

L'HOMME DES RONCOLE DI BUSSETO

VERDI À LA CONQUÊTE DE SA DRAMATURGIE

L'immense popularité de Verdi, sa facilité à créer des thèmes mélodiques se gravant aisément dans la mémoire collective, son image de symbole historico-politique, ont occulté ses recherches novatrices sur ce qui fonde tout autant l'essence du drame musical: la structure dramaturgique et le discours orchestral.

LA MOTRICITÉ DU DÉROULEMENT DRAMATIQUE

L'auditeur qui se laisse porter par la formidable efficacité d'un opéra de Verdi, ne doit pas perdre de vue que ladite efficacité serait cent fois moindre si notre musicien s'en était tenu aux schémas formels du melodramma tels que codifiés au temps du dernier Rossini ou de Donizetti. Très vite, et par tempérament, Verdi vise à la motricité du déroulement dramatique: son troisième opéra, *Nabucco* (1842), est un opéra d'action au même titre qu'un western est un film d'action! Pour réaliser son objectif, il lui faut dépasser les formes à *pezzi chiusi* (morceaux séparés) qui freinent l'action et enferment les réactions des personnages dans des artifices. Pour qu'il y ait réactivité des protagonistes aux péripéties, il convient qu'il y ait immédiateté du flux musical, et non que le baryton attende les bras croisés la double barre de mesure concluant la cabaletta de la soprano.

Marcello Conati souligne justement que la "force propulsive" à laquelle tend le maître implique de "rendre le discours musical le plus malléable possible à l'expression du drame ou, pour employer précisément les mots de Verdi, de "plier les notes" à l'effet désiré".

UN PRÉCURSEUR : SAVERIO MERCADANTE

Il va donc rechercher la fluidité des enchaînements entre les moments forts d'une scène, entre ensembles et dialogues, entre chœurs et soli, il va élaguer les canaux de transition trop convenus, catapulte les rebondissements extérieurs dans les temps d'expression intime ou inversement. La vérité oblige à dire qu'il a un précurseur dans cette démarche, un précurseur inexplicablement négligé aujourd'hui par les directeurs de théâtre et autres producteurs phonographiques en dépit de la haute qualité de son oeuvre: Saverio Mercadante (1795-1870). Dès 1836-37, celui-ci entreprend une



La maison natale aux Rocolle près de Busseto. Tableau d'Achille Formis.

réforme qu'il résume dans une lettre de 1838 à Florimo: "J'ai continué la révolution commencée avec *Il Giuramento*: j'ai varié les formes, aboli les triviales cabalettes et banni les crescendos. Plus de concision, moins de répétition, des nouveautés dans les cadences; plus d'attention accordée au versant dramatique; l'orchestration riche sans submerger les voix; évités les longs solos dans les numéros de concertati car ils obligent les autres rôles à attendre froidement au détriment de l'action dramatique; pas trop de grosse caisse et très peu de *banda*".

Aux mêmes objectifs, Verdi ajoutera un sang bouillonnant, une effervescence venue des tripes; Mercadante demeure un artiste mesuré, soucieux d'une élégance qui ne franchisse jamais les limites de la bienséance, là où le jeune *paesano* ne craint pas de laisser passer une vulgarité pour frapper fort. Le génie du nouveau venu affirmant de plus en plus une "frappe" musicale puissamment reconnaissable, l'aîné ne tardera pas à manifester sa jalousie...

UN CHOIX D'AUTEURS RÉVÉLATEUR !

Il n'est pas anodin que, pour mener à bien ses ambitions dramaturgiques, Verdi puise son inspiration chez deux auteurs qui ont fait exploser les cadres théâtraux de leurs temps: Shakespeare (dont il ne réussira jamais à orthographier le nom correctement!) et Schiller. Au poète allemand, il emprunte *La Pucelle d'Orléans* (*Giovanna d'Arco*, 1845, qu'il vaut mieux oublier), *Les Brigands* (*I Masnadieri*, 1847, où le manque de maîtrise du compositeur peine encore à rendre justice à la foisonnante tragédie schillerienne), *Kabale und Liebe* (*Luisa Miller*, 1849, un accomplissement décisif), *Don Carlos* (1867, un chef-d'oeuvre absolu).

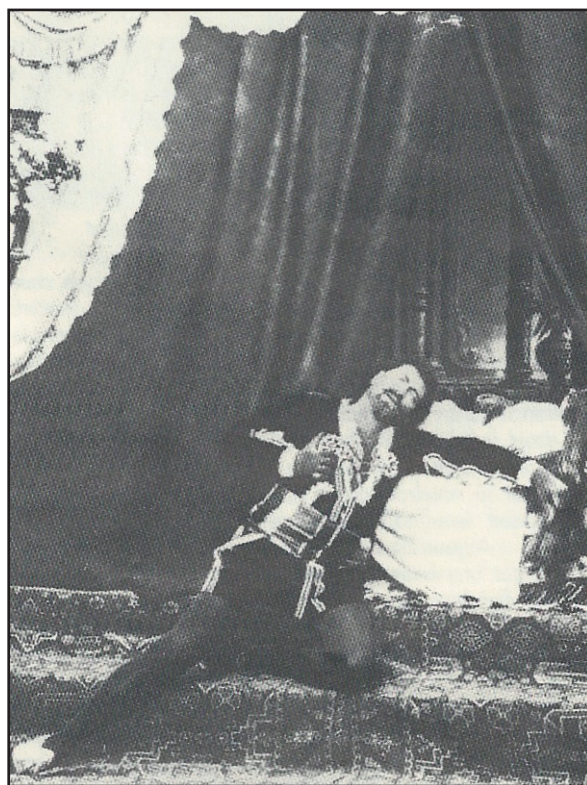
Shakespeare l'accompagne lors d'une étape essentielle de son processus évolutif (*Macbeth*, 1847, révisé en 1865), et à l'assaut des sommets ultimes (*Otello*, 1887, et *Falstaff*, 1893), mais il le hante toute sa vie: pendant plus d'une douzaine d'années (autour de la décennie 1850). un *Roi Lear* reviendra sur le tapis sans jamais être réalisé, *Hamlet* et *La Tempête* seront passagèrement envisagés. On remarque qu'au moment où le musicien dépasse le stade d'une jeunesse prometteuse mais un peu brouillonne pour affirmer plus résolument sa volonté en matière de vérité théâtrale, il enchaîne en l'espace de quelques mois un Shakespeare et un Schiller (*Macbeth* puis *I Masnadieri*) suivis deux ans plus tard d'un nouveau Schiller (*Luisa Miller*): en ces années 1847-1849 s'opère un tournant radical qui ouvre la voie à l'ascension désormais irréversible vers la grande maturité du second demi-siècle.

L'IRRÉSISTIBLE ASCENSION D'UN ARTISAN EXIGEANT

Luisa Miller représente un intéressant point d'équilibre où Verdi a réalisé exactement ce que la maîtrise de ses moyens compositionnels à un moment donné lui permettait d'accomplir. C'est que, contrairement à d'autres créateurs, Verdi n'est pas sorti tout armé de la lyre d'Apollon. Sa démarche s'apparenterait plutôt à celle d'un artisan exigeant, perfectionniste, qui, conscient de devoir s'approprier par lui-même les techniques qu'une formation très imparfaite ne lui a pas données, remettrait sans cesse son ouvrage sur le métier jusqu'à ce que la maîtrise de ses outils et de ses matériaux lui permette de magnifier toutes les potentialités contenues dans son inspiration. Jamais il ne sera satisfait, et même *Otello* ou *Falstaff* connaîtront les habituelles étapes de corrections, peaufinages, améliorations de détail au fil des reprises. En plusieurs occurrences (voir les versions premières de *Macbeth* en 1847 et de *Simon Boccanegra* en 1857), le compositeur a laissé fuser des intuitions géniales qui dépassaient sa capacité d'alors à les exploiter, faute d'une science

de l'écriture assez affûtée, et qui bénéficièrent d'une reprise en main ultérieure.

Or *Luisa Miller* ne souffre pas de cette dichotomie: elle n'ambitionne pas plus qu'elle ne peut offrir à cette époque. La structure n'est pas révolutionnaire, on distingue aisément des airs avec cabalette, des scènes en récitatif débouchant sur des duos, etc..., toutes formes encore traditionnelles et identifiables, mais on est séduit par la souplesse avec laquelle la vérité humaine de l'expression musicale unifie ces formes et conduit le discours avec pour seul maître la justesse de l'émotion. Ainsi Verdi réussit-il à nous faire oublier la survivance de cadres passéistes, et on retire de l'écoute de *Luisa Miller* le sentiment d'un opéra qui "coule" avec naturel du début à la fin.



Francesco Tamagno lors de la création d'*Otello* à La Scala (1887)

FAIRE PRIMER LE THÉÂTRE...

Dans *Macbeth*, en revanche, Verdi ose des expérimentations théâtrales, certes, des gaucheries entachent l'homogénéité de la partition, et il faudra attendre une quinzaine d'années pour que le génie et la science s'harmonisent pleinement sous la plume du maître. Mais Verdi y affirme sans concessions sa volonté de faire primer le théâtre. Ecoutez la "Gran Scena e Duetto" de l'Acte I (*Macbeth* et Lady Macbeth): à partir de l'hallucination de Macbeth (la vision du poignard ensanglanté), onze minutes d'un monologue puis d'un dialogue -en fait un double monologue, comme le remarque Francesco Degrada- qui n'a plus rien du duo d'opéra



Le symbole du mouvement nationaliste est le nom de Vittorio Emanuele, futur roi d'Italie. Des manifestants peignent sur les clôtures et les murs des villes italiennes le nom de Verdi en lettres capitales, séparées par une ponctuation V.E.R.D.I., pour Vittorio Emanuele, Re D'Italia, et le cri "Viva Verdi" devient "Viva Vittorio Emanuele, Re d'Italia".

convenu. sur une trame musicale truffée de symbolismes, la conduite vocale épouse avec une psychologie confondante la déclamation naturelle de deux caractères évoluant sur des plans divergents: un homme dont le mental vacille au bord du gouffre, une femme voulant réaffirmer son emprise sur l'époux déstabilisé. Nous avons alors l'impression d'entendre un dialogue d'acteurs "musicalisé", où le tissu sonore dévoile les non-dits, et nous sommes transportés très au-delà du morceau d'opéra". L'émotion naît de ce dépouillement qui s'accorde aux ténèbres de deux solitudes unies pour le pire.

Les indications portées sur la partition l'attestent, ainsi que les souvenirs des chanteurs en répétition, jamais Verdi n'avait poussé aussi loin que dans *Macbeth* la volonté intransigeante de faire du théâtre, d'obtenir de ses interprètes qu'ils jouent leurs personnages, non qu'ils se préoccupent de beau chant. Ecartant une cantatrice de la distribution pressentie pour la création, il écrit: "La Tadolini chante à la perfection et je voudrais que Lady Macbeth ne chante absolument pas. La Tadolini a une voix superbe, éclatante, claire et puissante, et je voudrais avoir pour Lady Macbeth une voix rauque, étouffée, caverneuse". On ne saurait être plus clair... Aujourd'hui encore, rien n'est plus difficile que de diriger une Lady Macbeth car ces dames répugnent à sacrifier leur ramage au personnage, et croient sans doute que la critique les accusera de ne plus savoir chanter si elles ne roucoulent pas ce rôle comme du Bellini!

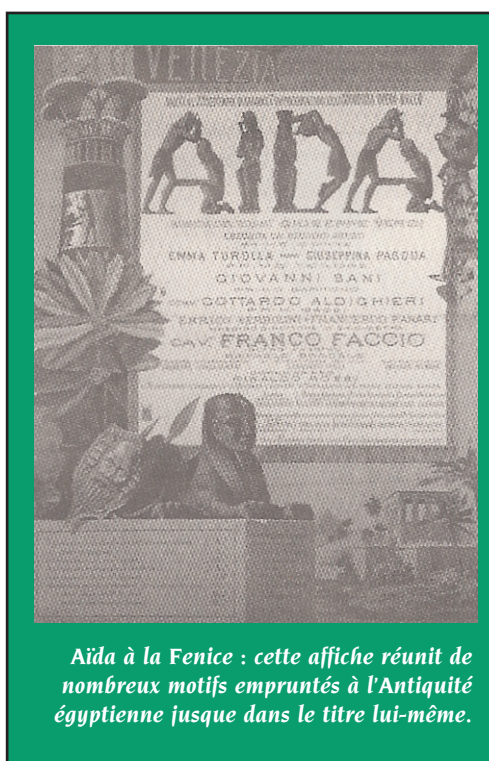
SE JOUER DES FORMES...

Le Verdi de la maturité saura se jouer des formes, soit en les pliant au gré de sa virtuosité compositionnelle, soit en les dissolvant au profit de visées théâtrales supérieures.

Prenons comme exemple du premier cas de figure (mais il y en aurait bien d'autres) le "Duetto et Terzetto" [Carlos, Eboli, Da Posa] sis à l'Acte III de la version parisienne du *Don Carlos* : le mouvement des âmes commande les enchaînements; après le récitatif de Carlos lisant le billet, une esquisse de duo d'amour est avortée par la découverte du quiproquo (Carlos croyait s'adresser à la Reine... et c'est Eboli) d'où un bref retour au "parler récitatif" avant qu'un autre ton plein de compassion ne s'installe entre les personnages par une déclamation de type arioso qui ne peut plus franchement redevenir un duo; puis un moment de scena avec l'arrivée de Da Posa; de son côté comme de celui d'Eboli, le ton menaçant monte; alors prend place un vrai Terzetto, dont le début est bien délimité par le point d'orgue et la double barre du changement de mesure (on passe de 6/8 à 12/8... après avoir déjà changé quatre fois de mesure au cours de l'épisode précédent, ce qui en souligne la ductilité); il se distingue par le contrepoint admirable de sa première section, où l'individualisation des caractères se maintient sans faiblir: l'autorité pressante de Da Posa, l'affliction de Carlos, la fureur de "lionne blessée" d'Eboli. C'est un Terzetto de découpage classique avec section finale de type cabaletta; mais la sortie se fera en télescopant le récitatif Da Posa-Carlos dans la cadence parfaite du Terzetto par le biais d'une quarte augmentée qui ne nous laisse pas le temps de respirer.

On pourrait s'attarder de la même manière sur le "Credo" de Iago, qui n'a rien d'un Air séparé! Quant à la pure et simple disparition des formes "canoniques", nous l'illustrerons par le tableau de la "Salle du Conseil" (1881) de *Simon Boccanegra*. Ici, Verdi compose une fresque emportée par un mouvement torrentiel où l'Histoire avec un grand H et les histoires individuelles s'imbriquent. Ce ne sont plus des formes stéréotypées qui gouvernent la progression, mais le tumulte des événements et la stature d'homme d'état qu'y oppose Simon. Il n'est plus question de récitatif/arioso/air, mais les tons de voix conformes aux situations réelles trouvent une exacte correspondance musicale. La déclamation du Doge, la grandeur de ses discours et admonestations, sont un modèle de vérité dramatique. Il revient à l'audacieuse mobilité harmonique de

conduire les transitions entre des épisodes que l'orchestration éclaire avec une palette digne des plus grands peintres de la Renaissance italienne. Flux et reflux entre violence et émotion, flagellations et houle à l'orchestre, cris du chœur / peuple (donc personnage collectif de l'action, comme dans les opéras russes), densité psychologique de l'expression des individus: Verdi bouscule nos sensations grâce à la puissance terrible de chaque intention, jusqu'à la malédiction finale, une page désertifiée qui nous glace le sang dans les veines et montre un Verdi capable d'une modernité que certains persistent à lui dénier.



Aïda à la Fenice : cette affiche réunit de nombreux motifs empruntés à l'Antiquité égyptienne jusque dans le titre lui-même.

LE MAÎTRE DE LA DRAMATURGIE

La maîtrise à laquelle est parvenue notre compositeur à la fin des années '50 l'amène à dominer encore mieux des dramaturgies à protagonistes multiples. Non pas -ce qui serait banal- des scénarios basés sur deux ou trois rôles principaux distribués selon les codes en vigueur et entourés de personnages secondaires plus schématiques, mais des intrigues d'une grande mobilité impliquant cinq ou six personnages si fortement caractérisés vocalement et dramatiquement, si indispensables dans leur fonction, que la partie dévolue à chacun (même à ceux dont le rôle semble bref sur le papier) exige un interprète de premier plan. Et cela complique la vie des producteurs de théâtre ou de disque! Car on n'a guère le droit à l'erreur, et on ne saurait confier le page Oscar ou le Grand Inquisiteur à un ou une artiste médiocre sous peine d'annihiler l'impact de scènes essentielles! Certes, Mozart ou Rossini posaient des problèmes analogues, mais le mélodrame romantique avait eu tendance à restreindre la typologie exhibée sur scène.

Une fois encore, Verdi avait révélé sa personnalité dès *Nabucco* où des duels croisés opposaient un baryton (Nabucco), une basse (Zaccaria) et deux voix féminines très inclassables (Abigaille, d'un tel registre que grands sopranos dramatiques et mezzo-sopranos se partagent le rôle sans garantie d'infailibilité, et Fenena dont l'ambitus plus restreint lui vaut aussi d'attirer sopranos et mezzos), le brave ténor faisant pâle figure au milieu de ces déferlements vindicatifs.

Dans *Luisa Miller*, autour du jeune couple soprano-ténor, trois hommes (Miller, Comte Walter, Wurm) déclinent toute la gamme des voix graves (baryton, baryton-basse, basse)... et des motivations humaines.

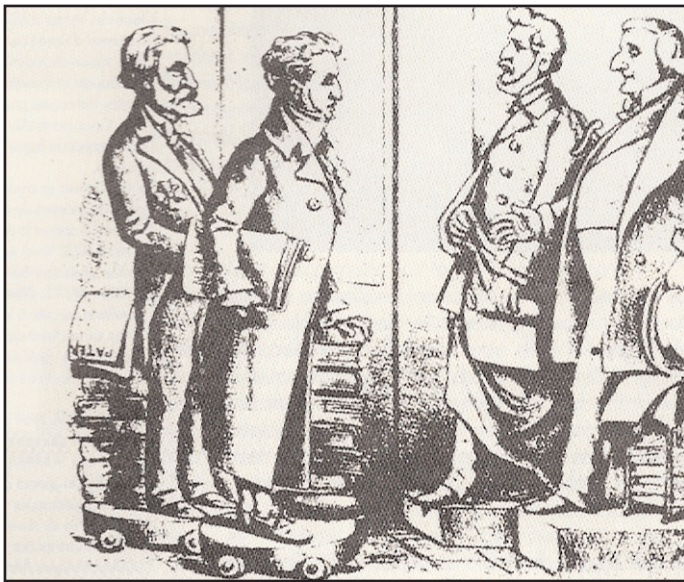
Plus tard s'enchaîneront trois sommets dans l'ordre de l'envergure dramaturgique. Un *Ballo in Maschera* peut sembler plus resserré sur le "ménage à trois" soprano-ténor-baryton, mais qui oserait reléguer Oscar (soprano léger) et Ulrica (contralto) au rang de rôles secondaires? Une faiblesse dans leur distribution ne pardonne pas. Que dire de *La Forza del Destino* qui additionne aux trois personnages-clés de

l'intrigue (soprano-ténor-baryton) trois rôles de composition d'une saveur incomparable: Preziosilla (mezzo-soprano), Padre Guardiano (basse profonde), Fra Melitone (baryton comique)! Pas plus ici que dans *Don Carlos*, nous ne pouvons échapper à la nécessité de réunir six chanteurs-acteurs parfaits. Le chef-d'oeuvre schillerien confie des pages d'une extrême exigence à la soprano (Elisabeth), à la mezzo-soprano (Eboli), au ténor (Carlos), au baryton (Da Posa), à la basse chantante (Philippe II) et à la basse profonde (le Grand Inquisiteur), avec pour certains d'entre eux un net coefficient d'endurance quand on monte la version intégrale en cinq actes! Dans *Simon Boccanegra*, le drame se noue entre deux barytons (Simon et Paolo) et une basse (Fiesco), le jeune couple (soprano-ténor) subissant les événements.

LA NAISSANCE DU BARYTON-VERDI

Il ressort de ce bref catalogue une évidente prédilection pour les voix graves, avec une affinité toute particulière envers le baryton que la classification vocale consacrera par une appellation nouvelle: le baryton-Verdi. Après tout, Verdi avait commencé sa carrière par un rôle-titre de basse (Oberto) et la referma sur un rôle-titre de baryton (Falstaff), quelques autres s'étant inscrits dans l'histoire entre-temps. Les voix graves véhiculent évidemment plus de profondeur humaine et de contradictions psychologiques.

L'expérience et les blessures accumulées avec l'âge demandent à s'exhaler d'une voix de baryton ou de basse, et Verdi leur confie souvent son expression intime. Qu'est-ce qui nous émeut le plus dans



Verdi, Bellini, Donizetti et Rossini, les "onari marmores" de La Scala

Don Carlos? Les jérémiades incessantes de l'Infant? Non. Mais quand nous entendons le terrible Roi, au pouvoir redouté, chanter "Elle ne m'aime pas... Je dormirai dans mon manteau royal" sur une musique désarmante de désolation, notre cœur est étreint car nous accédons à la vulnérabilité de l'être sous l'armure du tyran. De même sommes-nous frappés par la sobriété, la dignité avec laquelle il dévoile son expérience des hommes (encore que sur ce point, le texte de Schiller allait beaucoup plus loin) et ses aspirations secrètes lors de son entretien avec Da Posa au sortir du cloître, après s'être montré inflexible envers la Comtesse d'Aremberg.

Nous retrouvons la coexistence des drames subis et de la solitude du pouvoir dans le personnage de Simon Boccanegra, et cela nous vaut des monologues et des dialogues d'un rare poids humain, alors que les foucades irréflechies du jeune Gabriele sonnent bien plus superficiellement. Et l'on renvoie vite au magasin des accessoires les colorature de Gilda face au ténébreux Duetto Rigoletto (baryton)-Sparafucile (basse) de l'Acte I, 2e tableau!

LES COLORATIONS VOCALES AU SERVICE DE LA VÉRITÉ DRAMATIQUE

La coloration des distributions vocales d'obédience italienne, en passant du règne de la virtuosité à la recherche de vérité dramatique a descendu progressivement les échelles au fil de deux siècles. L'opera seria baroque, assujéti à la toute puissance des castrats, privilégiait les voix hautes: autour du castrat, voix féminines et ténor. Puis on descendit d'un palier, au point qu'au tout début du XIXe siècle, des opéras se peussent afficher plusieurs ténors s'exprimant aussi bien en duo qu'au sein de plus vastes ensembles: *Ermione* de Rossini (1819) alignait quatre ténors dans une tragédie racinienne. A cette époque, c'est dans le comique que la basse s'affirmait. Le premier romantisme (Bellini-Donizetti) eut encore recours au couple avec travesti (donc deux voix féminines: voir *I Capuleti ed i Montecchi*) avant de se stabiliser autour du couple soprano-ténor. Nous venons de voir que Verdi, à vouloir exprimer autre chose que de banales histoires d'amours contrariées, à cultiver les confrontations d'hommes de pouvoir, déplace radicalement le centre de gravité vers des premiers rôles de baryton et

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

1813. 9/10: naissance de Giuseppe Fortunino Francesco Verdi à La Roncole, près de Busseto, dans le duché de Parme, où son père tient une taverne. Premiers cours à Busseto avec le directeur de l'école de musique municipale.

1832. Logement chez Antonio Borezzi, marchand local et mécène musical qui lui donne les fonds pour faire des études à Milan. Refusé à l'examen d'entrée au Conservatoire pour raison de technique pianistique inadéquate et manque de connaissances techniques pour la composition. Cours particuliers de contrepoint, canon et fugue avec Vincenzo Lavigna.

1834. Pose sa candidature au poste de maestro di musica à Busseto. Il obtient le poste.

1836. 4/5 Verdi épouse une fille de son protecteur Barezzi.

1839. 17/11 *Oberto conti di San Bonifacio* est créé à la Scala de Milan sur un livret de Graffigna. Succès. Sous contrat avec la Scala pour laquelle il doit écrire d'autres opéras.

1840. 18/6 Mort de sa femme après avoir déjà perdu deux enfants en bas âge. **5/9:** création à la Scala de *Un giorno di regno*, melodramma giocoso sur un livret de Romani. Peu de succès. Démoralisé, Verdi commence son opéra *Nabucodonosor* (*Nabucco*), dramma lirico, sur un livret de Solera.

1842. 9/3: création de *Nabucco* à la Scala de Milan. Succès.

1843. 11/2: création à la Scala de *I Lombardi alla prima Crociata*, dramma lirico sur un livret de Solera. Succès.

1844. 9/3: création à La Fenice de Venise de *Ernani*, dramma lirico sur un livret de Piave, d'après Victor Hugo. Succès. **3/11:** création de *I due Foscari*, tragedia lirica, au Théâtre Argentina de Rome, sur un livret de Piave, d'après Byron.

1845. 15/2: création de *Giovanna d'Arco*, dramma lirico à la Scala sur un texte de Schiller. **12/8:** création de *Alzina* au Teatro San Carlo de Naples.

1846. 17/3: création de *Attila*, dramma lirico sur un livret de Solera à La Fenice.

1847. 14/3: création de *Macbeth*, premier opéra de Verdi sur un texte de Shakespeare, à la Pergola de Florence sur un livret de Piave. La version révisée dans une traduction française de Nuitter et Beaumont sera donnée au Théâtre Lyrique de Paris le 21/4/1865.

de basses supplantant souvent par la richesse de leur traitement et leur complexité humaine les ténors et sopranos. Le jeune héros plein de panache -qui appelle donc la jeunesse d'une voix claire- s'efface au profit d'hommes mûrs déchirés entre leur statut social et leurs fêlures intimes -donc des voix plus denses. Ceci dit, à l'écoute de la fameuse scène Philippe II / Grand Inquisiteur, nous nous demandons qui d'autre que Verdi -à l'exception de quelques compositeurs russes- aurait pu réussir un aussi magistral face-à-face entre une basse chantante et une basse profonde, les deux voix exploitant en moins de dix minutes la totalité de leur registre. Curieusement, les véristes, qui se targuaient de réalisme et de modernisme, reviendront à des distributions beaucoup plus conventionnelles, centrées sur le couple soprano-ténor.

L'ART DE L'ORCHESTRATION : UNE LUCIDITÉ QUI SECUE LE CONFORMISME AMBIANT...

Un autre domaine dans lequel l'apport de Verdi force l'admiration est l'art de l'orchestration. Là encore, un long chemin l'attendait, et le terreau italien n'était guère favorable à ce genre de préoccupations. Rossini, surnommé "il Tedeschino", en raison de sa science puisée aux sources de Haydn et Mozart, concluait avec un insurpassable brio la période de l'opéra classique (napolitano-mozartien).

Mais le premier romantisme n'annonçait rien de bon du côté de la fosse, d'autant que l'idolâtrie du public italien envers le bel canto dispensait de trop d'efforts sur l'accompagnement! Passons sur le désastre bellinien; quant à Donizetti, la chronologie de sa production et le graphisme de ses manuscrits attestent assez de sa rapidité d'exécution pour qu'on ne lui fasse pas grief d'avoir "assuré" -comme on dit familièrement- sans révolutionner l'orchestration au cours d'une carrière de stakhanoviste de la scène. Seul Mercadante se soucia d'anoblir son écriture instrumentale, mais sans faire preuve d'une personnalité marquante.

Le jeune Verdi dut se forger son expérience tout seul. Bien des chastes oreille demeurent allergiques aux éclats de zim-boum-boum entachant ses premiers opéras; pourtant, quelques intuitions percent, laissant augurer l'éclosion du futur coloriste de génie. La première concerne significativement l'équivalent instrumental du baryton: le violoncelle dont la participation soliste s'infiltrera tout au long du parcours créateur de Verdi. Tout commence par la prière de Zaccaria (*Nabucco*) avec six violoncelles soli, même si cette belle idée "chambriste" provient du *Guillaume Tell* de Rossini. Puis le violoncelle solo mêlera sa chaude voix au chœur de femmes "Deh! per i luoghi!" de *I Lombardi*, aux Préludes d'*Ernani* et de *I Masnadieri*, au Duetto Rigolett Sparafucile déjà évoqué, à la prière d'Amelia "Morro, ma prima in grazia" (*Un Ballo in Maschera*), au monologue de Philippe II "Elle ne m'aime pas", à l'offertoire du *Requiem*...

... UNE REDOUTABLE EXIGENCE, UNE RÉÉCRITURE SANS RELÂCHE

Restait à apprendre tout ce qui fait un expert en orchestration: cet art des dosages, de la touche de couleur qui change du tout au tout la mise en valeur d'une intention. En cela, il eut pour maître sa seule exigence, et aussi son oreille de chef d'orchestre car il semble qu'il apporta à cette pratique (exercée dès son entrée dans le monde professionnel puis lors de créations ou de reprises de ses oeuvres) une lucidité qui secoua quelque peu le conformisme ambiant.

L'examen des manuscrits du maître, l'étude comparative des différents stades d'un opéra soumis à révision, montrent qu'aucun détail n'échappait à sa relecture critique: si l'expérience acquise lui a fait comprendre que tel

1847. 22/7: création au Majesty Theater de Londres de *I Masnadieri* qui lui avait été commandé, d'après *Die Räuber* de Schiller. Jenny Lind interprète le rôle féminin principal. **26/11:** création à l'Opéra de Paris de *Jerusalem*, version révisée pour un livret en français de *I Lombardi alla prima Crociata*. Durant son séjour à Paris, Verdi retrouve Giuseppina Strepponi qui avait créé le premier rôle féminin de Nabucco. L'union sera légalisée lors d'une cérémonie privée en Savoie le 29/8/1859.

1848. 25/10: création à Teatro Grande de Trieste de *Il Corsaro* sur un livret de Piave d'après le poème de Byron.

1849. 27/1: création au Teatro Argentina de Rome de *La battaglia di Legnano*, tragedia lirica sur un livret de Cammarano. **8/12:** création de *Luisa Miller*, melodramma tragico sur un livret de Cammarano d'après Schiller au Teatro San Carlo de Naples.

1850. 16/11: création de *Stiffelio* au Teatro Grande de Trieste. L'opéra sera révisé sous le nom de Aroldo donné le 13/8/1857 au Teatro Nuovo de Rimini.

1851. 11/3: création de *Rigoletto*, melodramma sur un livret de Piave d'après Hugo à la Fenice de Venise. L'opéra apportera à Verdi une renommée durable et l'oeuvre entrera dans le répertoire lyrique du monde entier. "La donna è mobile" ("Comme la plume au vent") sera chanté ou joué à l'orgue de barbarie dans l'Europe entière.

1853. 19/1: création au Teatro Apollo de Rome de *Il Trovatore*, dramma sur un livret de Cammarano d'après Guitierrez. Triomphe. **6/3:** création de *La Traviata* sur un livret de Piave d'après Alexandre Dumas à la Fenice de Venise. Triomphe.

1855. 13/6: création à l'Opéra de Paris des *Vêpres siciliennes* sur un livret de Scribe et Duveyrier pour l'opéra inachevé de Donizetti, *Le Duc d'Albe*.

1857. 12/3: création à la Fenice de *Simon Boccanegra* sur un livret de Piave d'après Guitierrez. La version révisée sera donnée à la Scala de Milan le 24/03/1881.

1859. 17/2: création au Teatro Apollo de Rome dans la version aseptisée du point de vue politique d'*Un ballo in maschera* sur un livret original écrit par Scribe pour l'opéra d'Auber, *Gustave III*. Verdi devient un élément important de la lutte politique pour l'indépendance de l'Italie.

1862. 22/11: création, suite à une commande de l'Opéra Impérial de St. Petersbourg, de *La forza del destino* sur un livret de Piave d'après le duc de Rivas. L'opéra

équilibre sonnera mieux en ajoutant ou retranchant ceci ou cela, que tel mélange de couleurs mettra mieux en relief certaine idée, alors il corrigera, améliorera sans relâche, même si le morceau survit d'une version à l'autre sans réécriture structurelle. C'est par centaines que l'on pourrait montrer des détails de ce processus, et les moins spectaculaires sont parfois ceux qui témoignent le plus éloquemment des acquis techniques. Par exemple, dans le Prologue (scène 3) de *Simon Boccanegra*, les trémolos sous la réplique "Negarla al Doge chi potria?" joués par les violons I et II dans la version de 1857, ont été transférés en 1881 aux violons II et altos (la phrase étant baissée d'un demi-ton), ce qui leur confère une teinte plus étouffée mieux accordée à l'ambiance de complot nocturne de la scène.

Plus conséquente est la réécriture (dans le même opéra) du Prélude "impressionniste" et de l'accompagnement pour l'Air d'Amelia à l'Acte I: dès qu'un jardin fut prévu à cet endroit (c'est-à-dire pour la reprise de l'opéra à Reggio au printemps 1857, la création antérieure à Venise ne comportant que des intérieurs pour cet Acte), une allusion sonore aux murmures de la nature s'imposa, mais le Verdi de 1857 ne maîtrisait pas assez les subtilités de sa palette pour donner à son intention ses frémissements les plus suggestifs. On y décelait certes un élément mélodique, un élément de bruissement, un élément d'envol, mais en 1881, une véritable instrumentation en suspension tire des caractères propres à chacun des bois et des légers effets de cordes une texture bien plus aérienne qui évoque un jardin au matin, le bruissement du vent marin dans les feuillages, l'envol et le gazouillis des oiseaux. De plus, en 1881, la réorchestration du troisième volet de l'Air montre une conquête de la notion d'espace sonore dans la respiration de l'étagement orchestral.

En ce domaine plus peut-être qu'en aucun autre, un travail d'édition critique rigoureusement mené à partir des manuscrits s'avère indispensable, car les éditions courantes ont eu fâcheusement tendance à niveler les intentions du compositeur (un sort que d'autres ont hélas subi, notamment Max Reger!): c'est tellement plus commode d'accompagner un opéra en s'en tenant à une fourchette dynamique comprise entre *mezzo-piano* et *forte*! Malheureusement pour les fonctionnaires de la baguette, Verdi prouve aussi son génie de coloriste en dosant ses plans sonores avec une minutieuse différenciation de nuances (des nuances différentes aux diverses portées instrumentales changent évidemment le fondu des timbres comme la proportion de tel pigment change une couleur), mais aussi en poussant les dynamiques aux extrêmes, depuis l'indication maximale "*tutta forza*", jusqu'au *pppppp* (!) noté sur la partie de Iago susurrant le songe de Cassio. A souligner combien tel *pppp* de cuivres dans l'air d'Amelia ci-dessus décrit est difficile à obtenir, Claudio Abbado nous rappelle au passage qu'à compositeur exigeant il faut des chefs exigeants... Lui-même, infatigable pourfendeur des fausses traditions qui dénaturèrent tant d'oeuvres, fut à l'origine de nombreux travaux de restitution des partitions verdiennes (par Alberto Zedda, par Pietro Spada, par l'auteur de ces lignes) et ne cesse d'imposer aux orchestres et chanteurs une relecture du Verdi authentique. Une fois devenu virtuose de sa palette, Verdi utilise l'orchestre comme vecteur de sa dramaturgie pour souligner un jeu de scène, camper une atmosphère ou un caractère, voire pour créer des effets de mise en scène. Dans la "Conjuration" (Acte III) de *Un Ballo in Maschera*, Verdi par deux fois confie à l'orchestre la charge de suspens du tirage au sort, à la manière dont un cinéaste la rendrait tangible dans une scène muette par des mouvements de caméra significatifs: tandis que Renato prépare l'urne et Samuel les papiers portant les noms des conspirateurs, l'arpège pointé de la trompette dans le

sera donné sous forme révisée à la Scala le 27/2/1869.

1864. Verdi est élu Membre de l'Académie des Beaux-Arts de Paris au siège de Meyerbeer.

1867. 11/3: création à l'Opéra de Paris de *Don Carlos* dans sa version française originelle sur un livret de Méry et de Locle d'après le drame de Schiller. Nombreuses coupures lors de la représentation. Celles-ci ne seront supprimées qu'un siècle plus tard. La version sur livret italien de Lauzières et Zanardini sera représentée à la Scala de Milan le 10/1/1884.

1868. Mort de Rossini. Verdi projette d'honorer sa mémoire par la composition collective d'un Requiem dont il se réserve la dernière section, le "Libera me" achevé en 1869.

1871. 24/12: suite à une commande, création à l'Opéra du Caire de *Aïda* sur un livret français de Locle et Bey, traduit en italien par Ghislanzoni. L'événement, fortement médiatisé, connaîtra la gloire au niveau mondial.

1873. Mort du poète Alessandro Manzoni. Verdi compose sa grande *Messa da Requiem* ou Requiem Manzoni dans lequel il reprend le "Libera me" antérieur. Création à Milan le 22 mai 1874 pour le premier anniversaire de la mort de Manzoni. Retraite d'environ treize années à la campagne.

1875. Verdi est nommé Sénateur du Parlement italien.

1887. 5/2. Retour à Shakespeare avec la création à la Scala d'*Otello*, dramma lirico sur un livret de Boïto.

1893. 9/2: Création à la Scala de *Falstaff*, comedia lirica sur un livret de Boïto d'après Shakespeare (Les Joyeuses Commères de Windsor et Henry IV). Après cette création, le Roi d'Italie souhaite accorder à Verdi le titre de "Marchese di Busseto", mais Verdi décline cette honneur.

1897. 14/11: Mort de sa seconde femme. Verdi fonde à Milan la "Casa di Riposo per Musicisti" pour les musiciens âgés.

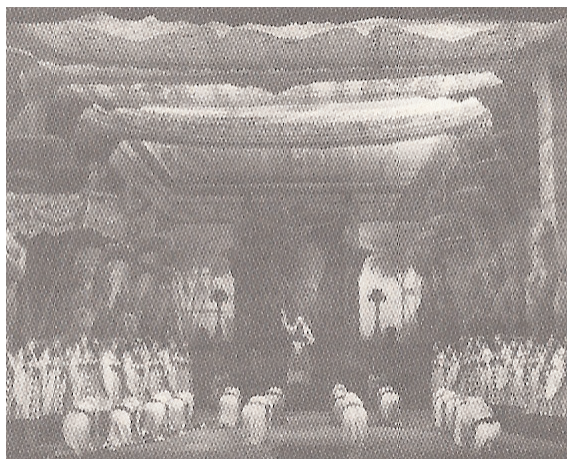
1898. Publication des *4 Pezzi Sacre*. Dans l'"Ave Maria", Verdi fait appel à la "scala enigmatica" (la gamme énigmatique – do-ré-mi-fa#-sol#-la#-si-do).

1901. 21/1: attaque d'apoplexie. Verdi meurt le 27 janvier à l'âge de 87 ans.

d'après le "Dictionnaire biographique des musiciens" de Baker et Slonimsky, Robert Laffont, collection Bouquins.

grave traduit la noire résolution de l'ami fidèle s'étant découvert mari bafoué, la scansion *ppp* de 3 trombones / tuba / bassons peint l'inexorable du destin, les trémolos menaçants de contrebasses et altos plus les turpides fusées de violons et violoncelles complétant le tableau; puis quand se dessine la diabolique idée d'utiliser l'innocente main d'Amelia comme instrument du sort, les mêmes éléments connaissent une redistribution instrumentale saisissante: la scansion est frappée *fff* / *ppp* aux timbales, le thème pointé se déploie ténébreusement aux violoncelles / bassons / clarinettes *ff* sur fond de trémolos, la "giustizia del fato", dominant la scène par les accents "tutta forza" des trombones et trompettes.

Voilà le genre d'idées qui avait complètement échappé à Mercadante traitant le même sujet une quinzaine d'années auparavant! Et que dire du lugubre éclairage de l'ancre de la devineresse Ulrica; là, Verdi joue sur la combinaison optimale de plusieurs facteurs: tensions d'intervalles nus et creux (quarte augmentée, quinte), contraste entre la verticalité des chocs harmoniques et l'horizontalité de la reptation mélodique, exploitation des particularismes sonores de certains registres instrumentaux (cordes à vide pour le quatuor, grave caveaux des clarinettes). Quelle superbe ascension depuis la fougue quelque peu maladroite et bruyante des premières années!



Cette production de *Aïda* à La Monnaie en 1941-1942 reprend les décors de 1877.

DES EFFETS CINÉMATOGRAPHIQUES

Puisque nous parlions d'effets cinématographiques, considérons une minime mais criante retouche dans le Prologue de *Simon Boccanegra*: entre la dispersion du chœur plébéien et l'entrée en scène de Fiesco pour son air poignant "A te l'estremo addio... Il lacerato spirito", le Verdi de 1857 introduisait une césure encore tributaire des anciennes formes à "pezzi chiusi", puis un rebond appoggiaturé *pp* (si-do-do) amenait Fiesco, soit une transition à la fois nette et en douceur. En 1881, il effectue un fondu-enchaîné entre les deux scènes et décide de faire jouer *ff* le si-do-do: c'est comme si un projecteur se braquait soudain sur le nouveau personnage et préparait notre attention à sa douleur.

Mis au service du comique, un tel art du geste orchestral donnera un feu d'artifice de trouvailles succulentes dans *Falstaff*; Harry Halbreich ne

souligne-t-il pas lui aussi la prédisposition visuelle de cette imagination musicale quand il décrit la "profonde révérence, graphiquement évoquée par les cordes aux tierces parallèles onctueuses" de Mrs. Quickly, ou "la petite flûte [qui] ne peut s'empêcher de se trémousser de rire", ou encore les "violons et altos [qui] dessinent déjà la pente descendante que prendra sous peu le précieux liquide [une bonne bouteille de vin]", parmi cent autres traits d'esprit qu'il a savoureusement analysés?

LA SCIENCE DES DOSAGES

A l'inverse, le comble de l'art peut consister à se rendre indécélable, et un exemple tiré du *Requiem* complétera notre propos sur la science verdienne des dosages; après le si périlleux énoncé de l'Agnus Dei par le soprano et le mezzo-soprano à l'octave et a cappella, le chœur lui aussi à l'octave reprend le motif strictement doublé par les instrumentistes ainsi disposés: d'abord, si les choristes chantent *pp*,

les instruments portent la nuance *ppp*, les violons I et II sont unis dans le grave sur la quatrième corde -donc privés de toute radiance-, les altos et les violoncelles divisés à l'octave perdent tout "gras", et aucune pesanteur terrestre ne vient gâcher ce chœur céleste puisqu'une seule contre-basse a voix au chapitre; en revanche, on note 4 bassons en octaves avec 2 clarinettes dans le grave. Si le chef respecte bien les équilibres

prescrits, on ne doit pratiquement pas entendre l'orchestre en tant que tel, mais un fondu parfait avec les voix auquel les bassons apportent une sorte de renfort d'orgue.

Il en résulte un des Agnus Dei les plus irréels de toute la littérature sacrée, d'autant plus immatériel après l'éruption volcanique de la colère divine. On le voit, on pourrait entreprendre un petit traité d'orchestration à l'usage des verdiens, ce que -répétons-le- rien ne laissait préfigurer dans le contexte italien de sa génération.

LE SENS D'UN PARCOURS

Alors, au terme de cette brève démonstration sur quelques aspects du travail compositionnel de Verdi, on distingue le sens d'un parcours: orchestre-personnage, chœur-personnage (car dès son premier opéra, il a su imprimer sa personnalité à l'écriture chorale, puis dès son troisième opéra en



Verdi (à droite) et Boïto, librettiste d'*Otello* et de *Falstaff* d'après *Shakespeare*.

faire un acteur à part entière du drame), densification psychologique des voix, Verdi n'a cessé d'œuvrer à l'intégration dramaturgique de tous les éléments constitutifs du genre, et ce par des options esthétiques ou structurelles pourtant radicalement différentes des choix de son "jumeau" allemand Wagner (puisque 1813 fut une année bénie des dieux pour l'art lyrique). Ses réticences à l'égard de celui-ci (car il faut parler de réticences et non d'hostilité ou d'incompréhension, ce qui serait bien mal connaître Verdi, très ouvert à ses collègues et très curieux à l'égard des productions de son temps) reposaient sur la conviction bien italienne que l'opéra doit laisser la primauté à un art mélodique auquel le public puisse s'identifier. Pourtant, nul italien n'aura fait autant pour mettre fin au règne du bel canto -creux et inconsistant car déconnecté du sens: dans le bel canto, on écoute le chanteur ou la chanteuse, on n'écoute pas le personnage-, pour transformer les chanteurs en acteurs, pour impliquer l'orchestre dans le geste expressif et l'impact dramatique.

L'appellation ancienne "dramma in musica" (celle du temps de Monteverdi) reprend ainsi tout son sens; dès *Macbeth*, Verdi faisait répéter ses interprètes comme des acteurs, et lors de sa dernière période, il sera comblé par la collaboration avec l'étonnant chanteur-acteur-metteur en scène Victor Maurel: or on peut dire que son orchestre guide l'acteur, stimule le jeu théâtral.

Si l'orchestre wagnérien, par son réseau de leitmotive, nous délivre le subconscient des personnages, l'arrière-plan des événements, les noeuds du destin que les protagonistes ignorent eux-mêmes, l'orchestre verdien porte l'élan du héros, il sonne

comme l'expansion de ses réactions émotionnelles. Forme de communication psychanalytico-philosophique chez l'un, forme de communication impulsive, extravertie, chez l'autre: chacun véhicule le tempérament de son peuple, l'essentiel étant que, de part et d'autre, le génie ait sublimé ces stéréotypes...

Au XIXe siècle en Italie, le "maestro concertatore" qui préparait les chanteurs, et le "direttore d'orchestra" qui faisait travailler l'orchestre, étaient deux personnes différentes; les deux fonctions ne commencèrent à s'unifier sous la même casquette qu'à l'extrême fin du siècle, d'où des affiches qui au XXe siècle présentaient encore le chef d'orchestre d'un spectacle sous la double dénomination: "maestro concertatore e direttore d'orchestra". Finalement Verdi, qui s'attira une telle réputation de sévérité lorsqu'il supervisait les représentations de ses oeuvres, appelait les conditions actuelles de production d'un opéra: un chef d'orchestre qui gouverne de manière cohérente l'interprétation musicale, et un metteur en scène issu du théâtre parlé qui ne tolère plus sur le plateau des potiches chantantes!

SYLVIANE FALCINELLI

LIBERTES SANS PARTAGE

Verdi et Wagner

L'histoire de la musique vit ses crises et ses moments de stabilité. Une affirmation évidente mais importante car Verdi et Wagner vivront l'un et l'autre la crise du romantisme et apporteront des réponses bien différentes en suivant des voies parallèles qui, par définition, ne se rencontreront jamais. Au 18^e siècle, Mozart est parvenu à réaliser la synthèse du génie italien et du génie germanique. Au 19^e siècle, la situation est radicalement différente. Les deux mondes se séparent pour s'incarner dans deux conceptions dramaturgiques: celles de Verdi et de Wagner.

Si Wagner apparaîtrait comme "un théoricien qui passe à la pratique", Verdi est avant tout un artisan, d'où la méfiance immédiate des milieux intellectuels et musicaux. "Wagner est très vite reconnu par ces élites qui, en raison de son génie musical, de ses oeuvres théoriques, de sa rupture avec l'opéra traditionnel et de la nouveauté de ses livrets, reconnaissent dans son oeuvre la présence d'une dramaturgie très élaborée exprimant les tensions de son époque. Verdi est longtemps considéré comme un habile musicien qui séduit le public... Le succès de ses opéras contraste avec les réticences de la critique. La presse est souvent sévère pour une musique que le public adore. "Dans son Journal, Delacroix notera ce jeu de mots quelque peu facile mais significatif de ces états d'esprit; il assimile Verdi à Merdi.

Les deux compositeurs naquirent en 1813. En dépit de certains textes romanesques, notamment le livre que Hans Werfel a consacré à Verdi, les deux compositeurs ne se sont jamais rencontrés. Ils connaissent l'un et l'autre leur premier succès en 1842: Wagner avec *Rienzi* et Verdi avec *Nabucco*. Les deux ouvrages ont d'évidentes connotations politiques. Premiers triomphes précédés par les représentations à Magdebourg de *La Défense d'aimer* en 1836 et d'*Oberto* en 1839 sur la scène de la Scala de Milan. Dès *Nabucco*, Verdi devient un compositeur à la mode et les succès se succèdent à l'exception d'*Alzira* et de *Stiffelio* même si, pour le compositeur, ces années correspondent à ce que lui-même a appelé "ses années de galère". Aux quatorze opéras composés entre 1842 et 1850, Wagner n'en propose que trois (*Le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*). Quelles sont les raisons de cette relative disproportion?

Wagner privilégie la réflexion et précise ses idées esthétiques théâtrales et musicales dans ses trois grands ouvrages théoriques, *Art et Révolution*, *L'oeuvre d'art de l'Avenir* et *Opéra et Drame* où apparaissent les germes des grandes oeuvres lyriques de la maturité. Il accuse l'opéra d'être une "contre-*façon* du drame lyrique qu'il va s'efforcer de créer". Sa principale exigence est d'aboutir à une synthèse d'arts à leur plus haut degré de tension. La musique doit être considérée comme un moyen et non un but en soi.

Verdi est plus pragmatique, même s'il partage avec Wagner l'idée de réformes. Ce qu'il cherche avant tout, c'est une indépendance face au théâtre. Il veut être en position de force conscient de l'impérieuse nécessité qu'au-delà de la musique et de la qualité de la partition le compositeur doit contrôler "toutes les dimensions de la réalisation scénique". Comment y parvient-il? Gilles de Van dans son essai sur Verdi, un théâtre en musique, explique la méthode employée. "La technique de Verdi est simple: dès le début, il traite ses affaires directement, sans recourir à des intermédiaires comme des agents de théâtre (fait significatif..., il refuse fréquemment l'hospitalité des imprésarios, préférant habiter à l'hôtel): il les traite dans son style direct, rapide, allant droit au fait et en s'embarrassant peu de précautions oratoires. Il ne manque pas de rouerie et menace souvent de rompre les négociations quitte à revenir en arrière quand il a montré trop de brusqueries. Toute exigence est immédiatement traduite en termes contractuels qui lui permettent, le cas échéant, de faire valoir ses droits". Le caractère



Affiche de Palanti

est affirmé! Nul ne peut entraver sa liberté créatrice. Dans une lettre adressée, en 1869, à Du Locle, l'un des librettistes de *Don Carlos*, il motive son refus d'écrire pour l'Opéra de Paris: "Je n'entends pas pour autant désapprouver ce que l'on fait chez vous; je veux simplement dire qu'il m'est impossible de passer à nouveau sous les Fourches Caudines de vos théâtres car j'ai la conviction qu'une véritable réussite ne m'est possible que si j'écris suivant mon sentiment, libre de toute influence et sans me demander si j'écris pour Paris ou pour le monde de la lune; il faut en outre que les artistes chantent à ma façon et non à la leur; que les masses qui pourtant à Paris ont beaucoup de talent fassent preuve d'une égale bonne volonté; qu'enfin dépende de moi, qu'une seule volonté domine tout, la mienne. Cela vous paraîtra un peu tyrannique!... peut-être. Mais si l'oeuvre est d'une seule coulée, l'idée est une et tout doit concourir à former cette unité; vous me direz peut-être que rien n'empêche d'obtenir tout cela à Paris: en Italie c'est possible et je peux même toujours l'obtenir, mais en France, non".

Le pragmatisme verdien rencontre les réflexions de Wagner. Cependant, la volonté de contrôler le tout et d'en être l'unique responsable conduit à la question de l'écriture du livret. Dans *Opéra et Drame*, Wagner affirme que la rénovation "de l'édifice du vieil opéra" dépend davantage du poète que du musicien d'où, de toute évidence, sa volonté d'être le poète de sa musique. Compte tenu de ce qui a été écrit précédemment, il était impossible d'imposer un texte à Verdi. Si en matière de peinture, ses goûts étaient discutables, ils ne l'étaient pas dès lors qu'il s'agissait de littérature: Hugo, Schiller, Shakespeare, Dumas ont rencontré son papier à musique.

Mais pourquoi n'a-t-il pas écrit ses livrets?

A un journaliste viennois qui l'interroge en 1875, il répond: "Moi aussi, j'ai tenté la fusion de la musique et du drame dans *Macbeth*, mais je ne pouvais pas écrire mes livrets comme le fait Wagner".

En fait, il n'en avait ni le désir ni l'envie. A cela, deux raisons principales: les livrets étaient écrits en vers; écrire en prose n'était pas digne du spectacle d'opéra! "L'habitude de versifier systématiquement les livrets d'opéras s'explique par l'emprise de la carrure dans l'écriture de la phrase musicale, ainsi que des symétries, des répétitions et de l'isorythmie dans la construction des airs ou des ensembles. Cette régularité musicale impliquait une régularité textuelle que seule pouvait offrir la versification:

non seulement les segments de texte devaient avoir le même nombre de syllabes pour correspondre à des unités musicales de quatre ou huit mesures, mais il fallait que le découpage sémantique corresponde à la phrase musicale en sorte qu'il y eût une parfaite correspondance entre les deux éléments, et Verdi rejette souvent des vers qui, à cause d'enjambements ou de rejets, obscurcissent la clarté de la phrase musicale. De toute évidence, cette préparation du livret demandait, sinon un poète, du moins un technicien".

Poète-technicien qui devait se garder de toute monotonie et Verdi veillait.

"Plus il y a de variété dans les mètres,

plus il y aura de variété dans la musique!". La poésie était aussi pour Verdi "le plus court chemin vers la concision, un des pôles de sa dramaturgie". Mécontent de Piave, librettiste de *La Force du Destin*, il lui écrit: "La poésie peut et doit dire tout ce que dit la prose avec moitié moins de mots: jusqu'à présent, ce n'est pas ce que tu fais". De la poésie, Verdi retient donc l'aptitude à décanter le langage trop diffus de la prose et à cerner l'essentiel en quelques mots. Le langage des livrets est donc une première étape fondamentale vers la parole scénique, vers la parole qui par sa prégnance visuelle, proche d'un geste, fixe une attitude et pose un personnage. On peut s'étonner qu'un homme possédant l'art du théâtre à tel degré ait été bloqué par l'écriture des mots et que le recours à un librettiste était l'assurance "du passage de l'optique théâtrale à la perspective lyrique". "Le propre d'un bon librettiste est moins d'avoir du génie que de donner du génie au musicien qu'il sert".



Affiche de Palanti

Quel rapport doit s'établir entre les mots et la musique ou qu'en est-il du dialogue musical?

Verdi et Wagner ont cherché à établir une corrélation étroite entre le son du mot et le son de la note avec des moyens différents. Cependant, Verdi a eu et souffre encore trop d'une tradition propre au bel canto, l'art du beau chant. Enfermer Verdi dans ce registre, c'est nier l'importance du compositeur dans l'évolution du style. Attendre avec impatience telle note dans tel air, c'est rompre l'unité du flux musical d'autant plus que ces notes destinées à faire plaisir à l'interprète qui, ainsi mettait en avant ses qualités vocales "pyrotechniques" ne sont pas, dans la plupart des cas, de la main de Verdi.

Arturo Toscanini a été l'un des premiers chefs d'orchestre à s'opposer à de telles pratiques. Claudio Abbado ou Riccardo Muti ont préféré consulter les partitions autographes avant de laisser leur témoignage discographique. Wagner et Verdi ont préféré créer des thèmes qui, sans être forcément plus beaux que d'autres, parlent ou montrent quelque chose qu'on ne saurait indiquer avec précision. Mais de nouveau, le traitement thématique est différent. La thématique wagnérienne est plus reconnaissable par l'auditeur; elle est visuelle en quelque sorte. Verdi au contraire agit comme un peintre par touches successives "qu'unit une secrète parenté dont seul l'effet global est perceptible". Le flux musical verdien implique la nécessité d'animer le drame, de ne pas le rendre immobile. "C'est également le meilleur moyen de détruire l'étanchéité des blocs musicaux constitués par les numéros et d'établir un liant qui les enchaîne l'un à l'autre". Nouveau parallélisme avec Wagner!

La fonction du duo chez Verdi comme chez Wagner est d'une réelle importance dans la mesure où le duo cherche moins à mettre en valeur des personnalités, "saisies dans des moments extrêmes, qu'à suivre leur parcours dramatique dépendant de leurs rapports". Et pourtant, une différence est sensible. Prenez les duos d'amour d'*Un Bal masqué* et ceux de *Tristan et Isolde*. Certains ont voulu voir dans *Un Bal masqué* le Tristan de Verdi en raison de certaines affinités harmoniques. Rien n'est plus faux car l'intériorité romantique est différente en ce sens qu'elle est plus forte et conduit à la négation du monde chez Wagner. Chez Verdi, la réalité est plus forte et c'est le monde qui détruit l'innocence de la passion.

Si Wagner a posé le leitmotiv comme l'un des fondements de son écriture, Verdi n'a jamais été tenté d'en user abusivement. C'est sans doute dans *I Due Foscari* que Verdi s'approche le plus d'une

définition thématique de ses personnages (Jacopo Foscari, Lucrezia Contarini, le Conseil des Dix) en leur prêtant un motif récurrent. La technique est différente; les thèmes verdiens sont repris dans la même tonalité. Verdi a préféré l'emploi de *thème-pivot*; sorte de condensé du drame qui réapparaît aux moments clés (le thème de la malédiction dans *Rigoletto*, par exemple). Pourquoi ce relatif désintérêt? Verdi reste fidèle à la "vocalité" et préfère ignorer une technique essentiellement symphonique. Je cite à nouveau Gilles de Van: "La raison principale de ce choix me semble être toutefois la préférence que le compositeur marque pour un usage plus allusif, plus insinuant, plus impressionniste des analogies thématiques: il lui importe moins de confier à des thèmes clairement reconnaissables le cheminement d'un sens, que de créer par touches successives un climat homogène propre à chaque oeuvre, en somme une couleur".

Sous l'influence des opéras des deux compositeurs, le chant a poursuivi sa mutation. Avec Verdi, l'extrémité supérieure du registre ne sert plus d'ornementation comme dans le bel canto, l'aigu vocal devient un des éléments de l'impact dramatique. Dans le même temps, apparaîtront les voix intermédiaires de baryton et de mezzo "obtenues en travaillant dans l'aigu les basses et les altos pour chanter des rôles comme Macbeth ou Azucena". On assiste à une évolution parallèle chez Wagner où l'importance de l'orchestre contraint le chanteur à "passer au-dessus". A force de travail, les voix wagnériennes gagnent en puissance ce qu'elles peuvent perdre en musicalité.

S'il y a un sujet qui oppose radicalement Wagner à Verdi, c'est celui de la tradition. Je serais tenté de mettre dans la bouche de Verdi le célèbre mot de Mahler qui ne voyait dans la tradition que négligence. Verdi est un musicien de l'avenir qui respecte la tradition dans ce qu'elle a de plus honorable: le respect de certaines conventions, d'un code commun à l'artiste et à son public.

Verdi et Wagner, musiciens opposés? Assurément, non! Différents mais fondamentalement convaincus de l'urgence d'assurer un renouveau du genre lyrique. On a voulu les opposer ou évoquer l'influence de Wagner sur le dernier Verdi. C'est oublier que si Wagner connaissait les oeuvres de Verdi -Le *Requiem* ne lui fit aucun effet-, Verdin'avait pas la même connaissance des pages de Wagner. Verdi ne connaissait pas *Les Maîtres Chanteurs* dont on a dit qu'ils avaient influencé *Falstaff*. En 1865, il entendit pour la première fois une oeuvre de Wagner,

l'ouverture de *Tannhäuser*, exécutée lors d'un concert populaire à Paris. "Il est fou" déclara-t-il! Cinq ans plus tard, il demanda à son éditeur Ricordi l'intégrale des oeuvres en prose de Wagner et la partition de *Tannhäuser*, "peut-être à cause de l'excitation suscitée par l'annonce de la production de *Lohengrin* à Bologne". Le 19 novembre 1871, il assista incognito à cette représentation de *Lohengrin* et annota la partition. Il résuma ainsi son jugement: "Impression médiocre. Belle musique, quand elle est claire et mûrement pensée. L'action est aussi lente que les paroles. D'où ennui. Beaux effets instrumentaux. Abus de notes tenues trop longtemps, ce qui l'alourdit..."

Son jugement sur le compositeur n'est pas plus complaisant: "Wagner n'est ni une bête féroce, comme voudraient le faire croire les puristes, ni un prophète, comme le proclame ses apôtres. C'est un homme de beaucoup de talent, qui se complaît dans les voies les plus contournées, parce qu'il ne sait pas trouver les chemins les plus directs. Il ne faut pas que les jeunes se fassent trop d'illusions: il y a beaucoup de gens qui font croire qu'ils ont des ailes, parce qu'en fait ils ne sont pas capables de se tenir debout sur les jambes".

La mort de Wagner l'affecta. Il écrivit, le 14 février 1883, à Giulio Ricordi: "Triste, triste, triste! Wagner e morto! En lisant cette nouvelle, hier, j'ai été bouleversé. Plus un mot! Une grande personnalité nous a quittés! Un nom qui laisse dans l'histoire une profonde trace".

OLIVIER EROUART