

OPERA SERIA

En cette fin de XVI^e siècle, il n'y avait que des madrigaux, des divertissements avec intermèdes chantés, des pièces liturgiques...mais pas d'opéra !

Alors arriva Jacopo Peri, avec sa *Dafne* (1598), son *Euridice* (1600) et puis Monteverdi vint, et avec lui, l'*Orfeo*.

Orfeo, créé en 1607, sur un texte d'Alessandro Striggio, ne s'appelle encore que favola in musica, et non pas opéra. Opéra, au sens littéral : l'œuvre, donc l'œuvre totale, l'œuvre absolue, celle qui réunit musique, théâtre, danse, décor et machinerie, viendra plus tard...

Dans l'*Orfeo*, sont déjà présents tous les éléments constitutifs du genre en éclosion : alternance de récits et d'airs, recherche de timbres et interludes instrumentaux, danses, quête de l'expression dramatique à travers les différentes formes du chant...tout ceci comme prélude à l'avènement de l'opera seria, un opéra de tradition et de langue italienne pratiqué au XVIII^e siècle.

Les premiers théâtres payants apparaissent peu à peu : en 1637 c'est l'ouverture du premier de ce genre, le San Cassiano à Venise. En 1641, dans cette même ville, ils sont quatre. L'opéra qui était jusqu'alors considéré comme un spectacle occasionnel se transforme en un divertissement public. C'est pourquoi des règles s'établissent, un type standardisé de répertoire apparaît.

Si on veut en donner une courte définition, on peut évoquer l'alternance de récitatifs et d'airs pendant 3 heures sans duo ni ensemble

Son caractère est noble et « sérieux » ce qui l'oppose à l'opera buffa (**EXTRAIT DU MATRIMONIO SEGRETO**) de caractère comique et enjoué, héritier de la tradition de la *commedia dell'arte*

DOUCEURS D'ARCADIE

Le mouvement arcadien

Cercle littéraire de 14 membres, à Rome, autour de Christine de Suède convertie au catholicisme et qui meurt en 1690 ; le cercle devient Accademia dell'Arcadia. Son projet est la réforme des arts et des sciences pour le bien de la religion catholique, la gloire de l'Italie, et pour des bénéfices publics et privés. En 1750 elle compte 1300 membres. L'académie contribue à l'implantation du dramma per musica autour de Zeno, Stampiglia, Métastase.

C'est l'acte de naissance de l'opera seria, qui impose une image audacieuse et résolue, un engagement intellectuel et artistique, et se bat pour la clarté, la transparence, la simplicité face aux séductions de l'art baroque, ses artifices, ses équivoques : les Arcadiens sont épris de raison.

L'opera seria est une des expressions artistiques de la société de l'Ancien Régime. Il exige une grande virtuosité vocale, ses interprètes favoris sont les castrats, divas de l'époque. Ses thèmes de prédilection appartiennent à l'Histoire, et le texte poétique a beaucoup d'importance.

L'opéra seria fut très en vogue dans presque toute l'Europe pendant le XVIII^e siècle - à l'exception notable de la France, dont la tragédie lyrique est l'art reconnu partout et par tous.

Le terme d'opéra seria est plus récent et souvent synonyme de *dramma per musica* (*dramma in musica*, *dramma musicale*). Cependant l'*opéra seria* est une forme évoluée du *dramma per musica*, une forme dont les caractères se définissent de façon plus précise, plus régulière et se stabilisent plus ou moins au cours du XVIII^e.

L'opéra seria, drame en musique, donne une autre image de la culture que celle que donne la musique française, non concurrente, plutôt complémentaire.

Sa diffusion fut rapide et présente partout, pouvant être seulement comparée à la diffusion industrielle des arts. À cette époque, l'Europe se cherche, et cet art européen a de multiples enjeux politiques, en tant qu'il est un art hors du commun, le divertissement de tout un continent et d'une époque, et qu'il façonne, un autre versant de notre culture commune. On peut presque parler d'un « siècle de l'opéra seria »

Structure

L'opéra *seria* est construit de façon stricte sur les conventions du *dramma per musica* en vogue pendant la période du haut baroque. Il utilise l'*aria da capo* avec successivement : thème principal, thème secondaire et retour du thème principal avec vocalises et ornements *ad libitum* par le chanteur. Les arias sont séparés par les récitatifs (*recitativo secco* ou, plus rarement *recitativo accompagnato*) pendant lesquels progresse l'action. L'œuvre peut aussi comprendre quelques ensembles (duos, trios etc).

L'*opéra seria* traditionnel débute généralement par une ouverture orchestrale en trois mouvements (*allegro-largo-allegro*) **sinfonia (EXTRAIT de l'ATENAIDE de Vivaldi)** la musique en est brillante, les effets et tournures musicales donnent la tendance au vagabondage thématique

La sinfonia peut passer d'un opéra seria à l'autre (sans rapport avec le drame), elle ne conduit pas à l'action dramatique. Les réformateurs (surtout à partir de 1770) nouent plus intimement la sinfonia et le drame. La sinfonia précède les trois actes répartis en scènes. Celles-ci se composent de récitatifs entrecoupés d'arias à caractère virtuose exprimant le plus souvent des sentiments, réflexions, émotions du chanteur. À la fin de son air, en principe, le chanteur quitte la scène, suscitant les applaudissements des spectateurs. Le compositeur se doit de doser subtilement le nombre et le caractère des arias entre les différents solistes, en fonction de l'importance de leur rôle dans la distribution, de leur notoriété et de leurs exigences parfois capricieuses. Il arrive même parfois qu'un chanteur parvienne à imposer au compositeur d'inclure dans son opéra un air lui ayant déjà réussi dans une autre œuvre - ou à l'inverse refuse de chanter un air lui semblant ne pas mettre suffisamment en valeur son art et sa virtuosité vocale. Le dernier acte se termine par un chœur entonné par les solistes, mais généralement homophone et peu développé.

Pour distinguer les styles vocaux

- *le cantabile simple dynamique hérité du plain-chant*
- *le canto fiorito (di agilita, di maniera, di bravura) riche en ornements*

Aria da capo

- Ornementations (**EXTRAIT ARIODANTE de HAENDEL « VOLI COLLA SUA TROMBA »**)

Elles aussi répondent à des codes, tout doit composer avec une attention à l'instant musical, à la structure de l'air, son développement, sa tension interne

Cette tradition musicale de la virtuosité qui se prend elle-même comme fin est un des excès qui perdront l'opera seria.

Pour le moment on peut dire que l'adéquation de la dramaturgie d'opera seria aux capacités des interprètes est parfaite.

Dès 1700 la réduction du nombre des airs procure un approfondissement et allongement de leur matériau musical.

La division en parties A / B/ A' offre un effet de clair-obscur, dans cette dualité des êtres qui se « contredisent » dans B, où s'exprimeraient une faiblesse du tempérament, une mollesse intrinsèque décadente...

=> dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les chanteurs sont moins séducteurs et la partie orchestrale est plus développée, B s'allonge et A' est écourtée « demi da capo » (par exemple chez Mozart) mais pendant 50 ans l'aria da capo prévaut, modèle des modèles, clef de voûte de l'édifice, et la cadence en fin explosive, avec la reprise servent de projet fondateur de l'opera seria, que l'on peut résumer ainsi : ciseler et colorer le texte. Toute une époque se reconnaît dans cette forme nouvelle et ses proportions équilibrées, favorables à l'héroïsme individuel.

Quelques variantes :

- **aria di segno (EXTRAIT DU TIGRANE DE HASSE « STRAPPAMI PURE IL SEGNO »)**

Variante abrégée de l'aria da capo. La reprise se situe non au début de la partie A, mais au signe fixé par le compositeur. À partir des années 1730, l'aria dal segno tend à remplacer l'aria da capo complète, ce qui permet de compenser l'allongement progressif des ritournelles introductives.

- **la cavatine (EXTRAIT DES NOZZE DE FIGARO « PORGI AMOR »)**

Étymologiquement, la cavata signifie creusée, => cavatine creusée des récitatifs, extraite de ces derniers.

Brièveté, concision, simplicité, liberté formelle accrues : un seul tenant, un thème unique renforce l'expressivité, le tempérament scénique des chanteurs.

La simplicité et le naturel propices aux sentiments modestes et sans artifice sont donc généralement attribués à la prima donna :

Porgi amor est la cavatine la plus célèbre du XVIII^e siècle

- **le rondo (EXTRAIT LA CLEMENZA DI TITO DE MOZART « ECCO IL PUNTO ... NON PIU DI FIORI »)**

Dans la décennie 1780, de plus en plus cette forme, dont le nom porte à confusion (à l'origine c'est une forme à refrain A/B/A/C/A/D/... où A est refrain) supplanté l'aria da capo dans le

derniers tiers XVIII^e siècle

À cette époque les librettistes sont plus les faiseurs d'opéra que les compositeurs (à quelques exceptions), qui, eux, habillent de musique les grands textes.

Issu de la réforme rationaliste, l'*opera seria* est récupéré dans un sens plus sensualiste. Le mythe de la naissance à Naples de l'*opera seria* est contredit notamment par l'évocation de l'opéra de Venise.

STRUCTURES DRAMATIQUES

La structure en 3 actes est obligatoire, elle se définit comme suit : Exposition / développement / dénouement, et des intrigues « à épisodes » permettent au musicien de clore chaque acte par une action d'éclat. En général, le 1^{er} acte est le plus long : c'est lui qui expose l'action complexe et le dernier est court où se joue un dénouement bref et inattendu : le « *lieto fine* » prévaut, s'oppose à l'horreur du théâtre antique, mais oblige à quelques concessions dramatiques.

Enfin, la langue épurée est d'un grand raffinement. Les textes devant être chantés étaient conçus comme un tout achevé, une entité propre.

La dramaturgie de l'*opera seria* fut développée en réponse notamment à une critique faite par les auteurs français qui considéraient que les livrets d'opéras italiens avaient le défaut de mélanger les genres et d'introduire dans la tragédie des éléments comiques ou populaires : cet aspect prédomine dans l'opéra de tradition vénitienne. En réponse à cette accusation d'infériorité au modèle grec antique, les membres de l'Académie d'Arcadie cherchèrent à se rapprocher de cet idéal classique, en accord avec la règle aristotélicienne des 3 unités, en éliminant les éléments vulgaires ou comiques et par une exaltation des valeurs morales (selon l'adage « *placere et docere* » « Enseigner, émouvoir, plaire »).

Cependant la fin souvent tragique du drame classique est évitée en faveur d'un dénouement plus heureux exaltant la vertu (c'est la « fin heureuse » : **lieto fine (EXTRAIT DE LA SCUOLA DE GELOSI DE SALIERI)** que nous avons évoquée plus haut). Le grand spectacle et les ballets (si communs en France à la même époque dans le genre contemporain de la tragédie lyrique) sont exclus.

Sujet

À l'origine, les livrets des opéras faisaient tous appels à des sujets mythologiques et usaient largement de thèmes pastoraux et d'allégories, le tout entrecoupé d'épisodes comiques.

Le réalisme, plus proche des spectateurs des théâtres publics vénitiens, devient une préoccupation. La première intrigue mettant en jeu des grands noms de l'histoire, en 1642, nous vient encore une fois de Monteverdi, il s'agit de l'*incoronazione di Poppea*, sur un poème de Busenello. Puis l'opéra se libère des épisodes burlesques et devient un véritable drame. Les sujets sont de préférence tirés de l'histoire antique, plutôt que de la mythologie.

Apostolo Zeno (1668-1750) dont les ouvrages furent pour la plupart mis en musique par Antonio Caldara, contribua à donner plus de gravité aux livrets d'où sera désormais banni le mélange des genres tragiques et comiques.

Métastase (1698-1782), considéré comme l'un des plus grands poètes de son époque, poursuit

cette réforme et impose au livret un retour à la tragédie antique, essayant d'en tirer des exemples de vertu. Il codifie irrémédiablement le sujet de l'opéra seria, qui doit avoir un thème moral, ou moralisant, et une fin " morale ", c'est à dire heureuse, exaltant les justices des dieux ou des souverains. En bon humaniste, les personnages qu'il crée se doivent d'être gagnés par la magnanimité et la raison. Métastase prétend à l'édification du spectateur.

Le libretto était souvent d'un format imposant, et selon les circonstances, fournissait en plus du texte de la partie chantée un avertissement définissant les intentions de l'auteur, son éthique, ses sources, une mise en garde auprès des autorités religieuses ou de la censure si le sujet est païen ou " immoral ", un " ce qu'il faut savoir " avant le lever de rideau, un résumé de l'action, la liste des rôles, accompagnée ou pas du nom des interprètes...

Il était vendu quelquefois à un bon nombre d'exemplaires, et était soigneusement lu avant la représentation par les spectateurs lettrés et les aristocrates.

Quel était l'intérêt d'imprimer le libretto ? il était double : d'une part il donnait la possibilité à l'auditoire de suivre la parole chantée, souvent difficile à comprendre, d'autre part il permettait à l'œuvre, et de là, à son créateur, de se faire connaître.

Le libretto était le plus souvent en vers mais pouvait être en prose. L'originalité de l'action comptait peu : ainsi 27 poèmes de Métastase serviront à environ 800 partitions, et certains d'entre eux seront utilisés entre 70 (Didone abbandonata) et 80 fois (**EXTRAIT DE L'Artaserse de L. VINCI « SE DEL FIUME ALTERA »**). Le compositeur était libre d'utiliser le livret en totalité ou seulement en partie. Il était également courant d'inclure des extraits d'autres drames, on aboutissait ainsi à un texte composé d'une douzaine de poèmes différents.

Argument

On l'a dit, les livrets ont diverses sources d'inspiration : la mythologie et la légende gréco-romaines, l'histoire - surtout celles de Rome et du haut Moyen Âge (mais les exceptions sont nombreuses), les épopées de la Renaissance telles La Jérusalem délivrée du Tasse ou Roland Furieux de l'Arioste (**EXTRAIT DE L'ORLANDO FURIOSO DE VIVALDI « PIANGERO »**), les romans de chevalerie tel Amadis de Gaule... Tous ces thèmes sont abondamment transformés et adaptés pour satisfaire aux règles du genre de l'opéra seria.

Les livrets politiques sont souvent inspirés des tragédies classiques françaises de Corneille ou Racine ; les sujets sont traités toujours avec noblesse et dignité, les thèmes fétiches exaltent la justice et la clémence des dieux et des souverains : tels sont les ingrédients de ces drames musicaux où alternent récitatifs et airs. Mais tout codifié qu'il fut, ce genre embrasa un continent durant tout un siècle par la somptuosité ornementale, la liberté et la virtuosité de l'art vocal auquel il donna naissance, et que servit avec une prouesse technique inégalée une race de chanteurs aujourd'hui disparue : les castrats.

L'intrigue se noue généralement autour d'amours contrariées qui finissent par triompher lors du dénouement, au terme de rebondissements souvent compliqués et (faut-il le nier ?) parfois peu vraisemblables.

Malheureusement, cette normalisation conduit petit à petit à un appauvrissement du genre : les œuvres ne présentent plus qu'une succession de récitatifs, qui exposent l'action, et d'airs, où s'expriment les sentiments des personnages, sentiments abstraits, dans lesquels dieux, princes et bergers parlent dans un même langage.

Au cours de la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle l'opéra italien penche de plus en plus vers la facilité, et devient une forme d'art entièrement asservie à la virtuosité, il se réduit, tout du moins dans l'esprit des spectateurs, à quelques airs de bravoure et à de grands récitatifs. Le public ne voyait, et même ne réclamait, qu'un spectacle fastueux et une suite de performances de chanteurs. Les ensembles ont quasiment disparu, les airs da capo sont rois.

[Dans le *dramma per musica* des années 1730-1770, l'aria da capo est en réalité non pas tripartite, mais pentapartite (**EXTRAIT DE L'ARMIDA ABBANDONNATA DE JOMMELI « MISER ARMIDA ODIO FUROR DISPETTO »**) a1-a2-b-a1'-a2'.]

À cette époque, la fameuse question qui hante tout opéraphile (prima la musica ou prima la parola ?) ne se pose même pas, quoiqu'il adienne, la réponse est : prima la parola. On connaît mieux les 27 livrets de Métastase que le millier d'opéras qu'ils inspirèrent. Métastase le premier considère que la musique est faite pour servir son texte. La discussion arrivera bien plus tard, avec Mozart, qui fera pencher la balance du côté de prima la musica.

Le compositeur s'efface derrière l'interprète-roi.

Parfaitement conscient de cet état de fait, Métastase lui-même s'élève contre les excès de l'opéra seria. Dans des lettres à Chastellux, il estime que ses poèmes sont détournés de leur but de noblesse, de beauté et d'élévation de l'âme, à la fois par les compositeurs qui négligent le récitatif et par les chanteurs qui abusent de la virtuosité.

Paradoxes

Le genre en lui-même est paradoxal : simpliste / compliqué, moralisateur / dévoyé, inféodé au pouvoir / fleuron des carnivals, monotone et codé / propice à l'improvisation, sérieux / léger, tragique / heureux...

L'opéra seria est associé à des villes peu modernes et oisives (Naples économiquement archaïque, Venise décadente, Rome soumise au joug papal...), répondant à la crise économique et aux lois du marché (nécessité de succès immédiat, commandes des cours et mécènes, faveurs du public et imprésarios)

L'opéra seria est à la fois une œuvre d'art élitiste et destinée au plus grand nombre. Il engage une culture commune littéraire et musicale. Sa production à la chaîne (c'est-à-dire sa régularité formelle), la concurrence des interprètes qui luttent pour le succès, transforment un art qui était à l'origine une illustration de la mesure et simplicité et qui devient l'art de la démesure et de l'artifice.

CONTRE LA ROUTINE

On critique la subordination des librettistes aux chanteurs, le laxisme des théâtres qui accordent trop aux caprices des virtuoses.

L'opéra seria se sclérose avec temps, et l'obligation de composer en nombre donne des ouvrages médiocres pliés aux exigences des vedettes. La réforme sera d'abord une question de gestion d'entreprise et de renouvellement des œuvres.

Il est difficile de classer l'opéra seria dans une catégorie historique cohérente : on y retrouve des éléments de l'opéra baroque si critiqué par les premiers réformateurs, et il peut également

s'inscrire dans les « fêtes théâtrales » de tradition aristocratique.

L'opera seria engendre l'ultime réconciliation des genres dramatiques sérieux de l'Ancien Régime. Il est une combinaison esthétique à structure lâche et distendue, et non un édifice, chose solide où chaque partie serait imbriquée dans les autres.

LE DRAME

Décor et mise en scène

Au tout début, la scène n'est pas séparée du public. L'utilisation du proscenium (l'avant-scène) fut un premier pas.

Les premiers décors datent des années 1630. Leur conception est jusqu'au XIX^{ème} siècle complètement indépendante du reste de la production, et leur splendeur est souvent un des motifs principaux de l'intérêt du public, et du succès de l'œuvre. La notion d'œuvre complète est encore inconnue : ainsi une reprise peut-elle avoir des décors différents. Les premières tentatives écrites pour conserver l'ensemble d'une scénographie datent du XIX^{ème} siècle.

On faisait un peu tout dans les salles d'opéra : on mangeait, on discutait, en attendant le grand air du castrat. À ce seul moment régnait un minimum d'attention et de silence. Les lumières étaient allumées dans la salle. On retrouve en France en 1809 un traité suggérant entre autres d'éteindre les lumières dans la salle, pour ne laisser que la seule scène éclairée.

En ce qui concerne la mise en scène proprement dite, il faut se souvenir que ce concept ne date que de la fin du XIX^{ème} siècle. Auparavant, il était superflu, dans la mesure où la notion d'œuvres de répertoire était inexistante, le public voyait régulièrement des opéras nouveaux, et où le compositeur était présent et donnait sa vision de son œuvre. En cette époque bénie, nul besoin de relecture, de transposition dans une autre époque, de vision personnelle, de relookage...

Les premiers compositeurs d'opéra furent les premiers metteurs en scène : ils demandaient aux chanteurs d'accorder leurs gestes à la musique, et au chœur de participer à l'action, même lorsqu'il ne chantait pas. Mais dès lors que le merveilleux et le spectaculaire devinrent prépondérants, la mise en scène fut assurée par le responsable de la scénographie, machiniste ou décorateur, et le problème de la direction d'acteurs passa le plus souvent au second plan. Une mise en scène était réussie quand la machinerie faisait de l'effet sur le public.

Et puis, les chanteurs préféraient être face au public, pour des raisons de projection de la voix, mais aussi pour des raisons d'étiquette : ils étaient face aux personnages importants, et pour des raisons de lumière : même si les décors étaient somptueux, l'éclairage en était souvent négligé, et la seule partie toujours bien éclairée était l'avant-scène.

Au bout du compte, les solistes livrés à eux même se retrouvent debout et raides, faisant des gestes stéréotypés. Le jeu de scène ne compte plus, raison supplémentaire qui conduisit à l'appauvrissement progressif de l'opera seria

Combinatoires, constellations

Les musiciens connaissent le livret par parties isolées (les arias) gravitant autour de l'action dramatique d'ensemble

Pour les chanteurs, le drame est un combinatoire, c'est-à-dire un répertoire d'arias coupé de morceaux de récitatifs. D'où la notion d'arie di baule (= de malle) susceptibles d'être utilisés n'importe comment, et qui sont des entités parfaites et closes, gouvernant l'esthétique du drame

L'enchaînement des scènes devait donc être très souple pour favoriser ces modifications imprévues (peu de tonalités dans les airs et flexibilité des récitatifs, peu d'allusions au reste de l'action dans le courant d'une scène, et rien laissé en suspens)

Équilibre des scènes

Le poète doit donc faire avec ces contraintes et écrit des scènes courtes qui seront quand même coupées à la représentation, de toutes façons le public avait lu le livret avant et ce qui nous choque aujourd'hui était usage à l'époque (les taillades de récitatifs notamment)

En plus il devait y avoir des scènes « brillantes » se terminant sur grand « **air de sortie** » (**EXTRAIT DU GIULIO CESARE DE HAENDEL « AL LAMPO DELL ARMI »**) résultant de la réforme arcadienne autour de Zeno et Métastase, qui visaient à réduire l'opéra baroque (devenu proliférant et difficile à gouverner) à un petit nombre d'airs et à régulariser leur place dans l'équilibre des scènes ; les airs s'allongent et prennent plus de poids dramatique

1680-90 certaines œuvres proposaient 70 formes closes en début, milieu ou fins de scène, au détriment du réalisme dramatique.

1700 (Zeno) 40-50 airs

1720 : 20-30 mais on garde à l'air les moments où de toutes façons l'action serait interrompue par des mouvements scéniques et des applaudissements. C'est là qu'apparaissent les airs d'entrée et de sortie, solution nouvelle réservant le cœur de la scène aux récitatifs et permettant les applaudissements

ÉLÉMENTS DE RHETORIQUE

Sur le tard (2e moitié du XVIIIe siècle) on reproche à l'opéra seria d'être un genre artificiel, loin de la vie et du réel, reproche légitime, mais si le public se lasse d'opéra seria c'est à cause de sa routine, non de sa forme normalisée ou de sa langue édulcorée.

À chant orné répond poème orné (de figures de style), c'est pourquoi la qualité du texte opéra (poème), source de plaisir et fierté, fit toujours unanimité même parmi les attaques nombreuses

LES PERSONNAGES

Équilibre des rôles

Le nombre, la place et la qualité des arias définissent l'impact dramatique

L'architecture dramatique d'un opéra seria fut gouvernée par les dispositions vocales des chanteurs.

Le travestissement

L'inversion de sexes, très banale à l'époque baroque, ne scandalise que les Français. À l'opéra seria, le travestissement des 2 sexes prend place dans un contexte de la tragédie mais doit différencier dramatiquement les personnages et les rendre crédibles ; les codes musicaux sont larges : lorsque la voix est plus puissante et belle [castrats] elle a un rôle plus noble et héroïque.

Rôles et tessitures

Les personnages âgés ont des voix graves
Les héros sont jeunes et ont des voix aiguës

Distribution et emplois dramatiques

Les personnages sont au maximum 8, et ils sont très hiérarchisés. La hiérarchie des protagonistes : couple principal, couple secondaire, comparse, qui correspond à un ordre social idéal, se retrouve par l'emplacement sur la scène, le personnage le plus élevé en dignité devant être au centre, les autres plus ou moins proche en fonction de leur rang.

Un couple principal (primo uomo prima donna), **un couple secondaire (2 EXTRAITS DE L'ARIODANTE DE HAENDEL :**

- **DUO LURCANO DALINDA DITE SPERA E SOI CONTENTO (secondo uomo seconda donna)**

un ou deux confidents ou serviteurs,

- **un traître DOVER GIUSTIZIA AMOR**

un prince ou un tyran

UN EDIFICE MUSICAL

On pourrait penser l'opéra seria comme une œuvre réglementée, où compositeurs et librettistes devaient se soumettre à un lourd corpus de règles tout en restant sous la coupe de leurs interprètes, mais une telle régularité formelle soumise aux aléas de la pratique devenait une véritable construction dramatique.

Les récitatifs

(EXTRAIT DU BAJAZET DE VIVALDI) secco

(EXTRAIT DE LA CLEMENZA DI TITO DE MOZART « O DEI CHE SMANIA E QUESTA) accompagnato

Ils peuvent laisser place à la violence irrépressible des sentiments, si contenus dans les arias.

Les récitatifs accompagnés offrent la possibilité d'expression souvent interdites à l'aria

La fluctuation entre parole et musique est de plus en plus sensible dans l'opéra seria et elle se fait au détriment de l'ancienne esthétique rationaliste : sécurisante clôture de l'aria et confiance en les vertus de la pensée (des récitatifs simples c'est-à-dire secs) se trouvent ébranlées par récitatifs accompagnés d'où une nouvelle conception du naturel et de la spontanéité du sentiment.

Les récitatifs accompagnés posent la question de la place de la parole dans l'économie générale du drame

À la fin du XVIIIe siècle, les récitatifs disparaissent peu à peu, et quelques années plus tard, avec Rossini tout est orchestré, ouvrant la voie au romantisme

L'accompagnement orchestral

L'accompagnement musical progresse beaucoup entre le XVII^e et le XVIII^e siècles (cf. les ritournelles au début et à la fin des airs a da capo) mais reste tributaire des instrumentistes présents ou pas (mal payé selon les villes, le compositeur doit faire avec).

Cela engendre de moins en moins de recherche d'abondance musicale (sauf chez Haendel)
 La modernité de l'opera seria est dans ses mélodies simples gracieuses, et dans la simplification du tissu orchestral (dont le rôle dévolu est celui d'une élégante toile de fond)
 On privilégie les instruments à anche pour les scènes de plein air ; les trompettes pour le contexte militaire etc. C'est la fin de la suprématie des airs sur toutes les autres parties, car elle se voit contestée de par la complexification de son accompagnement.

DUO DE L'ARMINIO de HAENDEL « IL FUGGIR CARA MIA VITA » ensembles, chœurs

Les ensembles prennent une place plus vaste et les chœurs prennent une importance dramatique.

LES AIRS ET LA SITUATION DRAMATIQUE

Les tonalités

La couleur tonale contribue à l'aspect des arias. Le mode mineur est moins utilisé, plutôt transitoire et exceptionnel

Les réformateurs apporteront des tonalités plus dérangeantes

Si on reproche à l'opera seria de n'employer que du mode Majeur et donc de teinter le tragique d'une allégresse douteuse, sa force est en réalité de dresser des portraits moins « clairs » que ce à quoi on peut s'attendre.

Son humanisme fondamental se révèle mieux dans des tonalités plus accessibles

Ut Majeur bravoure, héroïsme

Ré Majeur airs martiaux, décision inébranlable

Sol Majeur pastoral, un personnage secondaire se laisse aller à ses sentiments

Fa Majeur plein air, simplicité, pureté sérénité

La Majeur sentimentale, duos d'amour, sincérité de l'affection

Ut **mineur** ou **fa mineur** souffrance

Mi **bémol** Majeur, la grande tonalité tragique de l'opera seria, triste majesté (évoque le monde des morts dans L'Orfeo de Gluck) ; c'est un renoncement aux sentiments inhumains (conversion intérieure)

Quelques exemples d'air

Aria di paragone (EXTRAIT DU GIULIO CESARE DE HAENDEL « QUAL TORRENTE CHE CADE DEL MONTE ») (= imitation) met en parallèle le cas de conscience ou l'état psychologique avec images tirées de la Nature. Dans cet air de comparaison, aria dont le texte

poétique repose sur une comparaison ou une métaphore, l'analogie est souvent naturaliste (tempête, vent, animaux...).

Aria di tempesta (EXTRAIT DU CARLO IL CALVO DE PORPORA « SPESSO DI NUBI CINTO ») type emblématique d'aria di paragone où l'interprète compare sa situation psychologique à une mer en tempête. Contrairement à une idée reçue assez répandue liée à la fois à leur surreprésentation dans les récitals et dans certains opéras peu significatifs de Vivaldi, les *arie di tempesta*, si elles apparaissent très régulièrement dans les *dramme per musica* du XVIII^e siècle, n'y occupent qu'une place assez limitée et reste tributaire de la morale classique même si elle instaure une échelle d'abstraction dans le plaisir théâtral.

Les passions

L'engagement rationaliste et moral de l'opera seria s'affiche pourtant comme un genre d'expression de l'affectivité
Toutes les passions, maîtrisées par l'art et ménagées avec tendresse sont donc attrayantes, agréables à entendre et éprouver

L'espérance :

Les airs sont lumineux et souvent courts (courtoisie oblige)

Ombres et spectres (EXTRAIT DE L'ORFEO DE GLUCK « DEH PLACATEVI CON ME FURIE LARVE » image de l'au-delà, à rapprocher de l'esthétique des ruines en vogue à l'époque et qui fait coexister la mort et la vie, le passé et présent, c'est la manifestation impalpable et intériorisée du « merveilleux » que rejetaient les réformateurs au début du siècle

D'autres sentiments / situations évoqués dans les airs :

Chaînes et prisons

Tombes

Lamentation

Des œuvres achevées ?

La notion d'œuvre achevée et unique n'est pas celle de l'opera seria, du point de vue des compositeurs, librettistes, imprésarios, musiciens... en effet, on passe d'une œuvre à l'autre, de pasticcio en pasticcio etc.

Après la réforme, l'opera seria demeure mais n'est plus le centre vie musicale, cette réforme ne s'effectue non pas dans les salles où le public faisait loi (Venise, **Naples EXTRAIT DU DEMETRIO DE LEO « DAL TUO GENTIL SEMBIANTE »** Rome) mais au sein des cours soucieuses de leur rayonnement culturel.

Politiquement l'opera seria est l'image de la puissance monarchique, celle du despotisme éclairé. Les musiques rivales française et italiennes s'unissent avec la musique de Gluck après un siècle de divorce (2 images inverses d'un même idéal esthétique) par exemple : la fantaisie déclamatoire française contre le voluptueux didactisme italien...

Dans les 2 cas, l'art musical symbolise la confiance en des vertus complémentaires de raison et émerveillement, de faste et d'intimité, de grandeur et de sensualité

EPILOGUE

L'opera seria meurt avec le siècle pour des raisons économiques, politiques, morales, c'est-à-dire précisément de ce qui fait l'identité d'une civilisation

Après la révolution, l'Europe n'aspire plus à des situations connues et des figures universelles mais elle cherche des êtres de passion, de conflits singuliers, d'intrigues humaines.

Le « bel canto » est l'héritier de ce prodigieux art vocal né avec l'opera seria, ce qui en quelque sorte le rend immortel, même si le terme d'opera seria disparut définitivement vers 1850.

EXTRAIT DE L'OLIMPIADE DE VIVALDI « MENTRE DORMI »