

Les héros, les dieux et les grandes épopées de la mythologie grecque et romaine ont inspiré des compositeurs à toutes les époques. **Ces mythes revivent** à travers un opéra, une pièce instrumentale, une musique de ballet ou tout simplement un air chanté...

MYTHOLOGIE GRECQUE ET ROMAINE

Le mythe
un prétexte ? Comment est-il traité ?

A. Deux fois vainqueurs

1. Orphée

Poète et musicien, Orphée a naturellement inspiré les compositeurs, et particulièrement dans un genre qui allie ces deux compétences : l'opéra

Chant IV des géorgiques (Virgile)

Livre X des métamorphoses d'Ovide

Popularisé fin XVe par Poliziano et sa favola d'Orfeo

Euridice (1600) de Peri, *Euridice* (1602) de Caccini et *Orfeo* (1607) de Monteverdi

D'autres compositeurs ont écrit un Orphée :

Gluck

Offenbach (humanisation d'Orphée)

Ernst Křenek,

Schaeffer Pierre Henry

Philip Glass.

Franz Liszt

ROSSI, BERLIOZ, PERI, etc.

a. Monteverdi

Dans l'Histoire de la Musique, on considère généralement *l'Orfeo* de Monteverdi comme la première œuvre fondatrice du genre opéra « favola in musica » selon son commanditaire Francesco Gonzaga, prince héritier, frère du duc de Mantoue Vincenzo Gonzaga

Dimensions néo-platoniciennes (Marsile Ficin), interprétation chrétienne du mythe d'Orphée (l'homme qui se croit dieu, qui enfreint les lois divines...)
 Monteverdi mêle les innovations musicales de ses prédécesseurs (polyphonie et monodie, nouvelles formes instrumentales et diverses formes de chant...)

invention totale au sein d'un langage en pleine transformation, mais écriture ancrée dans son temps (plusieurs héritages)

Orphée (Orfeo), poète et musicien, a le pouvoir de charmer ou de dompter les animaux sauvages, les végétaux, les éléments naturels, les humains et même les divinités simplement en chantant tout en s'accompagnant de sa lyre

Mythe / origine de l'inspiration

Mise en valeur de l'action par des moyens musicaux

On part du mythe on arrive à la musique

Extrait proposé (Acte IV)

Qual honor di te sia degno

(Quel honneur sera digne de toi)

on note qu'au moment où Orphée sauve Eurydice c'est à sa lyre qu'il s'adresse

Le passage commence dans une atmosphère de bonheur et de joie.

Quels paramètres musicaux évoquent la joie et la confiance d'Orphée dans la première partie ?

Le tempo rapide, le rythme pointé, l'utilisation des cordes frottées et pincées ainsi que l'utilisation du mode majeur. Il s'agit d'un chant monodique et syllabique accompagné d'un orchestre avec alternance de passages vocaux (strophes) et instrumentaux (ritournelle)

Quels paramètres musicaux évoquent la peine d'Orphée et ses doutes dans la deuxième partie ?

Le passage du mode majeur au mode mineur, le passage d'un chant monodique à un récitatif (avec ornements) accompagné d'un clavecin ainsi qu'une cassure dans le rythme (silences).

Dans l'extrait proposé le librettiste fait prononcer à Orphée, au sujet de sa lyre et de sa puissance, des paroles prophétiques « tu auras ta place parmi

les plus belles images célestes », c'est-à-dire précisément ce que lui offrira Apollon au Ve acte

b. Gluck

De l'opéra ou du théâtre ? Mauvaise question, aurait sûrement répondu Gluck, pour qui l'un et l'autre allaient de pair et devaient s'unir jusqu'à se confondre, pour exprimer la quintessence du drame.

La musique exprime le mythe autant que celui-ci la sous-tend

Gluck : « je pensais à restreindre la musique à son véritable office, qui est de servir la poésie par l'expression et par les situations de la fable... »

La querelle gluckiste part des anciens conflits de la querelle des bouffons ; il entend prouver que la langue française peut elle aussi être prétexte à de la très belle musique (« que le genre françois étoit le véritable genre dramatique musical » lettre de Du Roullet à Dauvergne datée du 1.08.1772)

L'Orfeo est « azione teatrale per musica », l'Orphée est « tragédie-opéra » ; Armide « drame héroïque mis en musique », enfin Iphigénie en Tauride « tragédie mise en musique »

Orfeo 1762 ORPHEE 1774 (version + développée) et Berlioz 1859 avec P. Viardot, contralto féminin

la violence d'émotions n'a jamais été éprouvées jusqu'alors, la sensibilité y est accentuée

Réforme :

- Bannir le merveilleux et l'artificiel
- Bannir les abus en tous genres qui « font de l'opéra une chose ridicule et ennuyeuse »
- Renforcer l'expression
- Exciter les affections

« la mesure de la musique est la démesure » (Diderot)

Tout focaliser sur l'action dramatique

la musique est d'une beauté lumineuse, au service de la tragédie pure. Les trois actes dessinent un opéra comme décanté, réduit à sa forme noble et idéale. Comme si Gluck atteignait l'expression de la vérité avec une évidence et une grâce toute classique.

Orphée succombe : il se retourne et embrasse sa bien-aimée, qui tombe morte aussitôt. De nouveau, Orphée est plongé dans le plus grand désespoir. Toutefois, les époux seront bientôt réunis pour l'éternité par l'Amour.

c. Offenbach

Opéra bouffon en 2 actes 1858

Opéra féerie en 4 actes 1874

c'est une satire de la mythologie qui détourne le mythe en en inversant les valeurs

immense succès public, scandale chez les conservateurs

il se moque de l'hypocrisie et de la recherche du plaisir à tout prix de son époque ; tableau ironique des pts négatifs de la société, du pouvoir et des ho politiques (dieux ronflants acte II)

mariage parfait du théâtre et de la musique, du sérieux et de la trivialité

« Anathèmes ! » chanté depuis les coulisses ce qui donne un effet de perspective sonore très appréciée à l'époque

« C'est l'o-pi-ni-on-pu-bli-que » : une note par syllabe, contrastant avec « ça n'peut pas s'passer comm'ça », une phrase pleine d'élisions dont la ligne mélodique invite au déhanchement

Postlude tonitruant : en route pour l'Olympe !

Tout brille, tout est prétexte à chanter

Le mythe est prétexte à la moquerie, et derrière elle, la critique acerbe

2. Enée

a. Purcell

« il arrive, ils s'aiment, il repart ,elle meurt »

leur histoire semble préfigurer l'opéra tant sont présents les éléments qui le constituent : rencontre, séduction, flamme ressentie ,reconnue difficilement acceptée, conflit, séparation, culminant sur la révolte et la souffrance de la femme abandonnée

Virgile prophétique montre le cœur oppressé et le remords caché (« son mal ne lui permet ni calme ni repos »)

Dieux support d'une mascarade shakespearienne ; mythologie substituée à la magie (ce n'est plus Mercure mais un Elfe qui vient blâmer Enée de rester au lieu d'accomplir son destin)

Dans le livret écrit par Nahum Tate, on peut trouver des pronoms, des contractions et des formes de conjugaison qui ne sont plus utilisés dans l'anglais contemporain. L'anglais moderne naissant (Early Modern English) est la forme ancienne de l'anglais d'aujourd'hui. Langue de Shakespeare notamment, il était pratiqué principalement à la Renaissance.

La Basse obstinée (basso ostinato) est un procédé de composition typique de la période baroque, qui consiste à unifier un air ou une danse en répétant toujours les mêmes mesures de la basse. L'air *When I am laid* obéit à ce principe (de même que *Ah Belinda I am pressed* à l'Acte I) en Angleterre on appelle aussi ce procédé « GROUND » (ground bass = basse obstinée)

le lamento, un air plaintif de la femme abandonnée est un lieu commun de la musique baroque, dont *When I am laid* est un fameux exemple

Purcell s'intéresse davantage à l'histoire d'amour, base essentielle de la musique. Il mêle comédie et drame. Le Mythe est un prétexte car il justifie la musique. La dimension théologique inspire divinement certaines pages

b. Berlioz

composition des Troyens de mai 1856 à avril 1858

Rapport au mythe = architecture de l'opéra (chants II et IV de l'Enéide) + fin du chant I c'est l'arrivée d'Énée à Carthage, et quelques autres passages empruntés aux chants III, V ou XII (+ emprunts à d'autres œuvres antiques ou même Shakespeare)

Berlioz écrit lui-même son livret, il donne un nouveau texte au mythe qui devient le texte de sa musique. Il s'est lui-même fourni son prétexte

«Berlioz invente (...) un rapport à la scène qui passe par le personnage-point de vue», un personnage dont le «point de vue unique» sous-tend toute l'architecture de La Prise de Troie (et il en ira de même avec Didon dans la seconde partie de l'opéra). La tension dramatique des deux premiers actes, pris dans une temporalité extrêmement resserrée –un jour et une nuit –repose essentiellement sur l'intériorisation des événements par Cassandre.

Cassandre est un intermédiaire inutile. Si ses révélations provoquent le trouble (chez Eschyle, Cassandre parvient à ébranler le chœur), elles sont très vite oubliées, refoulées, quand elles ne sont pas tout simplement ignorées. Il y a là pour Berlioz le sujet d'un drame. Le compositeur français est en effet fasciné par ces figures tragiques, le plus souvent féminines, enfermées dans une forme de solitude essentielle du fait de l'impossibilité de communiquer

Le compositeur français est en effet fasciné par ces figures tragiques, le plus souvent féminines, enfermées dans une forme de solitude essentielle du fait de l'impossibilité de communiquer à l'autre leurs idées ou leurs sentiments.

Le rôle principal masculin est celui d'Enée dont l'entrée, « Du peuple et des soldats », est une des plus spectaculaires de tout le répertoire, plus animée encore que celle de l'Otello de Verdi le ténor arrive en courant, rapporte la mort de Laocoon sur une phrase à la tessiture exigeante, enchaînant immédiatement sur le grand octuor vocal avec double chœur. Son duo avec Didon à l'acte IV, « Nuit d'ivresse et d'extase infinie », et le magnifique septuor qui le précède comptent parmi l'une des pages les plus inspirées de toute la musique lyrique et furent applaudis dès les premières représentations. Ce duo est par ailleurs la première musique de l'opéra qu'il composa (chronologiquement) ; il voulait attendre d'avoir fini le livret pour composer la musique mais la tentation du duo fut trop grande.

Enée, héros incontesté de l'œuvre, n'a pas tant d'intervention que ça, pas autant que Cassandre ou Didon

L'Enée de Berlioz est plus fragile, plus laïcisé que celui de Virgile ie il n'obéit pas seulement aux dieux qui le poussent vers la fondation de Rome mais aussi à son amour pour la gloire

Dans le duo, Didon fait part de son inquiétude quant aux sentiments d'Enée à son égard, dont elle doute : « par une telle nuit le fils de Cythérée etc. »

3. Thésée

a. Lully

Mythe permet un retour à l'Antiquité, aux racines. Il fournit un moyen de symboliser la puissance du monarque Louis XIV. C'est donc plus qu'un

prétexte, une condition sine qua non, une légitimation

Peut-on parler de *Thésée* comme d'un opéra novateur? A cette question la musicologie souligne l'importance de l'époque à laquelle Lully commence à écrire ses ouvrages. En effet, alors que les compositions de ses compatriotes italiens règnent sur la période baroque, Lully va imposer un style qui vient davantage de l'héritage hexagonal. Il reprend l'Académie de musique et va accorder plus d'importance à la pastorale, aux chœurs, aux ballets. C'est un style qui doit ses particularités aux répertoires préexistants, mais aussi au type de fonctionnement de l'opéra français. L'opéra italien est un opéra qui fonctionne sur le principe de la *stagione*, de la saison, autrement dit vous ne pouvez jamais avoir beaucoup de chœurs, de ballets car cela coûte très cher. De plus, dans le mode d'organisation de la tragédie lyrique à la française tel que le conçoit Lully, il y a déjà une innovation fondamentale, c'est le principe de ce privilège opératique français dont bénéficie Lully, il faut rappeler que ce principe vient de la cour, car c'est bien l'opéra de Cour, qui est d'usage pendant des années. Le prologue dans *Thésée*, se déroule dans les jardins du château de Versailles dans lesquels des allégories se plaignent de l'absence du roi Louis XIV.

b. Teseo Haendel

Très librement inspiré du mythe, qui est clairement un alibi

On raconte que la nuit de la seconde représentation, le directeur du théâtre, Owen McSwiney, s'enfuit en Italie en emportant la caisse. Les chanteurs, non payés, décidèrent de continuer les représentations à leurs frais. Swiney fut remplacé par John James Heidegger, qui collabora longtemps avec Haendel.

Le 21 janvier 1713, la machinerie céda, obligeant à annuler la représentation.

Le 11 mai 1713, la dernière représentation fut donnée au profit de Haendel, et agrémentée de nouveaux airs ainsi que d'un divertissement au clavecin composé pour l'occasion.

Teseo ne fut jamais repris par Haendel.

c. Hippolyte et Aricie Rameau

Émotions exacerbées des héros mythologiques : musique grandiose !

« *Il y a dans cet opéra assez de musique pour en faire dix ; cet homme nous chassera tous* ». Ce commentaire attribué au compositeur Campra résume bien l'appréciation générale que suscita la création du premier ouvrage lyrique de Rameau.

Rôle politique de la musique dont on a déjà parlé

Le mythe devient le lieu de tous ces enjeux politiques

L'ouvrage remporte un succès certain tout en déclenchant aussitôt une bataille entre les « lullistes », scandalisés par un inacceptable modernisme, et les « ramistes », éblouis et galvanisés par la révélation du génie de ce nouveau tragédien lyrique. Et pourtant le compositeur reprend la tradition de l'opéra français tel que l'a conçu Lully. C'est surtout l'abondance et la complexité de l'invention musicale qui scandalise. L'importance du rôle dévolu à l'orchestre constitue la plus grande innovation du compositeur qui multiplie les pages chorégraphiques ou descriptives. La richesse mélodique du récitatif de Rameau contraste avec le style dépouillé de celui de Lully. Pendant les trente années suivantes, Rameau dominera la scène française et sa vie se confondra avec celle de ses opéras qui vont s'enchaîner. Parmi les productions les plus marquantes du XXème siècle, il faut citer celle du Festival d'Aix-en-Provence en 1983 sous la direction de John Eliot Gardiner.

Librettiste l'abbé Simon Pellegrin. Ce dernier écrivit rapidement le livret d'Hippolyte et Aricie, mais ne voulut donner le poème qu'en échange d'une obligation de cinquante pistoles, pour le cas où l'opéra tomberait. Celui-ci fut d'abord représenté en privé chez La Pouplinière en avril 1733, et plut tellement à l'abbé Pellegrin qu'il déchira le billet signé par Rameau, l'assurant que « cette musique pouvait se passer de caution, et que si l'ouvrage ne réussissait pas, ce serait sa faute et non celle de Rameau ».

Public choqué par le bouleversement des codes lyriques, la transgression des interdits et les émotions (grâce ou terreur) dont la nouveauté ne laisse aucun répit à l'auditeur (violence esthétique)

Dans l'opéra on peut changer de lieu, aller ailleurs que dans la réalité (les Enfers notamment), et monstres et démons peuvent apparaître sur scène. Attention toutefois à respecter la hiérarchie des divinités subalternes et supérieures (Diane / Neptune...) : il y a *vraisemblance merveilleuse*

obligatoire, un peu comme s'il y avait une machine poétique « impérative »

Claude Debussy dira de cette œuvre « le mouvement qui fait avancer le génie en faisant reculer le public est un réflexe », vantant le génie de Rameau incompris

B. Les Dieux

1. Apollon / Bacchus

a. Britten

Évocation d'un héros de la mythologie, un vrai portrait sonore, le mythe devient le ferment d'expérimentations musicales

Les gammes et glissades ont pour raison d'être le portrait d'Apollon, dont le corps est beau, intemporel, lisse

Rien ne vient déranger l'équilibre tranquille, l'harmonie inhérente à ce dieu

Britten à ses débuts fait preuve d'une expérimentation qu'on ne lui soupçonnait pas. Ainsi cette fantaisie op.16 *Young Apollo*, fondée sur un poème inachevé de Keats, qui ne module pas une seule fois à la façon d'une œuvre confrontant immobilisme et dynamisme, tel que le *Boléro* de Ravel : le piano fait des gammes, le quatuor des glissades et la musique devient particulièrement vivante en plaçant l'auditeur dans une situation d'attente.

Tonalité en La Majeur pour exprimer l'idéal de Beauté d'Apollon (comme par ex quand il décrit Tadziu, l'adorable jeune garçon polonais dont tombe amoureux le héros de son opéra mort à Venise)

b. Roussel

BACCHUS ET ARIANE, opus 43 «Bacchanale»

Dionysos Albert Roussel (1869-1937)

musique pour ballet

1930 sur un argument d'Abel Hermant.

Ici le Mythe est plus qu'un prétexte, un moteur (de rythme donc de danse)
La musique décrit l'enlèvement d'Ariane par le dieu Bacchus et leurs amours.
L'œuvre originale, en deux actes, a été créée par l'orchestre de l'opéra de Paris sous la direction de Philippe Gaubert le 22 mai 1931 avec une

chorégraphie de Serge Lifar et des décors de Giorgio de Chirico.

1930 en musique ? Bartok écrit sa *Cantate Profane*, Honegger son opéra - comique *Les Aventures du Roi Pausole* d'après le roman éponyme de Pierre Louÿs, Messiaen, *Les Offrandes oubliées*, Stravinsky la *Symphonies de Psaumes*, Prokofiev sa *Symphonie no 4*, Aaron Copland les *Variations pour piano* et Anton Webern, son *Quatuor pour violon, clarinette, saxophone ténor et piano*, op. 22.

Albert Roussel se présente à la fois comme un constructeur d'édifices spacieux aux nobles proportions et comme un peintre ou un poète minutieusement appliqué à la notation des infiniment petits du sentiment et du rêve.

Ce ne sont pas seulement de merveilleux paysages que l'art d'Albert Roussel excelle à évoquer, ce sont aussi de séduisants spectacles de danse. La danse l'attire et le retient. Il a une prédilection pour les rythmes les plus capricieux qu'il note avec une attention émue. Il se montre extraordinairement sensible à ce genre de volupté et nous le fait éprouver à notre tour.

2. Aurore, Eros, Eris a. Mondonville

Titon et l'Aurore, Pastorale héroïque, représentée à l'Académie royale de musique le 9 janvier 1753.

L'histoire d'amour serait banale si ses personnages n'étaient pas mythologiques

Le prétexte est plus pertinent

b. Frank

Psyché et Eros, Franck 1887, poème symphonique, brièvement l'histoire : Psyché fille de roi à la beauté ineffable a pour rivale Vénus qui par jalousie, ordonne à Cupidon de la rendre amoureuse d'un mortel méprisable. Mais Cupidon tombe lui-même amoureux d'elle.

Sur un ordre du divin Apollon [deus ex machina mauvais], le père de Psyché doit abandonner sa fille sur un rocher au sommet d'une colline. Son futur

époux, un monstrueux serpent volant devra venir l'y chercher. Emportée par Zéphyr, la belle se retrouvera heureusement dans un palais. Cupidon la rejoint toutes les nuits en secret, lui demandant de ne jamais chercher à connaître son identité. Mais attisée par ses deux sœurs, qui l'ont rejointe, Psyché cherche à savoir et Cupidon furieux, s'enfuit.

Folle de chagrin et de remords, Psyché part à sa recherche : une longue et douloureuse quête, qui la ramènera au palais et après bien des péripéties, Cupidon la sauvera d'un sommeil profond de mort. Ils se marieront et elle obtiendra son immortalité.

De cette union pour l'éternité naîtra une fille, nommée Volupté.

La musique de César Franck est d'inspiration moderne et chrétienne. A l'orchestration aérée qui évoque les péripéties du livret, les chœurs, de façon anonyme et impersonnelle commentent l'action. Celle-ci se déploie en trois parties : le sommeil de Psyché, les jardins d'Éros et le châtiment et le pardon de Psyché.

On peut trouver une signification toute mystique à cette oeuvre qui, malgré son étiquette antique, n'a absolument rien de païen, encore bien moins de renaissant, mais est imbue au contraire d'une grâce toute chrétienne

C'est l'apothéose, l'amour qui n'a plus à croire. qui voit et possède. C'est une véritable Rédemption.

Les chœurs se développent en une polyphonie si pure, si suave, si constamment maintenue dans une région supérieure inondée d'une lumière sans ombre, que rien, n'évoque plus nettement l'idée du ciel».

Éros, Psyché ne prennent point la parole. Ce qu'ils éprouvent est traduit par l'orchestre

ils sont les symboles de l'Âme humaine et de l'Amour suprême. La musique, la musique pure, sans paroles, précisément parce que ses notes n'ont pas une signification définie, ses phrases un sens arrêté, est, de toutes les formes de l'art, l'expression la plus adéquate de ces réalités immatérielles.

Dans cet oratorio, il n'y a donc point de soli. L'orchestre tient le rôle le plus

important : il traduit les élans, les regrets, la joie finale de Psyché, l'action invisible mais féconde d'Eros. Tout au plus les chœurs, ensemble anonyme et impersonnel, chantent çà et là, en peu de mots, les péripéties du drame. Il est visible, d'autre part, que toute cette oeuvre est traversée d'un souffle de mysticisme chrétien. La douleur de l'exil terrestre y prend l'accent de la prière. L'harmonie très soutenue du quatuor, les lignes dessinées par les violons, les épisodes confiés aux instruments à vent ne trahissent jamais la moindre préoccupation voluptueuse, mais expriment toujours les plus hauts désirs du cœur, tout pénétré de divin

a. ERIS (le nozze di teti e di peleo)

C'est ainsi que l'esprit maléfique de Éris provoqua la Guerre de Troie (c'est elle qui, à ces noces, lança la pomme de la discorde)

On a oublié que Rossini excellait dans ces cantates remises à l'honneur lors de la restauration des monarchies. Autant de divertissements et de pièces de circonstance pour célébrer des événements historiques qui faisaient le délice des aristocrates et des bourgeois d'alors. L'irrésistible Rossini leur confiait souvent le meilleur de son inspiration. Pour cette oeuvre destinée à une unique représentation, Rossini ne s'embarrassa guère à écrire de la musique originale, puisant généreusement dans ses opéras antérieurs : *Il Barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *La Pietra del Parragone*, *La Scala di seta*, *Torvaldo e Dorliska*, *Sigismondo*, *Il Turco in Italia*

c. femmes fatales femmes fragiles, muses éternelles

1. Hélène

a. Gluck

Paride ed Elena (Pâris et Hélène), Wq.39, est le troisième et dernier opéra italien de la réforme de Christoph Willibald Gluck, après *Orfeo ed Euridice* et *Alceste*.

« *O, del mio dolce ardor bramato oggetto !* » qui ouvre le premier acte. Rien de bien original à première vue dans cette *aria da capo* qui s'en tient à la forme traditionnelle A-B-A (deux parties plus ou moins identiques entourant une partie centrale contrastante) sur un texte d'une simplicité que d'aucuns jugeront sans doute d'une affligeante banalité : Des lieux communs que l'on

retrouve dans nombre d'opéras depuis que le genre existe. Ce qui est moins convenu, en revanche, c'est la musique dont Gluck va les parer. De quoi parle-t-on ici ? D'attente et de désir. Il faut donc que les notes rendent compte avec le plus de justesse possible de tout ce qui peut agiter l'âme quand ces passions s'en emparent. Les cordes vont donc se faire pressantes, presque haletantes, leur ostinato, qui donne son avancée à cet air, ne se transformant en tenues que pour mettre en valeur certains mots comme « *alfin* » (enfin) « *spero* » (j'espère) ou la phrase « *e nel desio che così m'empie il petto* » (dans le désir qui emplît mon cœur).

l'aria débute et finit en fa mineur, ce qui lui donne un caractère ombreux, voilé d'inquiétude, tandis qu'un hautbois soliste fait écho à certaines parties du texte avec la voix à la fois plaintive et sensuelle qui lui est propre. L'amour, s'il promet « les plus belles espérances », comme le souligne le mélisme particulièrement lumineux sur les mots « *le più liete* », est aussi tissé d'incertitudes, de trouble, de mélancolie, suggérés tant par le mode mineur que par l'instrument obligé. C'est à la fois du dehors et du dedans que le compositeur nous propose de sentir le désir qui envahit Pâris ; sa musique, plus encore que ses doutes et ses espoirs, nous fait sentir physiquement jusqu'aux irrégularités de son pouls.

Gluck, fidèle aux principes qui guident sa réforme, parvient, en combinant des moyens finalement très simples, à apporter une véritable épaisseur psychologique à un personnage et à une situation qui pourraient, sans ce secours, ne demeurer que de pure convention. Il s'éloigne ainsi un peu plus, tout en en conservant certaines tournures, de l'esprit baroque et s'approche, sans doute sans en être clairement conscient, d'un ailleurs que l'on appellera romantisme.

b. Offenbach

La Belle Hélène

L'immense succès que rencontra *La Belle Hélène* marque le début de *L'Offenbachiade*, mot dont l'invention est attribuée à Alphonse Daudet pour désigner l'apogée de la carrière du compositeur. De cette irrésistible parodie

des héros de l'épopée homérique, créée en 1864, jusqu'à la chute du Second Empire en 1870, il n'y eut guère de soirée à Paris sans représentation d'une œuvre d'Offenbach. *La Belle Hélène* fut le résultat triomphal de la première collaboration entre ceux qui allaient devenir d'inséparables complices : le musicien, Offenbach, ses deux talentueux librettistes Ludovic Halévy et Henri Meilhac, et l'inoubliable Hortense Schneider qui créa le rôle. Nietzsche comptera parmi les admirateurs

Extrait : « amour divin »

paraphrase du chœur d'ouverture de l'*Orphée* de Gluck avec la lamentation d'Hélène qui fuse sur les voix féminines et utilisant la rime larmes / alarmes dont Gluck se sert sans retenue

l'air d'Hélène, s'enchaînant, apporte un chgmt de climat : de la mort d'Adonis on passe à une prière à Vénus pour qu'elle donne aux hommes et aux femmes plus d'amour, « n'en fût-il plus au monde » on reconnaît bien là le caractère d'Hélène, sensuelle et brûlante, désir inassouvi etc.

2. Ariane

a. R. Strauss

Ariane à Naxos n'est pas un simple divertissement teinté de pastiches et de bouffonneries.

Le discours est clair et se place sur un point de vue que le compositeur entretiendra durant toute sa carrière, la métamorphose.

l'homme cachait en lui une profondeur insoupçonnée et une introspection psychologique de premier plan.

Mythe originel supporte et fournit le sujet, le transcende

Mythe révélateur identitaire, grâce auquel on peut être autre, se métamorphoser

A une époque où les théories de Freud et les progrès de la psychanalyse n'échappaient plus aux acteurs de la vie culturelle et artistique, Hofmannsthal se place un peu comme le vecteur par lequel Strauss va développer sa vision de la métamorphose des hommes.

Ce rapport texte/musique sera une préoccupation constante de Strauss. Bacchus est le révélateur tant pour Ariane que pour lui-même. Enfin, lui aussi, par sa souffrance amoureuse, il parvient à la métamorphose sublime

Hugo von Hofmannsthal évoque *Ariane à Naxos* en l'appelant : « notre enfant préféré ». Gestation mouvementée, sommets de leur collaboration. Hofmannsthal écrivait : « *Qui veut vivre doit se dépasser, se métamorphoser, oublier. Et pourtant, persister, ne pas oublier, être fidèle, c'est à cela que tient la dignité de tout homme.* » *Ariane à Naxos* porte avec brio cette contradiction fondamentale, entre pastiche et modernité, rire et gravité, jeu et réalité.

Ce beau et célèbre air, où Ariane appelle de ses vœux l'entrée dans le royaume de la Mort, commence à 4 temps, comme une marche lente, *andante mosso*, régulière, vers les Enfers : on pense à la mort de Cléopâtre (Berlioz)

Après l'exorde, l'Aria s'élançe à partir du motif d'Hermès, le Messager de la Mort/

la suite de la ligne mélodique chantée se déploie "dans un mouvement doux et extatique", jusqu'à parvenir à un nouveau motif, d'abord cité presque à la dérobée ("Sie, Ariadne wartet" !) mais qui constituera bientôt le centre mélodique de tout l'Aria, lorsqu'avec un "enthousiasme croissant", Ariane appellera le dieu de la Mort à la libération de sa vie.

La magnifique mélodie s'épanouit et éclate sur "du nimm es von mir", en une orchestration rutilante, qui, parmi tellement d'autres passages, amènent l'auditeur ou l'observateur le plus critique, parfois, à l'égard de Strauss, à déposer enfin les armes ! On notera que ce thème majeur d'Ariane n'est que "l'augmentation" du petit motif de doubles croches chanté auparavant par les trois Nymphes.

Une déflation instrumentale se produit rapidement, et le motif d'Hermès, vainqueur espéré, reste seul au hautbois.

b. Haydn [et al.]

Ariane à Naxos est le titre de plusieurs œuvres musicales basées sur la légende d'Ariane abandonnée par Thésée sur l'île de Dia (souvent assimilée à tort à Naxos) qu'elle quitte finalement pour suivre le dieu Dionysos, qui l'emène à Lemnos.

Le maître démontre ici qu'il était aussi parfaitement capable de forger un univers dramatique et expressif autour de la voix : le livre pour soprano contient d'intenses récitatifs et des arias dramatiques, qui contrebalancent de façon retentissante les soupçons d'espoir et la détresse profonde de la princesse

Mythe / récit / monologue / désespoir

Expression / traduction musicale

c. Haendel Arianna in Creta

L'Arianna in Creta de Haendel remporta un triomphe. Le livret, tiré des Métamorphoses d'Ovide, conte l'histoire célèbre d'Ariane, fille du roi de Crète Minos, séduite par Thésée, fils d'Egée, roi d'Athènes, venu en Crète affronter le Minotaure

Nombre de sommets musicaux, dont la valeur trouve sa justification dans le mythe et les personnages mythologiques

L'intrigue met en scène l'un des épisodes de la vie d'Ariane, sur l'île de Crète, avant que Thésée ne l'abandonne à Naxos. L'œuvre pose de nombreux problèmes de mise en scène, notamment en raison de la présence silencieuse, mais permanente, du Minotaure, auquel il est aujourd'hui difficile de croire.

2. Iphigénie, Electre (les Atrides)

Une inspiration extrême par ces héroïnes d'amour de folie et de mort

a. Gluck

*Iphigénie en Aulide

« *L'Iphigénie* renverse toutes mes idées. Elle prouve que la langue française est aussi susceptible qu'une autre d'une musique forte, touchante et sensible ». Jean-Jacques Rousseau

exprimer « le langage du cœur » mythe texte de musique

En contrepoint des conflits qui opposent les protagonistes, des divertissements dansés agrémentent chacun des actes. L'orchestre prend une importance déterminante en commentant ou préparant l'action comme les chœurs dont l'utilisation rappelle celle de la tragédie grecque. L'instrumentation se révèle d'une grande originalité. C'est la première fois qu'un compositeur d'opéra utilise la grosse caisse. On peut même aller jusqu'à déceler dans l'ouverture des débuts de leitmotive.

Pour Gluck, une nouvelle carrière commence avec la création d'*Iphigénie en Aulide* en 1774 plus rien ne le retient à Vienne, tandis que Paris, suite à la mort de Rameau (en 1764) se cherche un nouveau « compositeur national ». Le mariage de Marie-Antoinette, protectrice de Gluck, avec le Dauphin de France (1770) précipite les choses : quatre ans plus tard, le musicien allemand entre à l'Académie royale avec cette *Iphigénie* inspirée de Racine – une audace identique à celle de Rameau à ses débuts.

* Iphigénie en Tauride

Iphigénie en Tauride, dernier triomphe parisien de Gluck, s'inscrit dans le cadre mouvementé de la fameuse querelle opposant les « gluckistes » aux « piccinistes ». Les partisans du compositeur napolitain Piccini, louaient la supériorité de l'opéra italien sur l'opéra français, que Gluck et ses admirateurs tenaient pour « le véritable genre dramatique musical ».

Recherchant la simplicité et le naturel dans l'expression lyrique des sentiments, le compositeur se détourne des intrigues compliquées et des prouesses vocales de l'« opera seria ». La tempête dont le tumulte se fait entendre dès l'ouverture annonce l'atmosphère d'une œuvre « diablement humaine » selon le mot de Goethe. Avec ce nouvel ouvrage, le public semble retrouver le goût du théâtre comme le souligne si bien le baron Grimm dans sa *Correspondance littéraire*: « Quand j'entends *Iphigénie* j'oublie que je suis à l'opéra, je crois entendre une tragédie grecque (...). Je ne sais si c'est là du chant, mais peut-être est-ce beaucoup mieux ». « Il n'y a qu'un seul beau morceau dans '*Iphigénie en Tauride*', c'est l'ouvrage en entier », peut-on lire dans *Le Mercure de France* du 5 juin 1779. Ceci dit, on peut estimer que la violence des affrontements caractérisant ces débats trouve une part d'explication dans la situation politique de l'époque. Sous l'Ancien Régime, les discussions peuvent être des plus passionnées à condition de rester dans le

domaine culturel et sans conduire à une contestation ouverte du pouvoir. Le soutien à tel ou tel artiste est aussi une manière détournée de s'opposer ou de se rallier au Roi qui, en pratiquant le mécénat, promeut un art officiel. Beaucoup de revirements chez les « gluckistes » et les « piccinistes » sont dus à des influences politiques. L'impératrice d'Autriche Marie-Thérèse avait confié au chevalier Gluck l'éducation musicale de ses enfants, et notamment celle de Marie-Antoinette. C'est pourquoi tous les partisans de Marie-Antoinette devenue dauphine, puis Reine de France, étaient de fervents « gluckistes », alors que les « piccinistes » regroupaient tous ses détracteurs, Marmontel, d'Alembert et Mme du Barry.

L'air célèbre « Ô malheureuse Iphigénie » réalise l'alliance du chant comme expression naturelle de l'âme, avec la recherche de virtuosité caractérisant l'opéra italien. Avec cette *Iphigénie en Tauride*, Gluck remporte un triomphe décisif en mettant en œuvre les grands principes de sa réforme de l'opéra, mais l'échec de son œuvre suivante, *Echo et Narcisse*, le convainc de quitter la France quelques mois plus tard. La fameuse querelle s'éteint et en 1781, l'œuvre jumelle de son rival Piccini, sera donnée dans l'indifférence.

Il y a plus de simplicité dans l'action, plus de naturel dans un chant affranchi des ornements de la virtuosité.

« J'ai cherché à réduire la musique à sa véritable fonction, celle qui consiste à seconder la poésie afin de renforcer l'expression émotionnelle et l'impact des situations dramatiques sans interrompre l'action et sans l'affaiblir par des ornements superflus »

L'expression de l'intériorité des personnages est telle qu'il faut respecter les nécessités du développement d'une intrigue resserrée. Tous les excès de l'« opera seria » commençaient à heurter les goûts d'un public en pleine évolution dans cette seconde moitié du XVIIIème siècle. Avec Gluck qui définissait sa musique comme « le langage de l'humanité », l'opéra allait s'éloigner des tyrannies de l'hédonisme musical pour devenir une tragédie lyrique où s'exprimerait avec le plus de naturel possible la vérité des passions.

L'ouvrage sera caractérisé par une tension dramatique constante, un désir de frapper vivement l'imagination en exploitant les éléments clefs d'une intrigue très resserrée. toucher et émouvoir le public par une peinture fidèle

des mouvements passionnels qui agitent les protagonistes. Le déchaînement de la nature était à la hauteur du cauchemar dont Iphigénie va faire le récit. Le drame avait commencé pour elle sous la forme d'un horrible songe avant que le rideau ne se lève.

b. De Nebra, *Iphigenia in Tracia*

Le très austère José de Nebra (1702-1768), organiste des Carmes Déchaux de Madrid et archiviste de la Chapelle Royale sous les règnes de Philippe V et Ferdinand VI, composa aussi de nombreux ouvrages lyriques, parmi lesquels plusieurs zarzuelas. Au XVIII^e siècle, ce mot ne désignait pas encore l'opéra-comique populaire qui allait triompher dans les pays hispanophones, à partir des années 1850. La zarzuela « baroque » se fondait souvent, comme l'opéra français ou italien de la même époque, sur la mythologie, comme en témoigne cette *Iphigenia in Tracia*, créée à Madrid en 1747. Précisons que son véritable titre, en forme de proverbe, est *Para obsequio a la deidad, nunco es cuita la crueldad* (Pour rendre hommage à la divinité, il ne faut jamais de culte cruel).

Le terme de zarzuela désignait, en fait, un mélange. À côté d'épisodes dérivés de la tragédie antique ou classique, on en trouvait d'autres, d'inspiration populaire, caractérisés à l'occasion par des rythmes de danse locaux, comme la séguedille. Mêlant théâtre parlé et chanté, à la manière des semi-operas anglais, les spectacles étaient si longs qu'on devait les donner en deux journées

Sur le plan musical, sauf dans les quelques numéros où affleure l'inspiration espagnole, on sent bien, dans *Iphigenia in Tracia*, la double influence française et italienne : l'Ouverture sonne un peu à la manière de Rameau, mais les airs, parfois très longs, sont marqués par l'opéra napolitain.

Sur la dizaine d'opéras attribués à José de Nebra, seuls ont été préservés l'acte initial d'un ouvrage collectif, *Amor aumentó el valor* (Los Musicos de Su Alteza, Alpha) et trois zarzuelas. Christophe Coin avait exhumé la première (*Viento es la dicha de Amor*, 1743), Emilio Moreno ressuscite la dernière: *La cruauté n'est jamais un sacrifice qui plaît à la divinité ou Iphigénie en Thrace*, 1747. Le sujet est bien celui de la seconde Iphigénie d'Euripide, que Gluck adaptera trente ans plus tard, mais revu à l'aune du divertissement populaire qu'est la zarzuela: l'héroïne se trouve étourdiment trans-

portée de l'autre côté du Pont-Euxin (en Turquie plutôt qu'en Crimée), entourée d'une foule de personnages secondaires épris les uns des autres (Dircé, Polydore, Pylade, Electre), dont la plupart ne chantent pas, contrairement aux valets bouffons qui parasitent l'intrigue. Inutile de chercher la moindre cohérence dramatique à cet opéra-comique dont Moreno a évidemment banni, au disque, les scènes parlées. Après une ouverture on ne peut plus pergolésienne, les arias galantes, aux cantilènes nostalgiques (flûtes et pizzicatos pour Dircé et Iphigénie) ou à l'orchestration pétaradante (que de cors pour Polydore et Oreste !) alternent avec les séguedilles et duos bouffes. Partition superficielle, certes, malgré l'insertion d'un imposant quatuor alla Scarlatti ' mais comment résister à tant de vitalité mélodique, à un tel sens du rythme et de la couleur? D'autant que l'interprétation du Concierto Español, saisie sur le vif, transpire l'enthousiasme ! La comparaison avec les extraits gravés par Lopez Banzo (DHM) et Rousset (Naïve) tourne à l'avantage de Moreno, plus théâtral et sensuel, plus attentif aux points d'orgue, nuances dynamiques et instrumentales. Ses cinq sopranos jouent le jeu avec beaucoup d'abattage. On ne les distingue pas toujours les unes des autres et elles ne sont pas absolument sans reproche: Espada vocalise moins bien que Bayo, Cardoso s'épuise à la fin de son air, la voix de gorge d'Infante frôle la vulgarité. Mais l'esprit d'équipe qui les soude balaie toute réserve. Après Il più bel nome de Caldara, Moreno prouve combien l'inspire le répertoire ibérique du XVIIIe siècle.

c. Strauss

Elektra, la cruauté mise en musique

Agressif, dissonant, puissant... L'opéra de Richard Strauss reprend le mythe d'Électre et nous en donne une version imprégnée de l'esthétique « fin de siècle ». Composé d'un unique acte, l'opéra ne dure qu'une heure quarante-cinq. Cela peut sembler court, mais chaque représentation n'en est pas moins un véritable marathon pour les musiciens et les chanteurs, en particulier pour celle qui prête ses traits et sa voix à l'héroïne.

Histoire des Atrides, une famille grecque maudite par les dieux. courant postromantique qui implique un « dépoussiérage » d'une vision encore harmonieuse de l'Antiquité. La Grèce antique de la fin du XIX^e siècle est celle « d'une époque barbare aux traits sauvages » le chef d'orchestre Daniel Barenboim définit l'œuvre comme « de la cruauté mise en musique ».

Elektra, un rôle sportif

Chez Strauss, *Elektra* forme une sorte de diptyque avec *Salomé*. Deux opéras qui mettent en scène des femmes de caractère, l'une animée par un désir morbide, l'autre obsédée par l'idée de vengeance. Comme *Salomé*, *Elektra* est un personnage violent, sans cesse à l'orée de la folie. Le rôle d'*Elektra* est l'un des plus physiques et des plus épuisants du répertoire. Le personnage « est presque constamment en scène et soumis à une exigence de puissance, de tension et d'intensité qui ne se relâchent pour ainsi dire jamais », note Christian Merlin, auteur de *L'Avant-Scène Opéra* consacré à Richard Strauss. Haine, amour, espoir, bonheur extatique ; chacun de ses états d'âme implique une grande dextérité vocale de la part de son interprète. Dès sa première intervention, son chant se fait agressif, parfois à la limite du hurlement. Mais cette brutalité lutte avec des passages empreints de douceur. Ainsi le moment où, après un cri de stupeur, elle reconnaît son frère Oreste. Du point de vue musical, Strauss n'opte pas non plus pour la tendresse. Parfois atonale, dissonante, nourrie de chromatismes (c'est-à-dire de mouvements mélodiques qui évoluent demi-ton par demi-ton), l'harmonie est extrêmement complexe.

Par ailleurs, la masse orchestrale est considérable. Françoise Calteux parle de « démesure sonore ». La partition requiert environ 115 musiciens dont 40 vents et cuivres ! Avec un tel effectif, faire entendre sa voix relève de la performance.

Strauss explique que « dans ces deux opéras [*Elektra* et *Salomé*] je suis allé jusqu'aux limites extrêmes de l'harmonie (...) et de la capacité des oreilles modernes » (Bernard Banoun, *L'Opéra selon Richard Strauss. Un théâtre et son temps*).

Pour aller plus loin

Opéra hors norme orchestre mobilisant un des effectifs les plus importants de l'histoire du théâtre lyrique porte jusqu'aux limites du langage tonal un drame qui puise sa part de ténèbres et de démence dans une antiquité primitive marquée par une sauvagerie troublante.

contemporaine des recherches freudiennes sur l'hystérie, offre une conception nouvelle des personnages qui requiert un langage musical dont la règle principale semble l'excès. Romain Rolland dans une lettre à Strauss datant de 1909 l'année de la création d'*Elektra* : « On est enveloppé et balayé d'un bout à l'autre par une force tragique. Plus qu'aucune autre de vos œuvres,

celle-ci s'imposera à tous les théâtres du monde ». C'est cette dérangeante modernité que souligne la déclaration fracassante de la créatrice du rôle de Clytemnestre, Ernestine Schumann-Heink, une chanteuse wagnérienne qui qualifiait la musique de Strauss de « *vacarme effroyable* » en expliquant : « *Je ne chanterai plus jamais ce rôle. Ce fut horrible. Nous étions une bande de folles (...) Rien ne va plus loin qu'Elektra'. Nous avons vécu et atteint l'extrême limite d'écriture vocale avec Wagner. Mais Strauss est allé au-delà. Ses voix sont perdues. Nous sommes bloquées* ». On rapporte souvent que lors de la couturière de la création, Richard Strauss se serait exclamé en s'adressant au chef d'orchestre : « Plus fort ! J'entends encore Madame Heink ! ».

Rappelons-nous cependant toute l'importance que le compositeur attachait à la qualité du texte de ses ouvrages dont il souhaitait que l'auditeur puisse apprécier toute la portée.

L'auditeur est brutalement arraché au réel pour être emporté par « une force tragique » exceptionnelle pour un peu plus d'une heure et demie, jusqu'à ce que le vertige de la vengeance enfin accomplie submerge l'héroïne qui meurt dans les transes d'une danse sauvage et extatique. famille maudite, celle des Atrides qui régna sur une Mycènes légendaire, fascinante et inquiétante, symbole de la barbarie des temps immémoriaux« *Le décor ne comporte absolument aucune de ces colonnes, de ces larges marches d'escalier, de toutes ces banalités antiquisantes qui sont plus propres à refroidir le spectateur qu'à agir sur lui de manière suggestive. Les caractéristiques du décor sont l'exiguïté, l'absence de possibilité de s'enfuir, l'impression d'enfermement(...) La grande cime d'un figuier (...) permettant de recouvrir la scène de bandes d'un noir profond et de taches rouges (...) Et l'on voit briller sur le mur ainsi que sur le sol de larges taches de sang* ».

À la recherche d'un nouveau langage

Contemporaine des premières œuvres atonales d'Arnold Schönberg(1874-1951), *Elektra* est une des partitions les plus représentatives du début du XXème siècle. On peut rapprocher le langage musical volontairement excessif de Strauss de la sauvagerie du *Sacre du Printemps* (1913) de Stravinsky ou de la musique convulsive d'*Erwartung* composé par Schönberg en 1909. Faut-il voir dans l'extraordinaire tension de ces

différents ouvrages, marqués par la profusion et la complexité polyphoniques, la marque d'une époque qui allait sombrer dans la sauvagerie et le chaos de la guerre ? Ou bien, une simple évolution stylistique, que Debussy a résumée par une boutade à la création du *Sacre* : « De la musique sauvage avec tout le confort moderne » ? Quoiqu'il en soit, la perception d'*Elektra* ne doit pas être faussée par la violence du sujet et du langage musical qu'il appelle. L'écriture vocale parfois proche du cri, l'abus des dissonances et l'audace des harmonies ont pu conduire Gustav Mahler à dire qu'« *il ne pouvait plus suivre* » Strauss dans une telle évolution. Mais le compositeur ne semble pas chercher systématiquement à « déconstruire » pour construire le langage musical de demain. C'est ce que révélera l'évolution de son style lyrique après 1911. Comme le soulignait Marcel Proust, l'art n'est pas une question de technique, mais de vision. Richard Strauss n'essaie pas de construire un langage moderne. Il cherche à repousser les limites de la musique pour trouver l'expression la plus adaptée aux émotions extrêmes dont son époque a voulu s'emparer.