



ERISMENA FRANCESCO CAVALLI

éclairages

L'OPÉRA VÉNITIEN

par Alain Perroux, dramaturge au Festival d'Aix

LES PREMIERS THÉÂTRES PUBLICS D'OPÉRA

Erismena est l'un des innombrables opéras qui furent créés à Venise vers le milieu du XVII^e siècle, et qui contribuèrent à fixer les normes d'un genre encore très récent. En effet, la « naissance » à Florence de l'opéra, dont l'*Orfeo* de Monteverdi est le symbole, ne date alors que de trente ans. Après être passé par Rome et Naples, c'est à Venise que sa métamorphose de ce genre musical a lieu. C'est avec l'ouverture du Théâtre San Cassiano en 1637 que commence l'aventure. Premier théâtre d'opéra public payant, ce dernier est construit expressément pour qu'y soient donnés des *dramma per musica*, c'est-à-dire des pièces de théâtre entièrement chantées et accompagnées d'instruments. Ce théâtre ne pouvait vivre qu'à trois conditions : que la demande soit régulière, que son soutien financier soit assuré, et qu'il attire un public nombreux et de classes sociales diversifiées.

La régularité de la demande était assurée par le calendrier vénitien avec la traditionnelle saison du Carnaval, attraction touristique vivante depuis au moins un siècle. Le soutien financier vint des familles patriciennes qui, pour des raisons commerciales aussi bien que culturelles, encouragèrent la construction de salles et participèrent aux frais de fonctionnement. Le remplissage des salles, objectif constant de tout entrepreneur culturel, fut garanti par l'adaptation du spectacle à la demande des spectateurs, fait majeur en ce qui concerne l'évolution des sujets, ainsi que celle des formes et des styles musicaux.

UNE DEMANDE CROISSANTE

La formule du théâtre public eut immédiatement un tel succès que les lieux d'accueil se multiplièrent à une incroyable vitesse en même temps que les demandes se firent de plus en plus pressantes auprès des auteurs des livrets et des compositeurs. Les auteurs de livrets, qui étaient auparavant des nobles cultivés, juristes pour la plupart, se réunissant entre eux dans des académies plus ou moins secrètes, se considéraient comme des poètes s'autorisant de temps à autre la futile distraction d'écrire un livret, mais nullement comme des librettistes appointés. Le métier de librettiste apparut avec Faustini qui y consacrait tout son temps et en vivait, là était la différence.

Il fallait fournir la demande et le temps manquait. Pour accélérer le processus de l'écriture, se mit en place chez tous les librettistes de l'époque un système conventionnel de structure, auquel pourraient s'adapter toutes sortes de sujets :

- trois actes, divisés en une série de scènes (de quinze à vingt en général) fondées sur le principe du contraste, atout majeur pour l'efficacité dramatique;
- deux couples d'amoureux qui, après un certain nombre de traverses, trouvent (ou retrouvent) ensemble la félicité;
- quelques épisodes comiques pour pimenter le tout.

Les sujets, traditionnellement puisés dans la mythologie, continueraient de s'y référer, mais non sans que l'on puisse se permettre quelques libertés à leur égard. Il fallait faire rire, serait-ce aux dépens des dieux et des héros qui commencèrent à être descendus de leur piédestal pour devenir l'incarnation de caractères où tout un chacun pouvait se reconnaître – ou reconnaître son voisin.

L'une des obsessions des compositeurs des premiers drames mis en musique et entièrement chantés était de maintenir une vraisemblance acceptable dans le fait de chanter au théâtre au lieu de parler. L'une des façons d'échapper au reproche d'in vraisemblance était de faire parler des dieux, par nature supra-humains, et donc exempts du devoir de vraisemblance. On en garda l'habitude même quand les dieux devinrent de simples humains. Les fous pouvaient aussi faire l'affaire, considérés comme anormaux. Les dormeurs également, puisqu'en rêvant ils ne sont pas responsables de leurs paroles. Scènes de folie ou de magie, Sommeils, Enfers etc. sont légion dans l'opéra baroque.

Parallèlement à la transformation des livrets, se produisit bien sûr une transformation du langage, des formes et des styles musicaux. *Elena* en offre un exemple significatif.

L'ÉVOLUTION DU LANGAGE MUSICAL



Claudio Monteverdi en 1640
[maître de Francesco Cavalli à la basilique
San Marco de Venise] par Bernardo Strozzi,
Galleria dell'Academia, Venise

Dans les tout premiers opéras du XVII^e siècle, la « mise en musique » du texte obéissait à un principe radical : se rapprocher aussi près que possible de la parole déclamée à la fois pour lui assurer une compréhension claire, et pour en servir l'expression. Ainsi est né le *stile recitativo*, par lequel la musique se fait la servante absolue du texte. Mais cette servitude a ses inconvénients, le plus notable étant de générer une certaine monotonie, surtout lorsqu'il s'agit d'un ouvrage relativement long.

Le génie de Monteverdi sut pallier dès l'origine ce déficit majeur, d'abord en diversifiant au maximum les formes du récitatif lui-même, ensuite en introduisant dans le cours de la pièce chœurs, danses ou chansons. Son *Orfeo*, qui date de 1607, et qui est connu pour être le premier opéra créé, en est l'exemple éclatant.

Trente ans plus tard, la situation financière des théâtres d'opéra ne permettant pas la rétribution de chœurs, de danseurs, ni d'un ensemble instrumental fourni, les «stars» commençant à demander des cachets démesurés, et le goût du public ayant changé en même temps que changeait la nature de ce public, il fallut trouver de nouvelles solutions. Monteverdi lui-même dut se plier à ces nouvelles conditions. Que l'on compare à cet égard ses deux derniers ouvrages, *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* (1641) et *Le Couronnement de Poppée* (1642) avec l'*Orfeo* : le récitatif est toujours la base mais sont apparus et se sont multipliés les airs, duos et petits ensembles, proscrits pour cause d'in vraisemblance dans les premiers temps, et désormais parfaitement acceptés. Les compositions de Cavalli, qui vouait à son maître Monteverdi une admiration inconditionnelle, donnent un témoignage éclairant de cette transformation.

Ainsi s'est constitué et fixé ce qui restera toujours, avec des équilibres divers, le fondement du genre «opéra» : l'alternance de récits, qui se soumettent au rythme et à la fluidité toujours changeante de la narration, et d'airs, qui assujettissent le texte à une structure d'ordre musical.

À la période qui nous occupe, l'équilibre est parfait. Les airs, généralement strophiques, et précédés ou suivis de ritournelles instrumentales, s'enchaînent aux récits avec un tel naturel qu'on s'aperçoit à peine du changement. Les compositeurs se soucient désormais moins de vraisemblance que de convenance de la musique aux différentes situations dramatiques. Le tragique se traduit à travers de grands récitatifs dramatiques, ou des *lamenti*. Le comique suscite des *canzonettas* proches des chansons populaires que tout le monde fredonne. Entre les deux, s'inventent une grande quantité de formes intermédiaires, la plus fréquente consistant en *mezz'arie* non strophiques où un refrain, ou plus simplement un vers-refrain, structure musicalement l'ensemble.

Au mélange des genres, correspond donc un mélange des styles qui donne à cette musique un charme tout particulier.

L'ENSEMBLE INSTRUMENTAL

Pour des raisons économiques, l'ensemble instrumental accompagnant les spectacles d'opéra est extrêmement réduit. Tout au moins est-il réduit dans la présentation manuscrite de la partition, qui ne comporte qu'une ligne de basse chiffrée¹, et deux parties de violons en sus du texte chanté. Cela ne signifie pas que la réalisation soit réduite à ce qui est écrit. Elle était, à l'époque, directement liée aux moyens dont le théâtre disposait. La partition ne représentait en fait que la trace écrite du minimum requis, non pas en nombre d'instruments, mais en consignes d'ordre purement musical.

¹ La basse chiffrée est un code permettant à tout instrumentiste qui l'a sous les yeux de savoir quels sons font partie de l'accord qu'il désigne. Les clavecinistes ou les luthistes, qui disposent d'instruments polyphoniques, peuvent ainsi «réaliser» cette basse sans avoir besoin d'autre indication. Les autres instrumentistes (cordes, flûtes, cornets, voire trompettes), lorsqu'ils sont formés à cette technique, ce qui est le cas de plus en plus souvent dans les ensembles baroques actuels, improvisent à vue en fonction du chiffrage de la basse.

Il revenait ensuite à l'impresario² de déterminer la composition de l'ensemble et à chaque ensemble d'improviser lui-même à partir de la basse, selon les capacités de chacun des instrumentistes.

Le rôle le plus important est confié à la basse continue, ou *continuo*, qui soutient l'ensemble vocal et instrumental de façon continue (d'où son nom). Ce *continuo* doit comprendre au minimum un instrument polyphonique (clavecin, orgue, théorbe, archiluth, guitare...) et une basse monodique (viole de gambe, violoncelle, basson...).

LES CHANTEURS

Les spectacles nécessitant un grand nombre d'interprètes, les chanteurs étaient choisis en fonction de deux critères : leur renommée et l'argent dont disposait l'impresario. Les distributions comprenaient donc un ou deux chanteurs connus dont la réputation attirait le public, d'autres moins renommés, donc moins chers, et des débutants, souvent membres de quelque maîtrise attachée à l'église voisine du théâtre. Les castrats, fort prisés en Italie, étaient très recherchés, et se comportaient souvent comme de véritables stars. On leur confiait généralement les premiers rôles d'amoureux. Actuellement, ces rôles sont remplis par des contreténors ou des mezzo-sopranos.

² L'impresario est, à Venise, le véritable maître d'œuvre des opéras. Il commande les œuvres au librettiste et au compositeur, choisit et engage les chanteurs et les instrumentistes, contacte décorateurs et costumiers, établit les budgets (qui comportent la location des salles) et fait la plupart du temps office de metteur en scène !