PATRICK TAÏEB

L'OUVERTURE D'OPÉRA EN FRANCE

DE MONSIGNY À MÉHUL

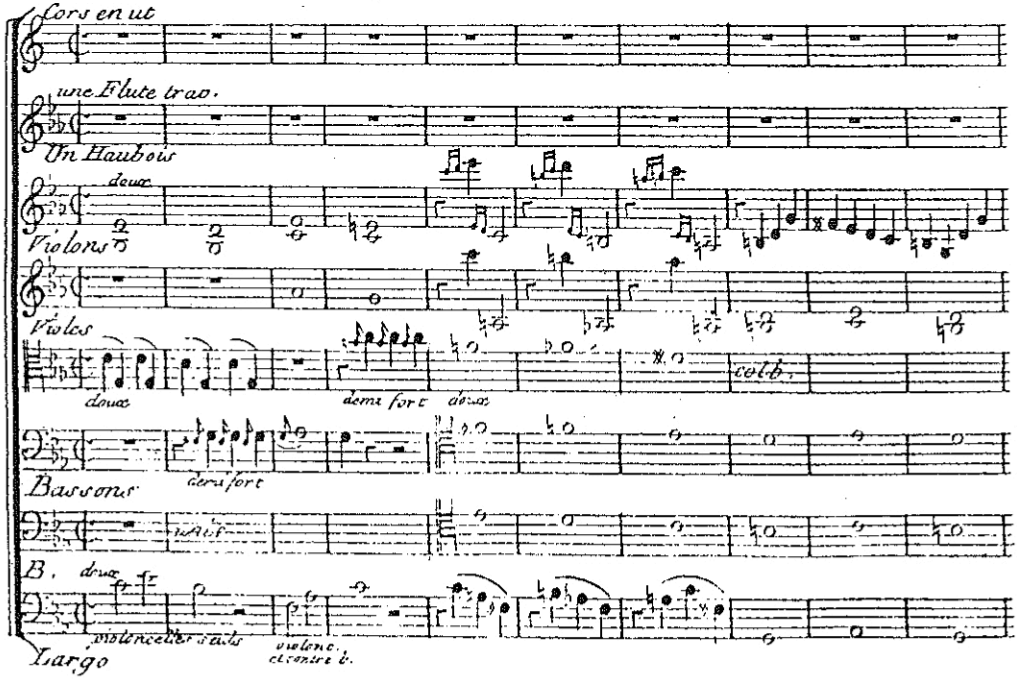
Publié avec le soutien du Ministère de la Culture

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
2007

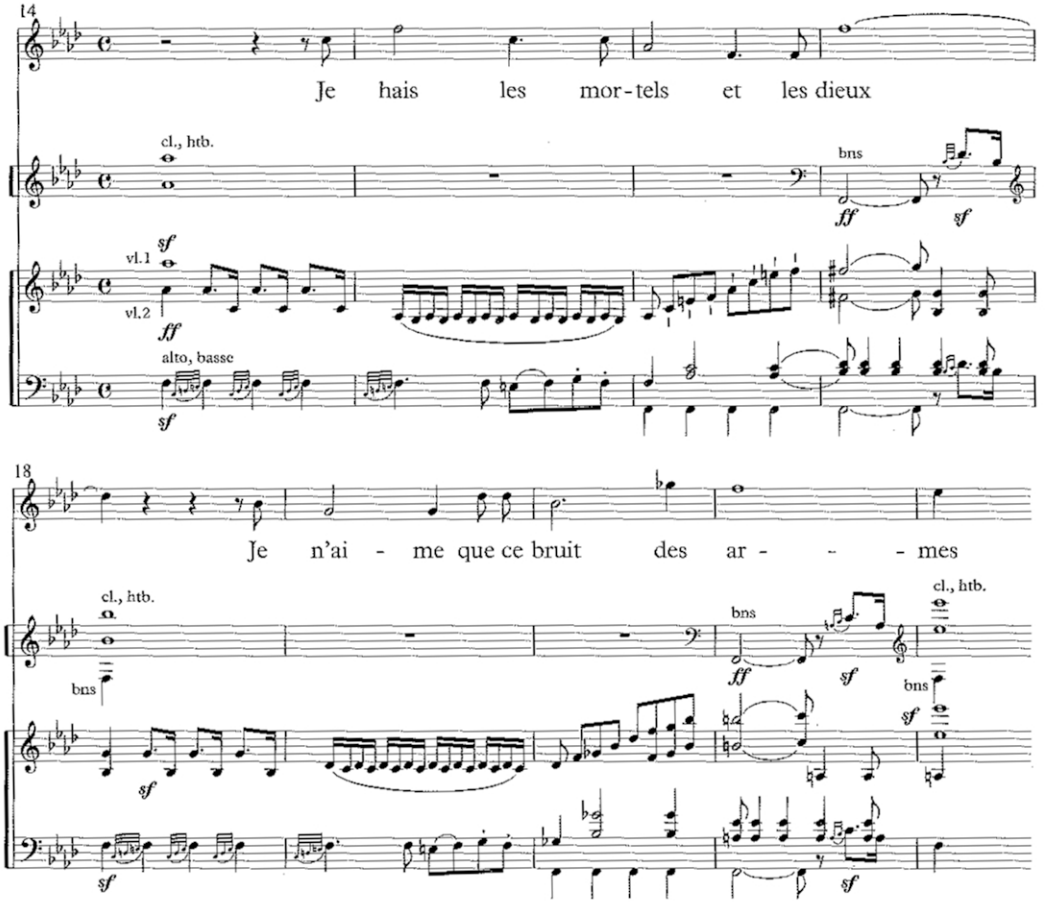
Planche 1. Ouverture du *Jugement de Midas* (Grétry, 1778)

LE JUGEMENT DE MIDAS

Le Théâtre représente une plaine, terminée par des montagnes. L'ouverture qui ne commence que quand la toile se levè, imite le bruit silencieux qui annonce l'Aurore; insensiblement elle prend le caractere de l'orage. On voit les éclairs, on entend le tonnerre qui va toujours en augmentant. Enfin la foudre tombe avec le plus grand fracas, et Apollon est précipité du ciel. Dans le même instant, un Pâtre qu'on apperçoit à peine dans le lointain, se sauve tout effrayé, et laisse tomber son manteau; l'ouverture reprend peu à peu son premier caractere, en marquant d'avantage le lever du Soleil; Apollon sort des broussailles, où il avoit été précipité.



Exemple n° 5. – L.-L. Loiseau de Persuis, *Jérusalem délivrée* (1813), Air de la Discorde (II, mes. 14-22)



La prémonition d'un événement ou d'une passion par la réminiscence prend une forme extrêmement subtile dans *Amphion, ou Les Amazones* de Méhul (1811). Au deuxième acte, Antiope apprend à son fils l'identité de son père et lui confie que son Idylle avec Zeus a compromis son destin d'unique héritière du trône de Thèbes. Son air Cantabile exprime ce souvenir mélancolique. Il est suivi de celui de l'orage qui, jadis, amena Zeus à elle et causa sa félicité et son malheur. La succession Cantabile / Allegro agitato si caractéristique de cette scène est mise en relief dans l'ouverture, qui adopte une forme exceptionnelle. Après l'Adagio en *ré* mineur (28 mesures) qui sert d'introduction lente, commence une section Cantabile dans laquelle le violoncelle solo et les formules d'accompagnement ressemblent à la première section de l'air d'Antiope (voir exemples 6 a et b). L'Allegro agitato, morceau principal de l'ouverture, ne débute qu'ensuite. La succession des deux caractères et une parenté assez vague des

contester que Cherubini se livre à un jeu formel qui repose sur des réflexes d'audition que la popularité de l'ouverture de *Démophon* rendait perceptibles.

Parmi ces exemples de filiation avec Vogel, on pourrait contester le rapprochement avec l'ouverture des *Rigueurs du cloître* de Berton, dont la première scène se déroule dans le jardin du couvent et commence par un duo pathétique entre Lucile et son amant. Mais si l'on prête attention aux didascalies concernant cette exposition, on constate qu'elles exigent un jeu de scène dans un cadre serein, avant le commencement du duo, qui pourrait bien expliquer le cheminement modal de l'ouverture. « Le Théâtre représente un jardin dans l'intérieur du Couvent, la toile du fond doit montrer un mur élevé, derrière lequel on aperçoit une Eglise à gauche de la scène (côté du Roi) et sur le devant un bosquet presque fermé, dont le fond représente un petit calvaire, ou prie-Dieu. Quand la toile se lève, le Comte est sur le théâtre, occupé à des ouvrages de jardinage pendant la ritournelle du Duo, il regarde de tous côtés, est censé apercevoir Lucile, s'avance dans la seconde coulisse de l'autre côté du bosquet, et rentre avec elle. » Berton exploite donc l'idée d'une fin apaisée introduisant un décor riant pour accroître l'effet de surprise attendu par la première manifestation de l'état troublé des deux amants chantant dans le duo.

Par ailleurs, au risque d'anticiper sur les observations concernant la forme, on peut remarquer que l'alternance des modes majeur et mineur a pu être investie antérieurement d'une fonction dramatique précise. L'ouverture de *Blanche et Vermeille* de Rigel (1781) est constituée de trois mouvements dont le troisième évolue pareillement, de *do* mineur vers *do* majeur.

Blanche et Vermeille (Rigel, 1781)
Déroulement musico-dramatique de l'ouverture

	Allegro *do* majeur	Pastorale *do* majeur	Tempo 1° *do* mineur	*do* majeur
Décor ou péripétie	Acte 1. « Le théâtre représente l'intérieur d'une maison rustique, Vermeille, assise, file au rouet. »	Acte 2. « Le théâtre représente une forêt, l'on voit la grotte et le ruisseau dont Blanche a parlé au premier acte, l'on entend des cors et un bruit de chasse. »	Échange verbal dans la forêt entre Blanche et le prince. Cette scène est au centre de l'intrigue car elle provoque la jalousie de Colin (en mineur).	Fin heureuse : Blanche et Vermeille épousent Colin et Lubin.
Fonction	Annonce du décor de l'exposition et de l'atmosphère du premier acte.	Annonce du cadre champêtre.	Relation au nœud de l'intrigue, début du second acte.	Annonce du dénouement et préparation de la première scène.

La coupe générale est une préfiguration bien ordonnée de la marche de l'intrigue. Sa conclusion en majeur peut donc revêtir une double signification : mettre en harmonie la fin d'une ouverture pathétique avec le début de l'opéra ou annoncer un dénouement heureux.

Interprétation des sections de l'ouverture de *La Dot* (Dalayrac, 1783)

Mesures	Mouvements	Styles	Paramètres musicaux
1 à 19	Introduction lente	A Chasse	6/8, *ré* majeur, « Mouvement de chasse »
20 à 33	Allegro assai	B Bourrée	C barré, *ré* majeur, Allegro Assai, pédale *ré-la*
34-41		C Tambourin	*Idem*, pizzicato et petite flûte
42 à 45	-		Élément de transition (unisson)
46 à 64		D Brillant	Péroraison de la première section vive, *tutti*
65 à 83	Larghetto con Expression	E Musette	6/8, *ré* majeur
84 à 103	Allegro	D Brillant	C barré, *ré* majeur
103 à 116		B Bourrée	
117 à 124		C Tambourin	
125 à 147		Fragments de B et C	

L'Allegro

L'influence de la symphonie se fait sentir dans des œuvres écrites pour le Théâtre des Beaujolais, un théâtre secondaire de la fin des années 1780, ainsi que chez des auteurs secondaires, à qui les critiques adressent le reproche de ne pas composer une ouverture en rapport avec le genre de la pièce. Le penchant symphonique s'observe dans l'ouverture du *Faux serment, ou la Matronne de Gonesse* (1785) de Deshayes. Cette dernière a une coupe en deux mouvements dont le premier ne manifeste aucune intention descriptive ou préparatoire au drame. Son matériau thématique est conçu pour permettre un travail de développement. Le contraste entre les deux thèmes et les caractéristiques de chacun témoignent de l'influence du répertoire symphonique sur ce compositeur familier du Concert Spirituel. La forme est rigoureusement fidèle à celle de la sonate, ce qui est exceptionnel dans l'ouverture et rare même dans la symphonie française. Car, jusque dans les années 1780, les Français n'adoptent qu'incomplètement la forme caractéristique de leurs contemporains viennois. Il se produit toujours un événement par lequel le compositeur manifeste sa fantaisie : l'intrusion d'un mouvement lent au sein de l'Allegro (*Symphonie* op. 8 n° 2 de Navoigille) ou une réexposition incomplète faisant appel à un matériau thématique nouveau. Si l'on peut observer que la coupe en un seul mouvement se généralise dans les années 1780, pour devenir ensuite quasiment systématique au cours de la décennie suivante, il n'est pas possible de s'en tenir à cette observation pour conclure simultanément à l'influence de la symphonie qui serait la cause d'une évolution vers une organisation formelle indépendante de l'imaginaire dramatique. À

CHAPITRE XI

Éditions et exécutions sous l'Ancien Régime

La deuxième moitié du XVIIIe siècle correspond, en France, à une éclosion et à un développement rapide de l'édition musicale dans lesquels le genre de l'ouverture se fraie un itinéraire révélateur de la place que le théâtre lyrique occupe dans les pratiques musicales privées comme dans l'histoire des styles et des goûts à la fin du XVIIIe siècle. Que l'on centre l'observation sur une partie seulement de l'activité éditoriale, tel l'abonnement[1], ou que l'on s'appuie sur la coïncidence remarquable de l'année 1758 durant laquelle trois grandes maisons d'édition voient le jour[2], il est indéniable que cette forme de diffusion de la musique, parallèle au concert et au théâtre lyrique, prend un essor que l'on peut qualifier de considérable au cours des années 1750-1760. Ils se font de plus en plus nombreux ceux qui, à l'exemple du peintre Antoine de Peters ou de Louis Balthazard de La Chevardière, s'avisent que la réglementation en matière de gravure musicale est inexistante et que le commerce de la musique gravée est complètement libre. Sa croissance rapide n'est pas « l'effet d'une faveur spéciale » comme le souligne Michel Brenet dès 1906, mais la conséquence du privilège accordé en 1611 par la monarchie à l'éditeur Pierre Ballard qui concernait le procédé de l'impression à caractères mobiles, tout en laissant le champ libre à celui de la gravure sur plaque. L'ampleur et la rapidité du développement de l'édition musicale sont mesurables par le nombre des éditeurs, quarante-quatre recensés dans l'*Almanach musical* pour l'année 1783, tandis que Paris compte alors 500 000 habitants.

Cependant, l'exemple des Boivin est là pour rappeler que l'édition de musique gravée commençait à prospérer dès le début du XVIIIe siècle et invite à rechercher d'autres causes au développement accéléré de ce commerce au cours de la seconde moitié du siècle. À consulter les catalogues des nombreuses maisons d'édition qui se créent alors, on ne peut s'empêcher de

1. Voir M. Brenet, « Les débuts de l'abonnement de musique », *Mercure musical*, 15 oct. 1906, p. 256-273.

2. Voir A. Devriès et Fr. Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol.1, p. 9. Il s'agit des éditeurs suivants : Huberty, La Chevardière et Le Menu.

Vingt années se sont écoulées entre le départ de Gluck de Paris (1779) et l'intronisation d'une poignée de compositeurs à la tête du Conservatoire. Vingt années marquées en amont par la disparition complète de la « vieille musique française », celle de Lully et Rameau, en aval par la naissance d'un répertoire dramatico-instrumental ouvrant la voie aux fresques passionnées du Romantisme. Vingt années décisives pendant lesquelles l'étonnante activité des théâtres parisiens produit un vaste répertoire, imprimé et vivant, qui renouvelle de fond en comble la culture musicale française. Cette rupture historique, qui résulte de l'intrusion de modèles italiens (opéras *buffa*) et allemands (opéras de Gluck et symphonies de Haydn) au sein de la vie musicale nationale, centralisée et fortement marquée par la notion de répertoire, présente une particularité curieuse. Tandis que le langage musical opère un rajeunissement radical, situant les partitions de certains opéras de la période révolutionnaire de plain-pied avec l'opéra du XIXe siècle, la fonction de l'ouverture s'inscrit dans la continuité de conceptions et de pratiques apparues avec les opéras de Gluck et, plus encore, de Rameau.

Dans le discours théorique, la fortune historique de l'article « ouverture » de Rousseau en offre l'illustration la plus frappante. Influent pour son examen des buts de l'ouverture, il est immédiatement contredit par les ouvertures du *Déserteur* de Monsigny, puis celles de Gluck et Grétry. Certes, leurs langages se nourrissent d'apports étrangers récents qui abondent dans le sens du rejet de la tradition française exprimé par Rousseau, mais les procédés auxquels elles recourent approfondissent les innovations esthétiques de Rameau. Et il est particulièrement frappant d'observer à quel point les théories de l'ouverture à la fin des années 1780 confirment les réalisations des années 1745-1764. Grétry et Lacépède font des propositions en parfaite continuité avec la théorie de l'imitation et définissent l'ouverture selon un idéal poétique qui met l'accent sur la fonction de ce genre au théâtre, au détriment de ses caractéristiques purement musicales. Ce faisant, ils réaffirment une constante du goût musical français et instaurent une double tradition, tragédie lyrique (Gluck) et opéra-comique (Grétry), également influencée par une conception dramatique de l'ouverture. C'est en cela