intellectuels et d'aristocrates, à la cour des Gonzague, à Mantoue.

Monteverdi utilise la *monodie accompagnée*, c'est-à-dire une ou plusieurs voix solistes soutenues par un ou plusieurs instruments, voire un orchestre. Chaque personnage acquiert ainsi une individualité dramatique, un caractère propre et prononcé : cela introduit une nouvelle forme, un *théâtre chanté*, riche d'une variété expressive nouvelle.

Les sources du livret

Le librettiste Alessandro Striggio s'inspire du mythe d'Orphée chanté par les poètes latins Virgile et Ovide : ce mythe montre la puissance de l'amour et de l'art, de l'art au service de l'amour. C'est le triomphe de la poésie et de la musique qui arrivent momentanément à vaincre la puissance infernale, transgressant l'interdit pour un vivant de pénétrer dans le royaume des Morts. La voix chantée est toute puissante, mais elle s'adresse aux dieux pour les louer, non pour enfreindre leurs lois. Bien qu'Orphée soit un demi-dieu, fils d'un mortel, le roi Oeagre, et de la muse Calliope, il ne peut défier Pluton qui règne sur les Enfers sans que celui-ci impose des règles : ni l'amour ni l'art ne sont plus forts que la Mort, Erès est toujours terrassé par Thanatos.

L'assistance néo-platonicienne, lors de la première représentation, le 25 février 1607, est sensible non seulement au mythe, mais aussi à tous les symboles qu'il véhicule : le serpent, porteur de mort et de vie (caducée), la traversée du fleuve des Enfers, le Styx, passage initiatique de la surface de la Terre au monde obscur, souterrain et mystérieux des Ombres. Surtout, Orphée est le symbole lui-même de l'humanité : il met en doute, en désobéissant à l'ordre de Pluton, l'existence de l'ordre divin.

Le livret

Au prologue, l'allégorie de la Musique fait l'éloge du mécène, le prince de Gonzague, et de sa famille, en proclamant la puissance de l'art vocal, seule discipline musicale qui allie, il est vrai, parole et musique.

Acte I : Orphée et Eurydice se marient et les bergers chantent leur amour.

Acte II : Orphée se promène dans la campagne de Thrace avec un berger quand survient Sylvie, la Messagère, qui annonce à Orphée la mort d'Eurydice, piquée par un serpent alors qu'elle cueillait des fleurs. Orphée, éperdu, décide d'aller la chercher au fond des Enfers pour la ramener au monde des vivants. Ses amis se lamentent sur le sort des jeunes époux.

Acte III : sur les rives du Styx, Orphée se mesure à Charon qui refuse de le prendre dans sa barque, réservée aux ombres des morts, car il appartient au monde des vivants. Mais bientôt Orphée le charme de sa voix et Charon s'endort ; Orphée en profite pour monter dans la barque et franchir le fleuve qui lui ouvre le royaume des Morts, tandis que les Ombres chantent un hymne à « l'esprit d'entreprise ».

Acte IV : Proserpine, la femme de Pluton, use de son charme auprès de son terrible et tout-puissant époux pour obtenir de lui qu'il rende Eurydice à Orphée. Pluton cède à sa femme, mais impose une condition : Eurydice suivra Orphée pour regagner le monde des vivants, mais ce dernier ne devra pas se retourner pour la regarder – pour contrôler en quelque sorte la véracité des propos divins – avant d'avoir retrouvé la lumière du soleil. Le doute, cependant, torture Orphée, ainsi que l'impatience amoureuse. Il cède au plus naturel des élans, se retourne et, de cette façon, perd définitivement Eurydice vivement rendue aux gouffres infernaux tandis qu'Orphée est irrésistiblement aspiré vers la surface de la Terre inondée de soleil.

Acte V : Orphée parcourt de nouveau la campagne de Thrace en pleurant sa bien-aimée. Il renonce à l'amour de toute autre femme. Mais Apollon, qui lui avait remis la lyre symbole de la musique, descend vers lui. Il tance Orphée afin qu'il cesse ses lamentations et maîtrise ses émotions. Il l'enlève bientôt vers le ciel pour lui faire partager le séjour des dieux immortels afin qu'il jouisse de la félicité, loin des agitations terrestres.

Les personnages

Apollon : ténor

Charon : basse

Eurydice : soprano

Orphée : ténor

Un pâtre : ténor

Pluton : basse

Proserpine : soprano

Sylvie, la messagère : soprano

la Musique : soprano

Vie de l'œuvre

En 1607, *Orfeo* connaît deux représentations. Il faut attendre 1904 pour entendre, en concert, une version de l'œuvre, oubliée durant trois siècles. Puis en 1911, à Paris, une reprise scénique est suivie de la redécouverte du premier opéra de l'histoire par l'Allemagne, l'Angleterre et les États-Unis. Depuis, *Orfeo* est régulièrement représenté, ainsi que les autres opéras de Monteverdi.