

L'OPERA SERIA ET SES REFORMES

DIANA TODEA¹

SUMMARY. *Melodrama* or *dramma per musica* are terms describing the opera genre that was used for more than a century since its appearance. This genre states literary pretensions and reinforces the principle that governed this period, namely that the opera is nothing but "a solid branch of dramatic literature."² In the early eighteenth century it was intended to save this "spectacular show" and purify it of all the adjacent and useless elements - overlapping plots, numerous characters, the mix of tragic elements and of puffs, abundant scenery and scenic machineries etc. The initiative come in this context from the men of letters. This reform, which was first of all a literary one led to the development of opera *seria*; half a century later, when one would focus again on the innovations of the genre there will be a second reform, this time more than dramatic since it will have solid musical and theoretical foundations.

Keywords: *opera seria*, opera staging, stage performance, *Accademia dell' Arcadia*, Zeno, Metastasio, Traetta, Jommelli, Gluck.

« L'opéra comporte trois éléments – musical, littéraire et spectaculaire et, à des moments différents, chacun de ces éléments a profité d'une suprématie injustifiée à l'égard des deux autres »³, affirme Martin Cooper, un des biographes de Gluck.

Dès le début, les créateurs florentins de l'opéra ont conçu ce genre en tant que spectacle complet, identique à la tragédie grecque dont la mélodie – simple et linéaire – pourrait susciter la *catharsis*. La tentative de renouvellement de la tragédie antique influe simultanément sur la pratique théâtrale et musicale de l'époque, pratique qui fait l'objet d'une révision du point de vue de ses caractéristiques fondamentales. Dès lors, la polyphonie

¹ Teaching Assistant at the Faculty of Psychology and Educational Sciences at the Babeş-Bolyai University, E-mail: dianatodea@yahoo.com.

² «L'opéra ne constituait que un branche sur un tronc solide de la littérature dramatique», in Isabelle Moindrot, *L'opéra seria ou le règne des castrats* [Opera seria or the reign of the castrati], Paris, Fayard, 1993, p. 21.

³ David Jay Grout et Hermine Williams Weigel, *A short history of opera*, New York, Columbia University Press, 2013, p. 243.

est remplacée par la monodie et la parole devient l'élément déterminant d'un genre spectaculaire inédit, concrétisé sous la forme d'opéra.

Joué tout d'abord dans les cercles florentins restreints, une fois accueilli dans les cours royales l'opéra enchante tout son public. En dépit de l'innovation littéraire et musicale, l'appréciation de l'opéra est due surtout aux éléments scéniques, qui assurent la permanence et la popularité du genre dans les théâtres publics. Vu le souci soutenu d'attirer des spectateurs aussi nombreux que possible – enjeu visant la hausse des bénéfices matériels –, l'opéra baroque devient un « spectacle spectaculaire » excessivement naturaliste quant à la mise en scène. Ainsi, en lisant le programme imprimé de l'opéra *Bérénice* de Giovanni Domenico Freschi, nous apprenons que la représentation va éblouir le public par un ensemble scénique colossal :

*[...] des chœurs de 100 vierges, 100 soldats et 100 cavaliers en cuirasse de fer ; excepté ceux-ci, encore 40 trompettistes, toujours à cheval ; 6 timbalistes, 6 porte-étendards, 6 flûtistes ; 12 ménestrels jouant d'instruments turcs ; 6 pages, 3 sergents, 6 cymbalistes, 12 chasseurs, 12 cochers, 2 lions menés par 2 Turcs, 2 éléphants, le char triomphal de Bérénice tiré par 4 chevaux, 6 chars tirés par 12 chevaux, 6 chariots pour la procession, une écurie logeant 100 chevaux vivants, une... forêt pleine de sangliers, ours et d'autre animaux sauvages [...]. (n.t.)*⁴

Ex.1.



***Bérénice*, premier acte, Padoue, 1680⁵**

⁴ Voir Alfred Hoffman. *Drumul operei. De la începuturi până la Beethoven* [The road of Opera. From the beginning to Beethoven], f.p., Editura muzicală a Uninunii compozitorilor din R.P.R., 1960, p. 82

⁵ URL de référence : <http://em.oxfordjournals.org/content/38/3/387/F4.expansion.html>. Consulté le 9 oct. 2012.

Malgré l'irréel de la mise en scène, la gravure qui nous est parvenue témoigne de la matérialisation de cette représentation (ex. 1). Les objets mentionnés ci-dessus sont positionnés sur une plaine vaste – garnie d'arcs de triomphe, de pavillons et de tentes, voire une cour intérieure préparée pour les entrées fastueuses et une armée (des cavaliers, des archers, des lanciers) qui crée et enrichit la perspective scénique.

Cette ostentation de l'appareil scénique du premier acte de *Bérénice vendicativa* (Giovanni Domenico Freschi) révèle un spectacle d'opéra qui au XVII^{ème} siècle est dominé par les exhibitions spectaculaires appartenant soit aux scénographes trop zélés soit aux virtuoses infatués.

D'ailleurs, tout ce contexte néfaste où le spectacle d'opéra s'est retrouvé à la croisée des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles a soutenu l'émergence de l'opéra comique et sa différenciation par rapport à la forme *seria*. En même temps, une série de réformateurs vont essayer de relancer l'ancien *dramma per musica* en remaniant sa composante principale, la parole.

La première réforme

Ce n'est pas par hasard qu'en Italie (en 1700) la naissance de l'*opera seria* coïncide avec l'activité de l'*Accademia dell'Arcadia* (*Académie d'Arcadie*). Débutant sous la dénomination de *Accademia di Camera* (1656) – c'est-à-dire un groupe restreint de lettrés et d'hommes de science rassemblés autour de la reine Christine de Suède⁶ –, ce cercle littéraire est connu, dès 1690, en tant que *Accademia dell'Arcadia*. Ce groupe aspire à devenir « une association des tous les hommes de lettres les plus remarquables d'Italie, de toute condition et de tout niveau et de professeurs de tous les arts libéraux ou de toutes les sciences ; une association dont le but est la réforme de ces arts de science pour le bien de la religion catholique, pour la gloire de l'Italie, pour le bénéfice public et privé. »⁷

Mais avant tout, le programme du groupe arcadien vise les poètes (les librettistes) en les instiguant à donner cours illico à la réforme du genre dramatique et ainsi au *dramma per musica* en tant que forme représentative par excellence. Par suite, les premiers réformateurs essayent d'éliminer les exhibitions spectaculaires superflues et de simplifier le genre d'après le modèle aristotélien⁸ qui exigeait la conformité au principe des trois unités –

⁶ La reine Christine de Suède a abdiqué en 1654 et s'est convertie au catholicisme. En même temps elle s'établit à Rome où elle est devenue un mécène important pour la musique et pour l'opéra. Des musiciens tels Alessandro Scarlatti, Alessandro Stradella ou Archangelo Corelli (1653-1713) lui ont dédié des compositions. Après sa mort survenue en 1689, l'Académie a continué à exister en sa mémoire. Malgré la division et le despotisme qui dominent l'époque, l'Académie réussit à conférer au pays une unité culturelle et un peu de liberté intellectuelle.

⁷ Isabelle Moindrot, *op.cit.*, p. 33.

⁸ Conformément à la classification des genres effectuée par Aristote dans sa *Poétique*, il y a une distinction claire entre « le genre tragique, chargé de représenter les destins des rois et des tyrans et le genre comique, dévolu aux tracas domestiques », in Isabelle Moindrot, *op.cit.*, p. 38.

de temps, de lieu et d'action. En outre, l'entier processus de réforme est conçu en termes de soumission à la **raison** car, selon les arcadiens, celle-ci est la seule capable de « réconcilier les séductions sensuelles offertes par la musique avec le contenu spirituel indispensable pour l'édification des spectateurs [...], de sauver le *dramma per musica* de ses propres chimères. »⁹

Trouvée dans les grâces de l'église et des cours royales et fondée sur des réseaux solides et des institutions puissantes, l'*Accademia dell'Arcadia* rend possible la diffusion rapide des nouveaux principes du *dramma per musica* par l'intermédiaire de ses chefs de file et librettistes. C'est ainsi que l'*opera seria* commence à s'ébaucher. Il s'agit, en effet, d'une composition qui va prendre progressivement la forme d'un drame aux sujets héroïques et tragiques dont l'action est limitée à un seul argument central, qui ne dépasse pas huit personnages et qui se déroule dans un intervalle de temps court et dans des locations proches l'une de l'autre. L'arrangement musical du texte poétique est réalisé en *versi sciolti* lorsqu'il s'agit de récitatifs soutenus par l'accompagnement de la basse continue ou en vers strophiques lorsqu'il s'agit d'airs *da capo* accompagnés par des instruments à cordes et parfois par des cors et des hautbois. Les duos, les chœurs et les ensembles sont presque absents et les castrats sont les interprètes de prédilection.

Apostolo Zeno (1669-1750) est le premier poète à initier la réforme du livret du *dramma per musica*. Tout au début ses créations¹⁰ tournent autour des sujets ayant une trame très compliquée où les personnages héroïques s'entremêlent à ceux comiques. Cependant, on identifie dès maintenant l'intention qui dirige significativement sa démarche réformatrice : il s'agit de « nourrir l'esprit des gens avec ce qui affermit leur santé et leur force. » (n.t.)¹¹ Ainsi Zeno met-il sur le premier plan le spectacle et aussi l'idée de *catharsis*, une purification accomplie non seulement par le biais de la pitié et de la terreur mais aussi par le biais de l'admiration à l'égard des modèles de vertu présentés.

Cette attention initiale portée au progrès moral¹² est suivie, peu de temps après, par l'exclusion de l'action comique du sujet historique¹³, par la

⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰ Dont nous mentionnons *Gli inganni felici* (1696) sur la musique de Carlo Francesco Pollarolo (1653-1723).

¹¹ Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, éd., *Opera on stage*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, p. 71.

¹² Le principe fait partie du mouvement arcadien selon lequel l'objectif fondamental des poètes dramatiques est moral : qu'ils rendent la vertu attirante et le vice désagréable. Si nous pensons au nom d'Arcadie (*Pontificia Accademia degli Arcadi*), nous observons que cette dénomination n'est pas accidentelle : l'Arcadie désigne un pays légendaire de perfection rurale, peuplé par des gens vertueux et innocents.

¹³ À partir de la fin du XVII^{ème} siècle, les sujets mythiques et pastoraux du *dramma per musica* seront remplacés progressivement avec ceux historiques. En témoignent les compositions de Silvio Stampiglia (*Trinfa di Camilla* ; *Caduta de' decemvri*) et ensuite celles de Apostolo Zeno.

limitation des personnages à six tout au plus et par la standardisation de la forme et de la versification de l'opéra. D'ailleurs, à partir de ce moment-ci cette forme sera désignée par *opera seria*. En ce sens, les antiques représentent le modèle littéraire emprunté par les arcadiens. Cependant, cette imitation semble suivre plutôt l'exemple des français¹⁴ : les livrets d'*opera seria* de Zeno en témoignent par l'emploi des techniques dramatiques de Corneille et Racine.

Zeno réétablit la structure de cinq actes et dans les livrets, tels que *Griselda*¹⁵, il crée les scènes tout en respectant un schéma unique¹⁶ – récitatif suivi d'une seule *aria avec da capo* et puis l'interprète sort de la scène dans les applaudissements du public. En même temps, quant à l'*aria*, Zeno procède à l'insertion d'un seul message affectif puissant et profond. De par son mètre simple et distinct celui-ci facilite sa transposition musicale.

Même ainsi le contenu dramatique et la forme du livret sont conditionnés en permanence par les exigences de l'opéra en tant que spectacle, à savoir par la multitude de ses extravagances visuelles sans lesquels, déclare Zeno, le genre n'atteint pas son but principal, le but de divertir. Afin d'y arriver, le poète accorde une attention particulière à la composante visuelle du spectacle tout en recourant à des indications de mise en scène qui traduisent le souci à l'égard de la « vérité historique » architecturale. Ensuite, il donne beaucoup d'importance à l'atmosphère scénique qu'il enrichit avec des éléments exotiques et orientaux (chinois, persans, égyptiens, indiens) à commencer par l'ouvrage *Il Teuzzone* (1706), dont l'action est placée en Chine, et à finir par *Gianguir* (1724), basé sur l'histoire des Mongols.

Connu surtout sous le nom de Metastasio (Métastase), **Pietro Trapassi** (1698-1782) prend les relais des idées avancées par Apostolo Zeno. Plus doué que son précurseur, Pietro Trapassi arrive à achever la réforme et à influencer l'*opera seria* à tel point que son nom se confond avec celui de ce genre. La particularité de son point de vue s'avère être son intérêt à l'égard de « la relation complexe entre les images, l'action et les sentiments. » (n.t.)¹⁷ Pietro Trapassi vise par la suite l'obtention d'un accord parfait entre les scènes et la trame et aussi la division attentive de la succession des cadres afin qu'elle puisse « refléter d'une manière nette le déroulement de l'histoire et

¹⁴ « (...) les poètes italiens appréciaient d'abord ce qu'ils appelaient couramment le « goût rationnel » français, et qui se manifestait à travers des intrigues claires, des personnages en petit nombre, la prééminence accordée au discours sur l'action, l'utilisation de l'Histoire comme principal terrain de l'héroïsme, le refus des facilités du merveilleux ou du *deus ex machina*, et enfin le respect des trois unités (de temps, de lieu et d'action). » In I. Moindrot, *op.cit.*, p. 40.

¹⁵ Quatorze compositeurs ont composé de la musique sur ce livret. Parmi eux Scarlatti, qui fait cela dans son dernier opéra (1721).

¹⁶ Auparavant, les récitatifs, les arioso et les airs étaient mélangés selon le désir du compositeur ou selon les exigences de l'action.

¹⁷ Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, *op.cit.*, p. 72.

l'évolution psychologique des personnages. » (n.t.)¹⁸ Élaborées selon les principes arcadiens, les normes de Pietro Trapassi imposent le principe de vraisemblance historique et psychologique. Elles s'inscrivent également dans le concept de spectacle élaboré autour de la coordination de la poésie, de la musique et de la scénographie envisagée, pour la première fois, en tant qu'expression ou réflexion sur le contenu dramatique.

Un livret typique de Metastasio est échafaudé sur un conflit entre amour et devoir et suppose d'habitude l'existence d'une incompatibilité affective. Le sujet est soit historique soit mythique, sans scènes comiques mais avec une morale. C'est le cas de *Ezio*, écrit sur la musique de Nicola Porpora : « *Della vita nel dubbio camino/ si smarrisce l'umano pensiero./ L'innocenza è quell'astro divino,/ che rischiara fra l'ombra il sentier.* »¹⁹ La célébration du dernier acte de l'opéra est propre à la tradition dramatique (*lieto fine*) que le livrettiste élude seulement dans trois de ses 27 drames, voire dans : *Didone abbandonata* (1724), *Catone in Utica* (1728) et *Attilio Regolo* (1750).

Une scène spécifique à l'opéra est constituée de deux parties différentes : tandis que la première partie détaille le déroulement de l'action (l'acteur-interprète fait partie du drame ; il dialogue avec les autres personnages – *recitativo semplice* - et occasionnellement il monologue – *recitativo obbligato*), la seconde partie agit comme un arrêt sur image pendant lequel le protagoniste dévoile au public ses sentiments et ses pensées ou l'opinion collective des autres personnages. Cet épisode se concrétise sous la forme d'un air de sortie²⁰ qui permet l'expression des différents états lyriques. Vu la multitude de ses aspects, cet air favorise la constitution d'une nouvelle catégorie dont Charles de Brosses déclare, vers 1740, que :

Les Italiens... ils ont des airs d'une grande effervescence, pleins de musique et d'harmonie, pour des voix brillantes ; d'autres comportent une mélodie agréable et des éléments séduisants pour des voix délicats et souples ; il y en a d'autres passionnés, tendres, affectueux, visant de près l'expression naturelle des émotions, puissants ou pleins d'émotion afin d'obtenir les effets scéniques désirés et pour mettre en lumière le meilleur des acteurs [...]. Quant aux airs de la troisième catégorie qui expriment seulement des sentiments, Metastasio veille à les introduire au point le plus élevé et le plus important de son drame et à les relier de près au sujet. (n.t.)²¹

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Quand des sombres sentiers de la vie / la raison humaine se perd, / L'innocence est ce divin astre-là / qui éclaire la voie de l'ombre* (n.t.), in Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, *op.cit.*, p. 72.

²⁰ La sortie et l'entrée d'un personnage marquent une nouvelle scène.

²¹ Donald Jay Grout et Hermine Weigel Williams, *op.cit.*, p. 210. De ce *op cit* ? Eu nu am mai vazut acest titlu inainte.

En ce sens, les vers des airs sont élaborés du point de vue musical en tenant compte de l'emplacement convenable des voyelles. Afin de donner cours aux conventions *da capo*, ils sont regroupés d'habitude en deux strophes. Eu égard aux six personnages typiques – deux couples de nobles dont le premier inclue le *primo uomo* et la *prima donna* et deux personnages secondaires (des ténors) c'est-à-dire domestiques, confidents, paysans etc. –, Metastasio établit la nature et le nombre des airs et les habiletés vocales des interprètes. En ce qui concerne cet aspect, de par la multitude des passages coloratures, l'*aria di bravura* témoigne de l'agilité et des limites vocales ; l'*aria d'affetto* et ses notes avec tenue sont censés mettre en valeur la sensibilité de l'interprétation ; l'*aria cantabile* ou lyrique fait valoir la maîtrise de l'interprète de soutenir les phrases longues etc. Toutes les formes que nous venons de mentionner sont intégrées dans le drame de façon unitaire, sans saisir nettement ni les contraintes imposées par les conventions ni les principes de distribution des airs propres à l'*opera seria*. En effet, ces principes de distribution exigent : que chaque interprète ait au moins un air dans chaque acte et jamais deux airs successifs ; que la suite des airs exclue les cas d'identité entre deux morceaux même s'ils sont interprétés par des chanteurs différents ; que les airs pour les rôles secondaires soient moins nombreux, sans jouir de la même importance que ceux des airs des virtuoses etc.

Didone abbandonata représente la première création de Metastasio. C'est un drame qui connaît de nombreuses adaptations musicales²² dont la première appartient à Domenico Sarro (1679-1744). Cette adaptation est mise en scène à Naples pendant le carnaval de 1724. L'histoire de Virgile, que Purcell a déjà utilisée dans son célèbre opéra *Dido et Aeneas* (1689), se déroule en trois actes. Il y a six personnages : le couple principal – Didon (soprano) et Énée (alto, castrat) – et le couple secondaire – Selene (soprano) sœur de Didon, amoureuse d'Énée et aimée par le confident Araspe (basse). À ceux-ci s'ajoutent Iarba (ténor), roi maure qui sous le nom de Arbace convoite l'amour de la reine, et Osmida (ténor), le confident infidèle de Didon.

Dans tout ce tumulte de déguisements et de confusions amoureuses, Metastasio saisit la chance d'exprimer les multiples variations du sentiment d'amour et d'étaler les vertus les plus importantes (la fidélité, la générosité, le dévouement) par le biais des vers pleins de musicalité et d'une structure dramatique ingénieuse.

Les quelques 60 livrets suivants ont connu un grand succès. Selon les estimations, plus de 100 *operas seria* du XVIII^{ème} siècle ont eu comme fondement l'œuvre de Metastasio dont nous mentionnons quelques titres, à savoir *L'Olimpiade*, *La clemenza di Tito*, *Zenobia*, *Demofonte* ou *Artaserse* –

²² Nicolo Porpora (1725), Galuppi (1740), Hasse (1742), Piccini (1770) et Paisiello (1794) se retrouvent parmi les quelques cinquante compositeurs qui ont composé de la musique sur le livret *Didone abbandonata*.

dans ce dernier ouvrage considéré son chef-d'œuvre, Metastasio met en évidence le thème du sacrifice de soi.²³

L'intention de Metastasio de concevoir l'opéra sous la forme d'un spectacle synchrétique est identifiable dans des instructions et suggestions de mise en scène détaillées, où il fait preuve d'un véritable talent dans la création des images dynamiques ou dans la présentation de la réalité statique des paysages panoramiques, fût-ils mythologiques, historiques, maritimes, environnementaux etc. En outre ces idées lui appartiennent vraiment et elles ne résument pas les tendances de mise en scène de l'époque – peut-être la parution de l'ouvrage *Il teatro alla moda* (1720²⁴) de Benedetto Marcello où l'auteur se moque de la tâche du poète moderne, n'est pas survenue par hasard :

*[...] pendant les répétitions [le poète] ne va jamais révéler son intention aux acteurs, supposant judicieusement que ceux-ci veulent faire chaque chose à leur manière [...], [et] lorsque les personnages devront savoir par où entrer, par où sortir, comment remuer leurs bras et comment se costumer, il les laissera entrer, sortir, bouger et s'habiller selon leur gré. (n.t.)*²⁵

D'autres avertissements utiles et toujours sarcastiques visent les compositeurs, les interprètes, les instrumentistes, les scénographes et d'autres personnes chargées de réaliser le spectacle. En effet, ces observations signalent des faits liés au contexte réel de l'élaboration et de la mise en scène de l'opéra dans les théâtres italiens au début du XVIII^{ème} siècle : pour la coordination de l'action dramatique, des changements de scène et des effets spectaculaires on programmait une seule répétition en même temps qu'on composait et que la partition était en train de se faire. Étant données ces conditions, toute indication concernant le jeu de scène des interprètes était impossible d'accomplir. Tout cela aurait été différent si ces indications avaient été consolidées par des séances d'entraînement individuel surveillées de près par le poète lui-même. Il faut toutefois remarquer l'intérêt porté au perfectionnement non seulement musical et

²³ Le livret est construit sur l'histoire du général et consul romain Marcus Atilius Regulus qui a envahi l'Afrique et vaincu les Carthaginois en 256 av. J.-C. Cependant, l'année suivante ils l'ont défait et capturé. En 250 av. J.-C. les Carthaginois envoient Regulus à Rome afin de négocier la paix et l'échange de prisonniers. Il promet de revenir quel que soit le résultat. Incapable d'accomplir sa mission mais fidèle à sa promesse, Regulus revient à Carthage où la torture et la mort l'attendent.

²⁴ Tous les textes de Metastasio pour les *opera seria* sont écrits après cette date.

²⁵ Marcello Benetetto, *Il teatro alla moda o sia Metodo sicuro e facile per ben comporre, & esequire l'opere italiane in musica all uso moderno* [The theater of fashion or Method safe and easy to compose well, & esequire italian music operas in the modern use], G. Piatti, 1841, p. 10-11.

vocal mais aussi mélodramatique, même si dans l'*opera seria* l'interprétation n'implique pas encore l'illustration d'un caractère mais la suggestion de certaines émotions et, par conséquent, le recours à un vaste répertoire de gestes physiques mécaniques. Dans *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723), célèbre ouvrage sur l'art de chanter, l'auteur Pierfrancesco Tosi souligne qu'au début les chanteurs apprenaient les gestes qui devaient accompagner leur jeu de scène pendant les récitatifs. Mais peu à peu, même dans le cas des habiles scènes dramatiques de Metastasio, le talent et la virtuosité vocale et technique dévancent les qualités expressives.

En ce qui concerne les innovations musicales de cette première période de l'*opera seria*, elles se concrétisent en subsidiaire à cause des fondements théoriques faibles et de l'inégalité qui régit les rapports poète compositeur, rapports où l'importance du second est nettement inférieure à celle du premier. Il y a quand même une série d'innovations musicales²⁶ identifiées surtout dans la création d'Alessandro Scarlatti (1660-1725). C'est le cas de la *sinfonia* en trois mouvements (vif-lent-vif) prise comme modèle pour la future ouverture italienne²⁷ ou l'*aria avec da capo*, qui atteint son apogée dans les opéras d'Adolph Hasse (1699-1783). La particularité de la technique de composition de l'époque est assurée par la tendance de simplifier aussi bien l'écriture harmonique et orchestrale que les formes musicales. On insiste également sur l'exploitation maximale des possibilités vocales car la voix humaine peut et doit entrer en compétition avec la musique instrumentale.

De Naples, l'*opera seria* se répand rapidement en toute l'Italie et ensuite en toute l'Europe. D'ailleurs, le genre jouit d'une grande appréciation en Angleterre, pays où le compositeur d'origine allemande Georg Friedrich Haendel (1685-1759) réussit à l'« importer » avec succès.

La seconde réforme

À la moitié du XVIII^{ème} siècle, les changements opérés par les librettistes de l'Académie d'Arcadie nécessitent des amendements. Ce besoin se manifeste par une série de tentatives de réforme, témoignant soit de l'analogie soit de la variation par rapport aux modifications du début du siècle. C'est le moment où on procède à imputer à l'*opera seria* plusieurs faits, parmi lesquels « la perte du pouvoir du poète devant l'empire grandissant des chanteurs, l'esthétique fragmentaire que ceux-ci avaient engendrée en se concentrant exclusivement de leur virtuosité, l'abus de

²⁶ Selon Isabelle Moindrot (*op.cit.*), l'origine de l'*opera seria* est plutôt vénitienne que napolitaine. Par suite, Alessandro Scarlatti ne peut pas être considéré le fondateur de ce genre et de l'air *da capo*. Il a seulement le mérite de consolider ses formes, surtout l'air.

²⁷ Dès 1770, la *sinfonia* va se nommer ouverture et elle sera intimement liée au développement du drame.

l'ornementation au détriment de la simplicité et du naturel, la mainmise des impresarios sur les théâtres, la paralysie artistique [...]. »²⁸. Tout ce contexte a levé de nouveau l'ancien problème de l'unité dramatique. Cependant, cette fois-ci l'attention est portée sur la simplification de l'opéra à tous ses niveaux afin d'aboutir à une seule intrigue claire, à peu de personnages, au respect de l'unité du style, à une meilleure mise en évidence de la musique et du drame.

Vu la volonté de donner cours à ces nouvelles exigences d'amendement de l'*opera seria*, certains compositeurs dont la démarche d'innovation a bénéficié d'un appui véritable de la part des mécènes illustres pour lesquels ils œuvrent, ont fait preuve de quelques essais originaux de réforme. Parmi eux se retrouvent **Niccolò Jommelli** (1714-1774) à Stuttgart, **Tommaso Traetta** (1727-1779) à Parme et Mannheim, et **Christoph Willibald Gluck** (1714-1787) à Vienne. Chacun de ces réformateurs s'approprie les nouvelles exigences de l'*opera seria* selon son style. Ainsi, ils essayent d'atteindre les paramètres normaux du genre en réintégrant le spectacle, la danse et les sections corales d'antan selon le modèle de l'opéra français (*la tragédie lyrique*) qui les gardait encore.

En ce sens, Jommelli cherche à s'écarter du schéma métastasien des scènes bâties sur l'alternance récitatif-air. Il procède à ce changement au profit des divisions plus amples, semblantes aux tableaux, divisions qu'il enrichit avec plus de musique, avec des ensembles et des chœurs abondants et avec des éléments de ballet. La danse et le ballet se remarquent de manière exceptionnelle à la cour de Stuttgart où le chorégraphe Jean George Noverre (1727-1810) parvient à renverser les anciennes conceptions au sujet de la danse et du ballet. Il reconsidère ainsi l'idée de spectacle comme synthèse entre plusieurs composantes (à savoir le texte littéraire, la scène, les costumes, la scénographie, la chorégraphie, le jeu de scène et la musique), en étant conscient de la signification d'une telle réforme :

*Détruire les masques hideux, brûler les pERRUQUES ridicules, supprimer les robes panier incommodes, chasser les encore plus incommodes, substituer le goût de la routine, indiquer un costume plus noble, plus réel et plus pittoresque, solliciter de l'action et du mouvement sur la scène, âme et expression en danse, indiquer l'immense interval qui éloigne le mécanisme de l'habileté, du spécifique qui la situe du côté des arts d'imiter signifiait m'exposer aux vexations de tous ceux qui respectaient et vénéraient les anciennes habitudes quelque barbares et ridicules qu'elles fussent. (n.t.)*²⁹

²⁸ Isabelle Moindrot, *op.cit.*, p. 51.

²⁹ Jean George Noverre, *Scrisori despre dans și balet* [Letters on dancing and ballets], București, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., 1967, p. 19-20.

À Parme les idées réformatrices concernant le spectacle d'*opera seria* se concrétisent par la traduction et l'adaptation des tragédies lyriques françaises. L'opéra *Hippolyte et Aricie*³⁰ de Rameau représente la première création de ce type. Dans l'adaptation du compositeur Tommaso Traetta et du librettiste Frugoni, l'intitulé assigné à cet opéra est *Ippolito ed Aricia* (1759). Il s'agit d'une composition dans laquelle on identifie de temps à autre des « emprunts » musicaux provenant de Rameau (tels la musique de danse et la musique descriptive), des interventions corales (qui ne sont pas brillamment intégrées par le librettiste dans le drame) mais aussi des moments d'une profonde expressivité musicale. Pour cette dernière coordonnée nous donnons comme exemple le récitatif accompagné de Telaira, scène où l'orchestre a le rôle d'exprimer la diversité des états d'âme : douleur, terreur, résignation et espoir. Le moment est complété par la cavatine subséquente, pièce vocale considérée comme une des plus puissantes et émouvantes créations de Traetta. En effet cette cavatine assure au compositeur une place dans les rangs des novateurs en ce qui concerne l'emploi d'une large variété de colorations orchestrales, le développement d'une multitude d'effets musicaux et la promotion de certains principes qui animaient l'Allemagne, principes découlant du phénomène *Sturm und Drang*.

Outre les créations réformatrices de certains compositeurs tels Jommelli ou Traetta, les réactions contre les conventions figées de l'*opera seria* sont théorisées sous la forme des programmes de réforme, tout comme celui de *Saggio sopra l'opera in musica* (1755) où Francesco Algarotti soutient la nécessité de subordonner la musique à la poésie. Il conseille de concrétiser ce rapport de domination par le biais d'une ouverture qui devrait anticiper et introduire la trame, d'un récitatif censé se modérer selon l'accent et les significations des mots, d'un air exprimant le sentiment général du texte et, finalement, par le biais du rejet des ritournelles, des excès vocaux et de la forme artificielle *da capo*. Le point de vue défendu par Algarotti provient du désir unanime d'adhérer à l'authenticité et au naturel et de l'impératif de regagner la « noble simplicité » et la « grandeur calme » de l'art grec promu par Winckelmann dans *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764). Algarotti s'affilie à cette tendance lors de son parcours réformateur du *dramma per musica*.

Tous ces préceptes seront assimilés avec succès par Gluck dans sa synthèse. Dans son cas l'expérience d'une vaste carrière musicale lui donne la chance de trier le meilleur de l'*opera seria* italien, de la *tragédie lyrique* et de l'*opéra comique* français, et du lied allemand afin de le placer sous la coupole d'un opéra cosmopolite.

³⁰ Le réemploi des sujets mythiques, qui suscite l'ancien intérêt pour les « miracles » scéniques, a lieu en même temps que le choix des modèles français.

La carrière musicale du compositeur Christoph Willibald Gluck commence à Prague en 1732. De Prague, la voie de la musique va l'entraîner à faire le tour des plus importants centres musicaux de l'Europe. Cela lui donne la possibilité de rencontrer des artistes renommés et d'être au courant avec des idées novatrices. À Vienne, Gluck fait la connaissance de Metastasio. Par ailleurs, pour *Artaserse*, son premier *opera seria*, Gluck utilise un des livrets de ce librettiste italien. De plus, la représentation de cette création a lieu en 1741 au Teatro Ducale de Milan, ville où Gluck est l'élève de Giovanni Battista Sammartini pendant quatre années. À Londres, le compositeur prend part à la réouverture du théâtre Haymarket avec un pastiche titré *La caduta dei giganti* (1746) et il donne des concerts avec Haendel. Il voyage ensuite avec la troupe de Pietro Mingotti, troupe qui donne des représentations de ses opéras à Vienne, Dresde, Hambourg, Copenhague, Paris et Prague. En 1752 Gluck s'établit à la cour royale de Vienne où il crée dans le genre de l'*opéra comique* et *seria*, forme pour laquelle le compositeur assure l'ouverture vers de nouvelles voies de réforme.

Dans la préface de l'opéra *Alceste*, les principes qui guident l'œuvre et la réforme de Gluck revêtent la forme d'une devise et d'un aveu :

Quand j'ai commencé à écrire la musique pour Alceste je me suis proposé de la libérer de tous les abus qui, introduits soit par vanité inopportune soit par l'indulgence excessive des compositeurs, défigurent depuis si longtemps l'opéra italien et en font, du plus beau et majestueux spectacle, le spectacle le plus ridicule et le plus ennuyeux. J'ai pensé à réduire la musique à sa fonction véritable, celle de servir la poésie en ce qui concerne l'expression [des sentiments] et les situations de l'histoire, sans interrompre l'action ou sans la ternir par des ornements inutiles [...]. Je n'ai pas cru qu'il fût bien d'éviter simplement la deuxième partie de l'air, qui aurait pu être la plus passionnante et la plus importante, afin de pouvoir répéter quatre fois les mots de la première partie et de terminer l'air là où il est possible que son sens ne finît pas, seulement pour offrir au chanteur la facilité de démontrer qu'il peut varier un passage de diverses manières capricieuses ; en un mot, j'ai cherché à éliminer tous ces abus contre lesquels la bienséance et la raison protestent depuis quelque temps. J'ai considéré que l'ouverture doit prévenir le public sur l'action qui va être présentée, et former, pour ainsi dire, son argument ; que la participation des instruments doit être proportionnelle avec l'intérêt et la passion [du texte] et qu'il ne doit pas exister une rupture entre l'air et le récitatif ni afin de ne pas couper une période en vain et ni pour ne pas interrompre la force et la passion de l'action de manière inappropriée. Outre tout cela, j'ai cru que je dois diriger les plus grands efforts vers la recherche de la simplicité véritable et j'ai évité d'exagérer avec les

*difficultés au détriment de la clarté ; je n'ai pas apprécié comme digne d'estime l'invention d'une nouveauté qui ne découlait pas naturellement d'une certaine situation ou expression ; qu'il n'y a aucune règle de composition que je n'aie pas sacrifiée, en toute légitimité, en faveur de l'effet. (n.t.)*³¹

Outre *Alceste* (1767), les opéras *Orfeo ed Euridice* (1762) et *Paride ed Elena* (1770) sont les deux autres créations de la réforme qui abondent en fragments révélant cette conception de la tragédie musicale, conception selon laquelle l'élément littéraire se trouve au centre de l'attention. Après une première étape de composition pendant laquelle sa création d'opéra se trouve sous l'emprise de la poésie métastasienne³², Gluck l'abandonne et, dans sa poursuite de la réforme, il découvre un librettiste esquis dans la personne du poète Ranieri de' Calzabigi (1714-1795). *Orfeo ed Euridice* représente le premier opéra crée suite à cette collaboration. Cet opéra est une *azione teatrale per musica* qui, de par son titre renvoyant à un sujet clairement défini, avec des chœurs et représentation scénique, rompt la tradition de composition de l'époque. Encore conventionnel en ce qui concerne l'ouverture et le final³³, *Orfeo* témoigne déjà de la mise en pratique des idées d'innovation de Gluck. L'action est simplifiée et même si dans la version viennoise³⁴ le rôle principal est assigné à un castrat (alto), l'interprétation de Gaetano Guadagni s'avère être en accord parfait avec les exigences des réformateurs, vu sa formation théâtrale avec David Garrick.³⁵ Le nombre des airs est réduit de manière extrême. Par conséquent on supprime les passages de coloris et les répétitions excessives de mots qui les chargent indûment. Sous l'influence de la déclamation expressive acquise de Calzabigi, Gluck développe un style d'air fondé sur une mélodie « parlée » où la musique, le texte et le mouvement (*azione*) fusionnent de manière indissoluble. La visée n'en est pas la transformation de la forme mais l'obtention de la « simplicité véritable ». Cette intention est saisissable dans « *Che faro senza Euridice* », le célèbre air d'Orphée qui confirme que la mélodie simple, « libérée de tous les abus », peut éveiller les émotions les plus profondes. La distinction claire entre l'air et le récitatif commence à s'estomper par la suppression du récitatif secco et par l'introduction du récitatif accompagné par l'orchestre, récitatif plus long et plus complexe du point de vue de l'élaboration. Chaque situation dramatique a son propre

³¹ Stanley Sadie, éd., *The New Grove Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2004.

³² Gluck compose 17 *opera seria* sur les livrets de Metastasio.

³³ Cupidon sauve Orphée de la mort et, touché par son amour pour Euridice, il la fait revivre.

³⁴ La version française de 1774 est créée pour ténor.

³⁵ Considéré comme le plus grand acteur de drame anglais, David Garrick (1717-1779) accorde du temps et réfléchit sur le processus de formation théâtrale. Il est le partisan du jeu « naturel ». Il possède aussi une grande habileté dans l'interprétation des personnages.

arrangement orchestral ; les personnages sont individualisés et symbolisent les grands sentiments humains ; le chœur est partie intégrante à l'action ; c'est aussi le cas du ballet, devenu moyen expressif qui rend possible l'approche de toute thématique par les gestes, le mime et le mouvement.

Du point de vue de l'organisation de l'espace scénique, *Orfeo ed Euridice* connaît plusieurs versions scénographiques, telle celle de Giovanii Maria Quaglio de Vienne (1762) ou de Francesco Grassi et Fabrizio Galliani de Parme (1769). Quant à cette dernière version, elle se détache des conventions scéniques métastasiennes aussi par l'usage des images-cadre qui ont des sens bien ciblés. Ainsi, l'opéra contient cinq changements de scène : deux sont effrayants, un agréable mais funèbre et deux autres ravissants. Conformément au livret, l'agencement de ces scènes est le suivant : Cyphrès *agréables* et verger de lauriers ... le tombeau d'Euridice / Grotte *effrayante* / Champs Élysées ... [*ravissante*] / Cave *sombre* ... labyrinthe compliqué / Le temple de l'amour ... [*ravissant*].³⁶

Dans la réalisation scénique évoquée ci-dessus, les cadres proviennent directement du livret et représentent le résultat d'une collaboration étroite entre le scénographe et le librettiste. En outre, la finalité de cette coopération est de parachever la vision unique de Gluck, vision qu'il arrive à transmettre à ses collègues d'une manière exceptionnelle. D'ailleurs, ce fait est confirmé aussi par la chorégraphie de Gasparo Angiolini : le premier ballet de l'opéra recrée les rites funéraires antiques.

La première de *Alceste*, le deuxième opéra de la « réforme » réalisé par le tandem Calzabigi-Gluck, a lieu le 26 décembre 1767 à Vienne. Cette fois-ci il s'agit d'un *tragédie opéra* en trois actes fondé sur un ample sujet mythique : mourant, le roi Admetus apprend qu'il peut épargner sa vie si une autre personne va se sacrifier à sa place ; Alceste, sa femme, se sacrifie et meurt ; cependant, elle reprend ses esprits grâce à Apolo, qui parvient ainsi à réunir le couple au nom de l'amour fidèle.

L'entière tragédie d'Euripide est construite autour de deux thèmes essentiels – le thème de l'impuissance devant la mort et celui de la douleur causée par la perte de la personne aimée – traités par Gluck dans une des plus tristes et tragiques musiques jamais écrites. Cette affliction se manifeste dès l'ouverture qui prépare le public pour l'atmosphère grave de l'ouvrage. Dans *Alceste* nous ne retrouvons aucun élément provenant de l'ancienne manière de composer à laquelle Gluck a été redevable dans *Orfeo*. En effet, *Alceste* est en accord parfait avec les principes de création énoncés par le compositeur dans la préface. Ainsi, la structure de l'opéra est unitaire, avec des scènes dramatiques considérables, avec des chœurs nombreux figurant le peuple en action – une présence inédite,

³⁶ In formations reprises et adaptées de Informații preluate și adaptate din Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, *op.cit.*, p. 79.

extraordinairement façonnée en personnage collectif vivant et impliqué dans la trame. D'ailleurs, cette idée est soutenue par des indications scéniques précises, similaires avec celles qui précèdent le premier acte : « une foule agitée, apeurée et attristée monte sur scène. » (n.t.)³⁷

La composante scénique et celle interprétative constituent une des préoccupations constantes de Gluck. Cette chose est confirmée par le choix délibéré d'une troupe de chanteurs bouffes et non d'une troupe spécialisée en *opera seria*. Ce qui compte c'est plutôt l'apport des acteurs qui savent chanter que l'apport des chanteurs qui ne savent pas jouer. La simple montée sur scène n'est plus satisfaisante. En conséquence, les interprètes doivent approfondir la caractérisation théâtrale au même niveau que celle musicale.

Paride ed Elena constitue le dernier fruit de la collaboration avec Calzabigi et la composition par laquelle Gluck parachève la réforme de l'*opera seria* italien. Paradoxalement, la réussite escomptée lors de la première du 3 novembre 1770 (Burgtheater) se laisse attendre en vain. Conscient du fait qu'en Italie – pays où l'*opera buffa* est en plein essor – ses idées de renouvellement ne seront pas acceptées, le compositeur tourne vers Paris, convaincu qu'ici la réforme s'accomplira par des opéras en français.

Sur un livret de Du Roullet, Gluck se met donc à composer *Iphigénie en Aulide*, un *tragédie opéra* adapté d'après la tragédie de Racine. Le choix du sujet lui offre une opportunité sans précédent – une action vive, des émotions plus variées, l'intérêt humain mieux soutenu, l'élément surnaturel presque absent –, valorisée dans l'opéra par un rythme plus animé, par une déclamation plus accentuée et par des unités musicales plus courtes, plus cohérentes et intégrées d'une façon plus unitaire. Sa représentation à l'*Académie royale de musique* le 19 avril 1774 a été un succès immédiat³⁸ qui s'est conclu avec l'adaptation en français des opéras *Orfeo* (1774) et *Alceste* (1776) et avec trois créations nouvelles assez connues : *Armide* (1777), *Iphigénie en Tauride* (1779) et *Écho et Narcisse* (1779). La musique d'*Armide*, opéra composé sur le livret de Quinault – le même librettiste que celui avec lequel Lully a collaboré –, est idyllique et elle anticipe le style romantique. Ensuite, *Iphigénie en Tauride* – un véritable *dramma per musica* – se rapproche le plus de l'idéal de renouveler la tragédie antique grecque. En même temps, c'est l'ouvrage où, pour la première fois, la parole et la musique semblent fusionner complètement. Malheureusement *Écho et Narcisse*, le dernier opéra parisien du compositeur, est marqué par l'échec. Cet insuccès détermine Gluck de revenir à Vienne : c'est de cette façon qu'en 1783 la voie vers le *grand opéra français* est ouverte pour Sacchini

³⁷ Alfred Hoffman, *op.cit.*, p. 154.

³⁸ La première de l'opéra a entraîné la plus fameuse dispute dont le genre a fait l'objet : les acteurs de l'événement ont été les adeptes de Gluck et de l'opéra français (les Gluckistes) et les adeptes de Niccola Piccini et de l'opéra italien (les Piccinnistes).

(*Dardanus*), Salieri (*Les Danaïdes*), Spontini (*Fernand Cortez*) ou Cherubini (*Démophon*). Aussi, le lien entre « la musique et la représentation, entre l'art du chant et celui qui n'est pas encore dénommé mise en scène »³⁹ est réalisé. Dès lors, l'opéra se trouve sur la bonne voie.

Il faut quand même noter que le mérite de la seconde réforme ne revient pas seulement à Gluck, même si cette idée a été soutenue pour longtemps. Jommelli et Traetta sont eux aussi animés par les mêmes idéaux réformateurs qui, malgré leur concrétisation différente, incluent une série de solutions originales qui vont sauver l'*opera seria* et assurer sa place parmi les préférences du public – chose assez difficile à réaliser vu le succès inégalable remporté par l'*opéra comique*.

Traduit par Anamaria Marc

BIBLIOGRAPHIE

- Batta, András, *Opera. Composers. Works. Performers*, Könnemann, 2005.
- Benetetto Marcello, *Il teatro alla moda o sia Metodo sicuro e facile per ben comporre, & esequire l'opere italiene in musica all uso moderno* [], G. Piatti, 1841.
- Bianconi, Lorenzo et Pestelli, Giorgio, ed., *Opera on stage*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002.
- Brunel, Pierre et Wolff, Stéphane, (coord.), *L'opéra*, Paris, Bordas, 1980.
- Gheciu, Radu, *Melpomene, Erato, Euterpe sau Cum s-a născut opera din tragedie și ce s-a mai întâmplat după aceea* [Melpomène, Erato, Euterpe, ou comment l'opéra est né de la tragédie et de ce qui s'est passé ensuite], București, Piața Presei Libere 1, 1990.
- Grout, Donald, Jay și Hermine, Weigel, Williams, *A short history of opera*, New York, Columbia University Press, 2003.
- Hertz, Daniel and John A. Rice, ed., *From Garrick to Gluck: Essays on Opera in the Age of Enlightenment*, New-York, Pendragon Press, 2004
- Hoffman, Alfred, *Drumul operei. De la începuturi până la Beethoven*, [La voie de l'opéra. Dès ses débuts à Beethoven], Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1960.
- Kimbell, David R.B., *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Moindrot, Isabelle, *L'opéra seria ou le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1993.
- Noverre, Jean George, *Scrisori despre dans și balete* [Lettres sur la danse et sur les ballets], București, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., 1967.
- Sadie, Stanley, ed., *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, USA, 2004.
- Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music: Music in the Seventeenth and Eighteenth*, New-York, Oxford University Press, 2005.

³⁹ Pierre Brunel et Stéphane Wolff, (coord.), *L'opéra* [The Opera], Paris, Bordas, 1980. p. 139.