

CARNETS SUR SOL

Histoire de l'opéra allemand : essai (raté) de schéma

Contrairement aux développements de genres et styles parallèles dans l'histoire de l'opéra français ou aux ruptures dans l'histoire de l'opéra italien, l'opéra allemand suit en réalité un chemin assez linéaire, qui ne se complexifie qu'à l'orée du XXe siècle.

Toutefois, à cette date, les courants et les langages deviennent si riches, si complexes, s'entrecroisant et se contredisant jusque chez un même compositeur, et quelquefois menant deux courants idéologiquement antagonistes à des résultats sonores similaires... qu'il est assez difficile de proposer cela sous forme synthétique. On serait incomplet, ou bien allusif et obscur, ou au contraire trop détaillé.

En l'occurrence, le résultat sera trop touffu pour les lecteurs plus néophytes.

Bref, le résultat de cette tentative n'est pas satisfaisant, mais on le livre tout de même, à titre de repère (un *tiens* valant mieux...)

--

1. Exception hambourgeoise : un *seria* local

L'opéra allemand n'existe pas au XVIIe siècle en tant que genre. Il existe peut-être des partitions expérimentales enfouies, mais je n'en ai jamais vu, et elles resteraient de toute façon marginales.

On cite une *Dafne* de Schütz (1627), dont seul le livret subsiste, mais rien qui puisse permettre de documenter un genre en tout cas.

Il faut **attendre le XVIIIe siècle pour voir apparaître des exceptions locales**. On jouait alors l'opéra italien partout en Europe, sauf en France, et plus précisément cet opéra *seria*. Ce genre opératique était né en Italie de la fascination croissante pour la voix comme instrument, au détriment du projet original d'exalter un poème dramatique par la musique. On y trouvait des airs clos (dits "à *da capo*", c'est-à-dire de forme ABA') très virtuoses, entre lesquels l'action avançait rapidement par des "récitatifs secs" (une écriture rapide et peu mélodique, calquée sur la prosodie italienne et uniquement accompagnée par la basse continue).

Il a cependant existé, pendant des périodes plus ou moins restreintes, des exceptions locales en Europe (cour de Suède par exemple), et spécialement dans certaines villes d'Allemagne. On y écrivait aussi du *seria*, avec les mêmes recettes... mais en langue allemande.

Quelques compositeurs célèbres se produisirent à **Hambourg** : Haendel (son premier opéra,

Almira, Königin von Kastilien, était en allemand sur un livret adapté de l'italien) et Telemann, mais aussi Reinhard Keiser, qui produisit près de 70 opéras, et quasiment tous pour Hambourg. On trouve aussi mention de Philipp Heinrich Erlebach, Georg Caspar Schürmann ou Johann Christian Schieferdecker, dont certaines oeuvres sont disponibles au disque, mais qui n'ont pas, aujourd'hui encore, de grande renommée.

L'*Orpheus* de Telemann, comble du syncrétisme, mêle même des airs en italien et des chœurs en français, selon le caractère recherché, à une trame allemande.

L'opéra hambourgeois est un opéra virtuose, bien écrit, qui adopte **certaines tournures harmoniques spécifiquement germaniques**, et dont les récitatifs sont par la force des choses assez différents des italiens... mais il ne s'agit que d'une adaptation limitée géographiquement d'un genre qui vient de l'étranger. On est très **loin d'un opéra proprement national**.

2. Le Singspiel, première forme originale

Au milieu du XVIIIe siècle, apparaît une forme nouvelle, **une version comique de l'opéra, qui s'apparente à l'opéra comique français** : des "numéros" musicaux (airs, ensembles, parfois pièces d'orchestre...) clos sont entrecoupés de dialogues parlés, le tout étant en langue allemande.

La forme trouve probablement son origine avec les miracles du XVIIe siècle, mais on considère que ses "inventeurs" sont Hiller & Weisse, qui collaboraient ensemble vers le milieu XVIIIe siècle.

C'est le genre dans lequel sont écrits **les opéras allemands de Mozart** : *Bastien und Bastienne*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Die Zauberflöte*. Peu d'oeuvres d'autres compositeurs de l'époque sont disponibles au disque : Holzbauer par exemple, qui est extrêmement intéressant ; ou (Paul) Wranitzky dont l'*Oberon, König der Elfen* (1789) est un bijou déjà très romantique, bien plus moderne que la *Flûte Enchantée* (1791) par exemple.

Ainsi, la naissance d'un opéra réellement attaché à la langue allemande se fait sous la forme comique et hybride du parlé et du chanté. Ce qui n'aura pas une conséquence durable sur son évolution.

3. Développement sérieux du Singspiel

Avec l'arrivée du romantisme, les compositeurs, **tout en conservant la structure alternant le parlé et le chanté**, se mettent à écrire des oeuvres sérieuses sur ce patron. C'est le cas de Beethoven évidemment, avec *Leonore* (et sa version définitive *Fidelio*), et également de Weber puis de Marschner.

Il est à noter qu'on n'aime pas aujourd'hui, et plus encore depuis que l'on joue les oeuvres en langue originale quelle que soit la nationalité du public, jouer les dialogues complets - il est vrai

qu'ils ne sont pas toujours bons. Mais on se rend très vite compte que les **jouer avec des dialogues trop courts** (quand ce n'est pas les supprimer complètement) **ruine l'équilibre de ces oeuvres**. Les "numéros" sont de caractère très différent et les faire s'entrechoquer provoque une impression désagréable de *patchwork*, tandis que les psychologies des personnages deviennent très sommaires, vagues archétypes privés de substance.

Au début du vingtième siècle, on avait trouvé des parades plus intelligentes, en écrivant pour certaines oeuvres à succès des récitatifs dans le style ancien. Ce fut le cas du *Vampyr* de Marschner qui reçut des récitatifs de la main de Pfitzner. Mahler, de son côté, avait avec les héritiers Weber conservé l'alternance de parlé et de chanté dans *Die Drei Pintos* qu'il avait pour tâche d'achever.

4. Le drame continu

A partir d'*Euryanthe* de Weber (1825), apparaît une **nouvelle forme de drame, entièrement chantée, avec des récitatifs joignant les numéros**. Des récitatifs souvent assez médiocres dans le cas d'*Euryanthe* - comme les adaptations faites d'opéras-comiques, *Médée* de Cherubini en tête : leurs "numéros" ne sont pas assez complexes pour contraster suffisamment avec la simplicité des récitatifs, le tout finissant en un flux un peu tiède.

C'est évidemment **Richard Wagner, dès son premier opéra *Die Feen* (Les Fées)**, qui va porter cette structure à son potentiel maximum. Même son deuxième opéra *Das Liebesverbot*, dont le sujet comique, bien que tiré de Shakespeare, était à merveille taillé pour le Singspiel, est en déclamation continue, avec une grande continuité entre les récitatifs et les numéros, même si chacun demeure encore très identifiable.

L'intérêt des récitatifs croît dans *Der Fliegender Holländer*, où l'orchestre et l'harmonie distillent de réelles merveilles, d'un intérêt au moins égal à celui des airs, y compris d'un strict point de vue musical. Dans *Lohengrin*, on ne distingue plus bien les airs de ce qui les entoure, les scènes d'ensemble se succédant sans césures nettes. Puis arrive *Rheingold*, sorte d'immense récitatif à peine pourvu de quelques tirades, éventuellement des ariosos (Wotan à la fin de l'oeuvre), et *Tristan*, au contraire un air infini, toujours lyrique et mélodique, bien que très surprenant et difficile à cerner pour l'époque.

Les compositeurs allemands après Wagner **hériteront de cette volonté d'intégration**, soit en étant mélodiques dans les récitatifs, soit en écrivant des airs assez secs et déclamatoires, et souvent **en brouillant beaucoup les frontières entre les deux**.

5. Après Wagner

Après Wagner, les compositeurs allemands portent tous sa marque (contrairement à l'opéra français où aucun compositeur n'a pu réellement effacer le style précédent).

Mais il existe alors plusieurs attitudes :

les postwagnériens stricts : Humperdinck, Siegfried Wagner (le fils), Pfitzner... qui vont développer les mêmes recettes que le Maître dans leurs oeuvres lyriques, d'un romantisme complexe et raffiné, parfois un peu lourd. Et n'iront pas plus loin.

les novateurs lyriques : Richard Strauss, Zemlinsky (en théorie), Schreker, Busoni, Gurlitt, Schulhoff (dans *iFlammen/i*)... qui vont poursuivre les innovations musicales, en partant des découvertes wagnériennes.

les refondateurs : Schönberg, Berg, K?enek (dans *iKarl V/i*), Bernd Alois Zimmermann (*iDie Soldaten/i*)... qui vont prendre acte de la complexité extrême du chromatisme ainsi obtenu, au point que la tonalité n'a plus réellement de sens, et décider de refonder le langage musical sur d'autres bases, puisque les anciennes sont arrivées à leurs limites. C'est l'atonalité libre, puis le dodécaphonisme sériel, mais Busoni aussi (sans réellement le réaliser) avait conduit cette réflexion. Dans d'autres nations, Scriabine ou Langgaard avaient aussi à leur manière touché du doigt d'autres voies.

les interrupteurs : Schulhoff, Krása, K?enek (dans *iJohnny spielt auf/i*), Weill... qui vont dans des genres voisins de l'opéra, remettre en cause le langage musical en utilisant des bruitages, des formes plus prosaïques, des citations...

Je fais souvent le choix de regrouper les "novateurs lyriques" et les "interrupteurs" (voire toute la période qui contient ces quatre attitudes) **sous le vocable de "décadents"** (voir colonne de droite...), qui exprime l'idée d'un excès qui conduit à la fois à une richesse inouïe et à un questionnement du genre. Mais c'est, du point de vue de l'histoire esthétique, très contestable car pas très exact - il s'agit plus d'une commodité de classement, d'un raccourci, que d'une catégorie réellement cohérente et opérante. On pourrait aussi bien parler des "modernes", comme on le fait quelquefois pour les français de la période.

Certains compositeurs sont par ailleurs un peu problématiques à classer.

- Korngold, initialement un novateur car zélé de Richard Strauss, n'a finalement fait que reproduire les mêmes schémas en une sorte de néo-straussisme qui n'était plus très subversif et s'apparente donc, en dépit du classement qu'on en a fait à l'époque, plutôt à l'attitude "reproductrice" des postwagnériens.

- Braunfels était à la fois un "novateur lyrique" dans sa classification d'époque et dans ses intentions - mais son style musical reste assez wagnéro-bruckerien, et son langage se rapproche donc sans doute plus, *in fine*, de Pfitzner que de Schreker. Zemlinsky est un peu dans la même situation, grand inspirateur du mouvement novateur, mais beaucoup plus circonspect dans ses oeuvres.

- Enfin Hindemith est difficile à classer, à la fois trop personnel (et capable de nouveautés !) pour être postwagnérien, et pas spécialement tourné vers la subversion. Son époque d'exercice est de toute façon un peu postérieure.

Précisons que les noms de ces catégories sont purement des propositions personnelles que je fais : elles ne sont pas des dénominations officielles, et constituent juste des outils (dont les noms ne sont pas très satisfaisants...).

6. Le 'sprechgesang' et l'atonalité libre ou contrainte

Les grands sauts d'intervalle, depuis Wagner, avaient déjà mis à distance la prosodie traditionnelle (ces écarts permanents sont inusités dans la voix parlée), et donc rendu plus artificiel la déclamation. A l'opposé, en particulier chez les "novateurs lyriques" (Richard Strauss en particulier, pour le *Rosenkavalier*, le Prologue d'*Ariadne auf Naxos*, *Intermezzo* et *Capriccio*, mais aussi Gurlitt dans *Wozzeck*), on avait recherché la **plus grande proximité avec le flux verbal parlé**, moins mélodique, moins d'intervalles. Le débit d'*Intermezzo* est extrêmement rapide pour une oeuvre lyrique !

Les recherches des "refondateurs" (ainsi que quelques trouvailles des "interrupteurs") vont en outre donner naissance à une grammaire vocale nouvelle, avec une "directionnalité" de la musique plus incertaine à l'oreille. **La logique de la langue**, de même, **paraîtra parfois étrange** - et parfois au contraire servie de plus près que dans les grandes machines avec orchestres pléthoriques, qui étaient la norme dans le théâtre lyrique de l'après Wagner...

Bref, c'est à ce moment d'explorations que va naître **le *sprechgesang*** ("chant parlé", ou "parlé-chanté"), une forme de déclamation parlée dont les hauteurs sont notées sur la portée.

On la trouve en particulier dans le *Pierrot Lunaire* de Schönberg, et par endroits dans *Wozzeck* de Berg.

Cette tentative de Schönberg de rationaliser la déclamation va se révéler assez peu efficace (soit on parle en chantant faux, soit on chante en supprimant la dimension parlée), en plus de ne pas être toujours très beau.

A l'opposé, les partitions sérielles font éclater les logiques mélodiques habituelles (plutôt conjointes, c'est-à-dire avec des notes proches) avec des intervalles assez désordonnés, montant et descendant de façon très artificielle par rapport à la langue parlée (puisque le dodécaphonisme interdit la répétition d'une même note au cours de la série).

N.B. : Il ne faut pas confondre le *sprechgesang*, qui est une technique spécifique très limitée dans l'histoire, avec le récitatif très aride qui vient de Wagner et que Strauss pousse à sa plus forte intensité dans ses "conversations en musique" - mais qui reste chanté. On lit parfois l'un pour l'autre, et c'est trompeur, car cela ne recouvre pas du tout la même réalité.

On pourrait parler de "récitatif *parlando*" pour Wagner et Strauss, et conserver *sprechgesang* pour la nouvelle technique de déclamation inventée par Schönberg.

7. L'ère contemporaine

L'opéra allemand a été vivace tout au long du XXe siècle, et voit aujourd'hui encore bon nombre de créations, dont certaines accueillies assez unanimement comme réussies. Il serait trop long (et inutile dans une présentation qui se voulait synthétique) de détailler chaque position, par rapport aux nouveaux courants musicaux.

Parmi les compositeurs très fêtés et encore en vie, signalons **Henze** et **Rihm**, dont le langage est encore très marqué par les novateurs du premier vingtième ("novateurs lyriques" et "refondateurs"), sans en adopter les systèmes. Ce relatif "classicisme" leur permet d'exploiter

efficacement la prosodie de la langue allemande, avec des trames intelligibles.

Mais on trouvera aussi bien des oratorios de poche comme *Die Weisse Rose* d'Udo Zimmermann (sur la "Passion" de Sophie et Hans Scholl) ou des anti-opéras comme *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* de Lachenmann (*La Petit Fille aux Allumettes*). [Sans parler de tous les opéras délibérément sans intrigue, conceptuels, philosophiques, opérant des recherches sur le phonème, ou sur le son, etc. Rarement réussis en tant qu'opéras.]

L'opéra allemand est sans doute, aujourd'hui, celui qui est le plus vivace et le plus adapté à la fois aux nouveaux langages et aux nécessités du théâtre.

Pour les enjeux et difficultés de cette contemporanéité lyrique, on peut se reporter à la notule la plus lue de CSS.

Copyright : DavidLeMarrec - 2010-12-29 21:27:34