*JCA, 19/01/2024*

***Lecture aux Jeux Floraux***

***Prima la musica e poi le parole***

La musique d’abord, les paroles ensuite

Chère Consœur, chers Confrères,

Il y aura bientôt 238 ans, le 7 février 1786, une coïncidence assez révélatrice est survenue dans le monde de l’opéra.

C’est en effet ce mardi là que fût créé à l’Orangerie de Schönbrunn, sur un livret de Giambattista Casti, le "divertissement théâtral" en un acte d’Antonio Salieri dont j’ai repris le titre pour cette lecture. Et ce même jour, au même endroit, était aussi créée une "comédie en un acte avec musique" de Wolfgang Amadeus Mozart, intitulée *Der Schauspieldirektor*, sur un livret de Gottlieb Stephanie. Jusque-là guère de coïncidence puisque l’Empereur Joseph II était le commanditaire des deux œuvres. Mais, toujours ce mardi 7 février 1786, Domenico Cimarosa créait au Teatro Nuovo de Naples une "farce musicale" en un acte intitulée *L’impresario in Angustie*, sur un livret de Guiseppe Maria Diodati. La coïncidence est déjà décelable dans les titres de ces pièces, qui font explicitement référence à la musique et au théâtre

*Primo la musica e poi le parole* a pour thème la supériorité de la musique sur les mots. Le compositeur (le Maestro) se doit de composer en 4 jours une œuvre de commande, mais son librettiste (le Poète) estime le pari intenable. D’autant plus que les deux chanteuses veulent à tout prix avoir la primauté sur les airs. Après quelques péripéties la musique triomphera. Joseph II, qui avait commandé la pièce à Salieri, avait aussi passé commande à Mozart pour la sienne, l’idée étant de laisser libre cours à ces deux grands musiciens pour illustrer le même thème. Mozart quant à lui choisit d’illustrer la mise en musique d’une pièce de théâtre, les acteurs ayant alors la volonté de chanter ou de faire chanter leurs époux et épouse. Mais acteurs et chanteurs finiront par travailler de conserve. A Naples Cimarosa prend une troisième voie. L’impresario angoissé engage en même temps les chanteurs, le compositeur et le librettiste, mais ces deux derniers se révèlent très mauvais, tandis que les chanteurs et chanteuses veulent bénéficier du meilleur de la partition. Tout se finit en catastrophe, avec la faillite de l’impresario. Même si la date de création du 7 février 1786 de la pièce de Cimarosa n’est attestée que par une seule source, la coïncidence des thèmes fait écho à la grande question qui traversait alors, et ce depuis quelque temps déjà, les amateurs de musique et d’art lyrique : quelle est la composante primordiale de l’opéra, la musique ou le livret, la mélodie ou le théâtre, la note ou le verbe ?

Ce débat n’est de fait qu’un parmi les nombreux qui ont parcouru l’histoire de l’opéra, dont certains furent parfois beaucoup plus vifs !

L’opéra est né en Italie près de 200 ans plus tôt, au tournant des XVIème et XVIIème siècles. Il ne s’agissait encore que de théâtre accompagné de musique, afin de donner plus d’expressivité à l’action et de souligner la force et la profondeur des sentiments. L’idée en couvait à Florence depuis une vingtaine d’années, ses promoteurs étant alors persuadés que l’ancien théâtre grec était accompagné de chants et qu’il fallait trouver les solutions musicales pour le faire revivre. C’est très souvent à Vicenzo Galilei, le père du célébrissime astronome, que l’on attribue l’idée créatrice, qui consista à remplacer la musique polyphonique, alors omniprésente, par une musique mélodique, plus adaptée à la symbiose avec le chant. C’est ainsi qu’en février 1598 Jacopo Pieri fit, à Florence, représenter *Dafne*, premier opéra dont seules les chroniques ont gardé le souvenir, la partition n’ayant jamais été retrouvée. A peine deux ans plus tard, Pieri donna le 6 octobre 1600, au Palazio Pitti de Florence, sa nouvelle œuvre *Euridice*, tragédie en 1 acte, jouée à l’occasion du mariage de Marie de Médicis, nièce de Ferdinand, Grand-Duc de Toscane, et du Roi de France Henri IV. Henri IV n’eut probablement pas à regretter son absence lors de ce mariage, où il était représenté par Ferdinand, car *Euridice* n’eut qu’un succès d’estime.

Mais l’opéra n’allait plus cesser de conquérir de nouveaux publics, pour l’essentiel aristocratiques. Le XVIIème siècle italien connut de très grands compositeurs, au premier titre desquels Claudio Monteverdi, et la mode se répandit de Florence à Mantoue, Rome, Venise, … L’opéra n’était encore qu’un *drama per musica*, où le livret restait un élément fondamental mais où la musique, et donc les chanteuses et les chanteurs, trouvaient un public de plus en plus enthousiaste. La France, bien avant l’Angleterre et l’Autriche, ne pouvait rester longtemps à l’écart de ce nouveau spectacle, et les Italiens furent invités à Versailles ! On sait l’attrait de Louis XIV pour la danse et la musique, et Giovanni Battista Lulli régna musicalement sur la cour pendant 35 ans à partir du milieu du grand siècle : sa musique y accompagna la danse qu’aimait tant le roi, accompagna le théâtre de Molière, et se nourrit de livrets du poète Philippe Quinault. Le *drama per musica* italien donnait naissance à la *tragédie lyrique* à la française, conservant à la poésie une place centrale dans l’opéra. L’arrivée de Jean-Philippe Rameau magnifia au siècle suivant cette spécificité de l’opéra français. Mais, pendant ce temps, l’Italie avait trouvé une nouvelle voie vers un opéra où la musique avait pris le pas sur le poème chanté, et où les chanteuses et les chanteurs, encore assez souvent castrats, se préoccupaient plus des vocalises, des trilles et des embellissements vocaux que de la mise en valeur du texte chanté. Ces textes étaient l’œuvre de librettistes très célèbres, tels Pietro Metastasio, qui puisaient leur inspiration dans les mythologies grecque ou romaine, et produisaient des intrigues déclinées en musique par des compositeurs fort célèbres au début du XVIIIème siècle : Nicola Porpora, Alessandro Scarlatti, Pergolesi, … Ces livrets très académiques, la musique et le chant orné, constituaient l’*opera seria*, qui régnait en maître sur l’Italie. Un règne si absolu que le public finit quelque peu par s’en lasser et donner progressivement sa préférence à un autre genre, issu quant à lui d’intermèdes qui venaient parfois s’intercaler pour le plaisir des spectateurs au cours d’*operia seria* qui pouvaient durer 5 ou 6 heures, non sans finir par distiller une certaine lassitude ! Les *intermezzi* étaient nés à Bologne près d’un siècle plus tôt, mais nombre de compositeurs italiens s’en inspirèrent pour créer un autre style, plus divertissant, l’*opera buffa*. Cette fois les intrigues n’étaient plus mythologiques, mais mettaient en scène des gens ordinaires, amants rusés, maris bafouées, ou riches barbons astucieusement dévalisés. Des auteurs d’*opera seria* se mirent à composer de l’*opera buffa*, comme Pergolèse, à l’origine d’une sorte de bataille d’Hernani quelque temps plus tard.

Le XVIIIème siècle vit ainsi s’affronter deux conceptions de l’opéra, l’italienne et la française. Le roi en tenait très naturellement pour la nouvelle voie française, tandis que la reine penchait pour la voie italienne. Dans les salles de concert existaient un coin du roi et un coin de la reine, les défenseurs de la voie française se tenant dans le premier et ceux de la voie italienne dans le second. Les temps étaient mûrs pour la querelle des bouffons qui, en 1752, enflamma Paris. *La serva padronna*, *opera buffa* de Pergolèse créé à Naples en 1733, fut représenté pour la première fois en France en 1746 dans le théâtre de la Comédie Italienne, sans qu’il y suscitât de véritable intérêt. Lorsqu’il fut à nouveau joué le 1er août 1752, mais cette fois à l’Académie royale de musique, il obtint un tel succès que les partisans de l’*opera buffa* firent grand tapage pour convaincre que l’*opera seria* à la française était moribond. Ils étaient du coin de la reine, avaient son soutien et comptaient dans leurs rangs Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau et de quelques autres, partisans d’une évolution de l’opéra français ; en face, le roi, dans son propre coin, avait entrainé assez naturellement Jean-Philippe Rameau, pour la défense de la grande tradition française, dont ce dernier était devenu l’incarnation, bien qu’il ne répugnât pas à quelques bouffonneries dans certaines de ses compositions ; on pense à *Platée*, composé 7 ans plus tôt et se déroulant au royaume des grenouilles ! La situation n’était pas sans saveur, si l’on se souvient que la tradition française était issue de l’œuvre du francisé Jean-Baptiste Lully … La querelle des bouffons connut son apogée à la fin de l’année 1753 lorsque Jean-Jacques Rousseau fit publier en novembre son essai *La lettre sur la musique française*, dont il est toujours surprenant de lire *in extenso* le dernier paragraphe : "Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs français ne sont point des airs ; que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclue que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir ; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux", sans oublier non plus sa note accompagnant la conclusion : "Je n'appelle pas avoir une musique que d'emprunter celle d'une autre langue pour tâcher de l'appliquer à la sienne, et j'aimerais mieux que nous gardassions notre maussade et ridicule chant, que d'associer encore plus ridiculement la mélodie italienne à la langue française. Ce dégoûtant assemblage, …", etc. Cette lettre déclencha contre le philosophe, pourtant rédacteur d’articles sur la musique dans l’Encyclopédie !, une vive réaction d’opposition ; les esprits se calmèrent 3 mois plus tard lorsque la troupe italienne qui avait donné *La serva padronna* quitta Paris sur bannissement royal. L’Académie royale de musique retrouva alors Jean-Philippe Rameau et son *Platée*, pourtant bien peu "académique" !

Mais la trêve n’est pas la paix, et à peine 20 ans plus tard les "hostilités" se rallumèrent entre les tenants de l’opéra à la française et ceux de l’opéra italien*.* Il est assez savoureux de noter que le chevalier Christoph Willibald von Gluck, bavarois de naissance mais voyageur qui avait étudié puis composé en Autriche, où il fût entre autres professeur de clavecin de la future reine Marie-Antoinette, puis composé encore en Italie et en Angleterre, était revenu à Paris en 1774, prêt à défendre sa conception de l’*opera seria*,pour lequel il souhaitait que texte et musique soient en symbiose pour illustrer un livret mettant en valeur moins des récits héroïques que de profondes idées morales. En d’autres termes : renouveler tant l’*opera seria* italien que la tragédie lyrique française ! Il est tout autant savoureux de noter que Niccolò Piccinni, qui après avoir été un composteur très apprécié à Naples et à Rome pour ses nombreux *opera buffa* s’était essayé avec succès aux *opera seria* et s’était donc rapproché du goût français. Il était arrivé à Paris en 1776, devenant professeur de chant de la reine Marie-Antoinette et directeur du Théâtre italien, avant de devenir directeur artistique de l’Académie royale de musique 2 ans plus tard.

La querelle opposa les partisans de Gluck (les gluckistes) et ceux de Piccinni (les piccinnistes), les premiers attachés à l’importance de la qualité morale du livret, évolution restant toutefois dans la grande tradition française, et les seconds attachés à la musicalité du chant, dans la tradition italianisante. Les chroniques de cette fin de XVIIIème siècle rapportent que les spectateurs de l’opéra s’apostrophaient en se demandant réciproquement s’ils étaient gluckistes ou piccinnistes ! Madame de Genlis écrit au sujet de cette querelle, dont la mauvaise foi n’est pas absente : "C’est la mode aujourd’hui. Des personnes qui ne pourraient pas battre un air en mesure, qui ne sauraient pas distinguer dans un prélude un accord faux d’une dissonance, dissertent savamment sur la composition, et même font des ouvrages pour prouver que Piccinni n’a point de talent, ou que Gluck est un barbare". Pourtant Gluck et Piccinni ne nourrissaient aucune aigreur l’un vis-à-vis de l’autre. Mieux, lorsque Gluck apprend que l’opéra *Roland* qu’il a commencé à composer sur un livret initial de Philippe Quinault revu par Jean-François Marmontel, est aussi le sujet d’un opéra en cours d’écriture par Piccinni sur le même livret initial de Philippe Quinault, le premier décide de brûler les pages déjà composées : "Je viens de recevoir, mon ami, votre lettre du 15 janvier 1776, par laquelle vous m’exhortez à continuer de travailler sur les paroles de l’opéra de *Roland* ; cela n’est plus faisable parce que, quand j’ai appris que l’administration de l’Opéra, qui n’ignorait pas que je faisais *Roland*, avait donné ce même ouvrage à faire à M. Piccinni, j’ai brûlé tout ce que j’en avais déjà fait, qui peut-être ne valait pas grand-chose".

Le *Roland* de Piccinni fut créé à l’Académie royale de musique le 17 janvier 1778, chaleureusement salué par ses partisans enchantés par une musique pleine d’*italianità*. Mais nous ne connaitrons jamais la musique que Gluck avait commencé à composer. La querelle fut nourrie encore un peu plus par la duplicité du directeur de l’Académie royale de musique, Jacques de Vismes. Puisque la querelle amenait des spectateurs, pourquoi ne pas l’entretenir ? C’est ainsi que ce directeur, fit passer le livret d’Alphonse Dubreuil *Iphigénie en Tauride* à Piccinni, alors qu’un livret de Nicolas-François Gaillard sur ce même thème avait déjà été réservé par Gluck. L’affaire finit par remonter à Marie-Antoinette qui, pourtant contre la tradition italienne du coin de la reine, donna raison et priorité à Gluck. Bien que dès 1778 Piccinni ait déjà composé la quasi-totalité de son opéra, c’est Gluck qui fit créer de façon triomphale le 18 mai 1779 sa propre *Iphigénie en Tauride* à l’Académie royale, celle de Piccinni devant attendre le 23 janvier 1781 pour être créée dans cette même Académie. Cette dernière création eut un certain impact, causé ce soir-là par l’ivresse, heureusement pétillante, d’Iphigénie, qui permis à des spectateurs de parler de la représentation d’*Iphigénie en Champagne* … La postérité semble plus favorable à Gluck, même s’il reste toujours quelques piccinnistes.

L’histoire ne garde pas de traces d’autres querelles mémorables, même si la symbiose entre musique et livret reste présente dans toute l’histoire de l’opéra. Les trois opéras de Mozart composés sur des livrets de Lorenzo Da Ponte ne sont-ils pas distingués dans la production opératique de Mozart, pour être qualifiés de "Trilogie" ; sans oublier que derrière Da Ponte on peut sentir les ombres de Tirso de Molina, de Molière et de Beaumarchais !

La période révolutionnaire et l’empire n’ont pas laissé de grandes traces dans l’opéra français : les quelques productions de cette période étaient plus destinées à célébrer les temps nouveaux, puis l’empereur lui-même, avec des musiques et des livrets trop académiques, voire même très pompeux ! C’est pourtant en Italie qu’éclot à ces mêmes époques le génie de Gioacchino Rossini, capable de composer de splendides *opera seria* comme d’inoubliables *opera buffa.* La parenthèse rossinienne réserva la plus grande part à la musique, les librettistes ne travaillant guère plus de deux fois de suite avec le maître, celui-ci saisissant au fil de ses commandes les livrets qui lui semblaient susceptibles d’être de bons supports à sa musique. Seule exception : Beaumarchais et son *Barbier de Séville*. Assez curieusement la période romantique, pourtant si marquée par un renouveau de la dramaturgie et de la poésie, n’attira que très rarement de grands auteurs à collaborer avec des compositeurs. Le XIXème siècle fut probablement le siècle d’or de l’opéra, mais ce sont les compositeurs qui s’y sont essentiellement illustrés. En Italie Guiseppe Verdi lui-même composa quelques ouvrages très célèbres, et toujours au répertoire, sur des livrets que l’on peut qualifier de faibles, voire très faibles. Il travailla souvent avec Francesco Maria Piave, mais ce n’est véritablement que dans la dernière période de son œuvre qu’il s’appuya enfin sur un librettiste et auteur de grand talent, Arrigo Boito. En France la situation fut quelque peu différente, puisque Eugène Scribe fut un librettiste très recherché, tant à Paris qu’en Italie où il écrivit pour Rossini et Verdi. Le nom de Scribe comme auteur du livret était presque autant une garantie d’attirer du public que le nom du compositeur lui-même. Mais si Scribe écrivit un très grand nombre de pièces, pour le théâtre et l’opéra, sa production littéraire n’est plus guère connue aujourd’hui que de quelques spécialistes.

La deuxième moitié du XIXème siècle connut deux événements importants pour notre propos. L’*opera buffa* jettera ses derniers feux en se renouvelant avec les inoubliables folies de Jacques Offenbach, mais ce genre n’attirera plus aucun compositeur, en particulier au XXème siècle, sauf très rarissime exception d’ailleurs peu célébrée ! Et dans une surprenante simultanéité, explosera la révolution wagnérienne.

Richard Wagner défendit l’art total (*Gesamtkunstwerk*), qui pour une bonne part l’a conduit à se considérer comme son propre et unique librettiste. Il n’est pas sans intérêt de noter qu’il ne décida d’apprendre l’harmonie et le contrepoint qu’à l’âge de 14 ans, en 1827, ayant été nourri jusque-là d’une culture musicale *a minima*. Et sa motivation était alors de pouvoir composer la musique de la tragédie, *Leubald und Adelaïde*, qu’il venait d’écrire et qui est tombée dans un oubli presque total. Il écrivit donc les livrets de l’ensemble de ses 14 opéras. *La musica e le parole* étaient écrites suivant la même ligne, le débat de savoir où résidait le primordial n’avait donc plus guère de raison d’être. L’ambition était immense, les premiers pas de Wagner furent difficiles, et le public de l’opéra se scinda souvent en admirateurs enthousiastes d’une part, et opposants virulents d’autre part. La rupture était en effet brutale et radicale, plus d’airs annoncés par une montée de la phrase orchestrale, plus de répétition *da capo* des plus belles parties de la mélodie, plus de récitatifs, secs ou accompagnés, mais une ligne musicale présente de bout en bout et enserrant les parties chantées, airs et chœurs, dans une parfaite continuité. Verdi lui-même, maintenant âgé, ne put se satisfaire de ses propres et innombrables succès passés, et fut touché par les propositions wagnériennes. Il s’y essaya et ce furent ses deux derniers, et magnifiques, opéras, *Otello* puis *Falstaff*, pour lesquels il avait demandé les livrets à son fidèle Boito, qui avait lui-même eu la sagesse de s’appuyer sur Shakespeare ! Verdi avait compris, pour la tragédie d’*Otello* comme pour la farce de *Falstaff*, l’importance de livrets de la meilleure qualité, et n’avait pas eu l’orgueil de les composer lui-même. Verdi avait déjà montré, avec *Il trovatore*, qu’un opéra pouvait survivre à un livret insuffisant si sa musique était exceptionnelle ; Wagner le confirma tout au long de ses compositions …

Mais Wagner avait aussi introduit une musique d’essence différente des autres musiques, française et, surtout, italienne. Rien d’étonnant, donc, que perdure une opposition affirmée entre partisans du bavarois et partisans des italiens. Verdi n’est pas le seul à être convoqué dans cette querelle, Rossini l’est aussi. Pour citer Dominique Fernandez dans *Le voyage d’Italie* : "Rossini était bien un héritier du XVIIIème siècle, un survivant de l’époque de Diderot et de Casanova. On a spontanément du génie, on n’en fait pas une pose". Et plus loin : "Se figure-t-on Wagner dans cette charmante simplicité ? (…) De quelque façon qu’on juge sa musique, Wagner incarne l’image la plus détestable du créateur imbu de sa personne et de sa « mission".

Si Verdi et Wagner ont bien montré qu’un musicien remarquable pouvait sauver un opéra construit sur un livret faible, le sauvetage n’est pourtant pas de règle. Pour prendre un exemple proche, mais certes beaucoup moins connu, Gaston Salvayre, né à Toulouse dans le quartier Saint-Georges, obtint le Grand Prix de Rome en 1872, à 25 ans, avec sa cantate *Calypso*, malgré le livret qu’avait composé Victor Roussy, qualifié d’impossible par Charles Darcourt, critique musical au journal Le Figaro. Ce premier succès fut suivi de quelques autres, dont l’opéra *Le Bravo*, créé le 18 avril 1877 à Paris, lui valut ce commentaire très élogieux du journal *L’Estafette* : "Comme un Verdi qui aurait fait ses études en Allemagne … Italien par la mélodie et Allemand par la science, il est Castillan par la grandeur et Français par la franchise et l’ensemble de son inspiration", soulignant, s’il en était besoin, l’attrait toujours présent pour la synthèse entre *italianita* et art total ! Pourtant le livret, tiré par Emile Blavet, dramaturge néophyte, du roman éponyme de Fenimore Cooper, était encore compliqué, voire bizarre ou même invraisemblable. Mais la musique avait sauvé l’œuvre. Le Verdi toulousain n’allait toutefois pas pouvoir réussir longtemps de tels sauvetages. Il composa en 1888 l’opéra en 5 actes *La dame de Monsoreau*, sur un livret d’Auguste Maquet, le célèbre collaborateur d’Alexandre Dumas. La création à l’Opéra de Paris avait attiré de nombreuses personnalités, dont, entre autres, le Président de la République Sadi Carnot et Georges Clémenceau, mais l’accueil n’en fut pas moins glacial et la critique très acerbe et souvent sans nuance. C’est la *Revue musicale* sous la plume de Camille Bellaigue qui, deux semaines après la création, fournira l’analyse la plus pertinente pour notre propos : "M. Salvayre n’a décidément pas de chance avec ses librettistes. On l’avait déjà compromis avec un *Egmont* dénaturé, presque parodié ; voici qu’on lui a gâté *La Dame de Monsoreau*. Et qui cela ? Maquet lui-même, le collaborateur de Dumas dans le célèbre drame. Le compositeur se déclarait, dit-on, ravi de sa pièce. Il faut qu’il ne soit ni très difficile ni très au courant peut-être des ressources et des lois de son art. Des drames pareils ne sont pas faits pour la musique, et la musique n’est pas faite pour eux". L’opéra ne sera joué que 8 fois à Paris.

En ce même dernier quart de XIXème siècle, l’opéra russe connut son apothéose avec Modeste Moussorgski et Piotr Ilyitch Tchaïkovski. Moussorgsky, fervent représentant de la récitation musicale, déclarait : "Je voudrais que mes personnages parlent sur scène comme des êtres vivants… Ma musique doit être une reproduction artistique de la parole humaine dans tous ses aspects les plus subtils". Il s’appuya donc sur Alexandre Pouchkine pour *Boris Godounov*. Tchaïkovski en fit de même pour *Eugène Onéguine*, *Mazeppa* et *La dame de pique*. Le poète, mort un demi-siècle plus tôt, avait laissé des œuvres qui, n’en doutons pas, permirent à ces opéras d’entrer dans la postérité.

La discussion des rôles respectifs de la musique et du livret dans la réussite d’un opéra pénétra le XXème siècle. Richard Strauss composa *Capriccio* en 1942, sur l’idée fournie 8 ans plus tôt par Stefan Zweig de reprendre le thème du livret de l’opéra de Salieri *Prima la musica e poi le parole*. Strauss fait à son tour dialoguer un compositeur, pour qui Prima la musica, dopo le parole, alors que le poète proclame Prima le parole, dopo la musica, sans vraiment que l’un des deux ne l’emporte. La comtesse, soprano invitée à ce dialogue, sort en chantant le sonnet intimement serti dans la musique et fondu avec elle, mais c’est en fredonnant la seule musique qu’elle met fin à l’opéra … la note plus que le verbe ?

Chère consœur et chers confrères, pourrez-vous m’excuser de cette promenade quelque peu orientée par des goûts personnels et parfois oublieuse d’autres éléments de la très riche histoire de l’opéra. Mais après tout, les touristes ne photographient pas tous de la même façon les monuments de Rome ou de Paris, certains oublient même d’en visiter quelques-uns pour passer plus de temps à en apprécier d’autres. On peut aimer Rome en n’en ayant vu que le Colisée, et admirer Paris en n’en ayant vu que le Louvre.