

Mathilde Reichler, HEMU

Forme sonate : et si on parlait dramaturgie ?



En guise d'introduction

Il est tentant de rapprocher l'usage de la forme sonate, dans le répertoire instrumental du 18ème siècle, avec l'expérience du théâtre chanté de cette époque, tel que Mozart et Haydn l'ont connu et pratiqué.

De nature dynamique, la forme sonate instaure un véritable jeu avec l'auditeur : surprises, contrastes, attentes trompées, péripéties et résolutions... Même sans texte, elle véhicule une *dramaturgie* et ne cesse de créer des « effets de théâtre ».

Le contact rapproché des compositeurs de la première école de Vienne avec l'opéra a certainement contribué à forger la pensée musicale à l'origine de la forme sonate. Mais le contraire est aussi vrai : leur pratique de la symphonie et du concerto (notamment) – soit de genres de musique instrumentale pure – a considérablement enrichi le vocabulaire et les formes de l'opéra du 18ème siècle.

Quels sont à l'époque de Mozart les genres en vogue en Italie (berceau de l'opéra), qui fournit des modèles admirés et imités dans toute l'Europe ? Le jeune compositeur, qui a fait le voyage en Italie et répondu à plusieurs commandes d'opéras *seria*, les a adoptés avec une aisance déconcertante, alors qu'il sort à peine de l'enfance.

Opéra *seria*



Pietro Metastasio (1698-1782)

C'est au fameux librettiste Métastase (entre autres) que l'on doit d'avoir défini les règles très équilibrées du genre *seria* : des sujets mythologiques ou historiques, un nombre d'actes fixé à trois, un nombre de personnages bien défini (six en général : trois principaux, et trois secondaires), un nombre d'airs par personnage codifié également ; très rarement des duos, et jamais d'ensembles.

Métastase exclut également de l'opéra *seria* tout personnage comique, alors que l'opéra italien du 17^{ème} siècle au contraire affectionnait le mélange des genres (voir Iro dans *Le Retour d'Ulysse* de Monteverdi, par exemple).

Les livrets d'opéra de Métastase sont très recherchés : ils circulent dans toute l'Europe, et sont généralement mis en musique des dizaines de fois par des compositeurs différents. Leur modèle est la tragédie classique française (Corneille, Racine), avec sa fameuse règle des trois unités (temps, espace et action).

L'opéra *seria* a consacré la forme de l'*aria da capo*, en lui ménageant une place centrale dans sa dramaturgie, strictement construite sur l'alternance de récitatifs dits *seccos*, et d'*arias* – toujours de forme *da capo* (voir plus loin).

Opéra *seria* : Genre baroque par excellence, l'opéra *seria* tire généralement ses sujets de la mythologie et de l'histoire antique. Il met en scène des personnages nobles, évoluant dans des décors fastueux, et donne l'occasion aux chanteurs de briller dans des airs très virtuoses. Le récitatif *secco* (voir plus loin) permet de faire avancer l'action ; il débouche sur un air où se déploie l'émotion du personnage (jalousie, colère, passion, tendresse, mélancolie,...). On parle d'*affect* : un concept très important aux 17 et 18èmes siècles, directement associé à l'art de la rhétorique musicale.



Personnage type d'opéra seria

Récitatif *secco* : sorte de déclamation notée. Le récitatif *secco* est proche des inflexions de la voix parlée : la déclamation n'est pas enfermée dans un moule rythmique, mais fluctue librement sur une base d'accords, généralement majeurs et en position de sixte, joués par la basse continue ou le *continuo*. Dans l'opéra baroque, le récitatif *secco* est le support de l'action théâtrale, tandis que l'air permet de développer l'affect du personnage.

Aria *da capo* : Le nombre d'airs dans un opéra *seria* est très élevé, et ceux-ci sont toujours écrits de forme *da capo* : le retour de la première partie ornée succède à une partie B, de nature contrastante (forme ABA'). Cette forme, refermée sur elle-même, ne permet pas véritablement de progression psychologique, au contraire du récitatif *accompagnato* (à suivre...).

A propos de la dramaturgie de l'opéra *seria* : A la fin de son *aria da capo*, le personnage sort toujours de scène, si bien qu'on parle d'airs *de sortie*. On comprend dès lors que la dramaturgie de l'opéra *seria* soit plutôt statique : l'action est concentrée dans les récitatifs, qui débouchent toujours sur un air où se déploie l'affect du personnage. Ce dernier réagit à l'action avant de sortir de scène (action / réaction lyrique).

Ce type de construction dramatique ne permet pas un cumul de la tension, ni n'autorise les ensembles (duos, trios, etc.). Très équilibrée, l'architecture est basée sur une constellation d'affects variés. Il s'agit de viser la diversité dans la représentation des passions suscitées par le drame (vengeance, désir, colère, tendresse, aveu, folie,...).

Opéra *buffa*

Opéra *buffa* : Né des intermèdes comiques que l'on plaçait entre les actes d'un opéra *seria* au début du 18ème siècle, l'opéra *buffa* prend rapidement son indépendance en se dotant d'une ouverture. Il garde en général une structure en deux parties qui rappelle ses origines d'« intermèdes ». Proche de la comédie de mœurs, il puise ses personnages dans la *commedia dell'arte* ou dans la vie quotidienne.



La présence d'ensembles vocaux au cours desquels la tension s'accumule (en particulier dans les finales d'actes) offre une dramaturgie dynamique, qui vient ébranler la forme rigide de l'opéra *seria*.



Personnages de commedia dell'arte

Comme son nom l'indique, l'opéra *buffa* ressort du genre comique. Son modèle est la comédie – la comédie de mœurs, mais aussi la comédie populaire, soit un théâtre de *situation*.

Comme dans la comédie parlée (voir Molière en France au 17ème, siècle, ou Goldoni en Italie au 18ème), les personnages d'un opéra *buffa* sont pris dans la vie courante ; les travers de la société y sont volontiers moqués. Les quiproquos, malentendus, s'y multiplient au profit d'une action basée sur un principe de rebondissement. La présence de *lazzi* (actions bouffonnes, nécessitant une grande maîtrise corporelle de la part des acteurs : chutes, coups de bâtons évités, etc.) témoigne de l'influence de la *commedia dell'arte* sur l'opéra *buffa*.



Le vieux barbon, l'avare, la servante pleine de ressources, sachant se tirer de toute situation (voir le célèbre intermède de Pergolèse *La Serva padrona* (*La Servante maîtresse*)) : voilà des types de personnages souvent rencontrés dans le théâtre d'opéra *buffa*.

Dans ce contexte, une dramaturgie plus dynamique se développe.

C'est qu'il ne s'agit pas de reléguer l'action hors scène, comme le préconise le théâtre classique et la tragédie, qui sont les modèles de Métastase*.

Au contraire, l'opéra *buffa* s'attache à rendre l'action visible. Celle-ci n'est plus dévolue aux seuls récitatifs, mais s'introduit dans les ensembles, par le simple fait que les personnages ne sortent plus (forcément) de scène après leurs airs. Or, d'autres font irruption, à la faveur d'une multiplication de quiproquos et de situations burlesques, aboutissant à une accumulation progressive de la tension.

En conséquence, la musique participe activement à la dramaturgie : rebondissements et péripéties se font en musique, au sein des ensembles.

* Dans les pièces de Racine ou de Corneille, l'action n'est généralement pas montrée, mais racontée : la bienséance ne permet pas de représenter sur scène des événements dramatiques (crime, incendie, révolte,...). Ceux-ci ont donc lieu hors scène ; un messenger en fera le récit. Sur scène, les personnages de l'action réagissent à ce récit (exemple : dilemme cornélien), et doivent prendre une décision : voilà ce qui nourrit les dialogues et les monologues tragiques.

La représentation de l'action



Situations *seria*,
situation *buffa*

Ensemble (opéra *buffa*)

Ensemble : se dit d'un numéro impliquant plusieurs solistes et parfois un chœur. Au 18^{ème} siècle, on trouve notamment des ensembles dans les finales d'actes d'un opéra *buffa*, pratique conservée dans l'opéra italien du 19^{ème} siècle ou dans le grand opéra historique français.

On parle également de « *concertato* » pour désigner le moment où les solistes et le chœur sont réunis dans les finales d'actes. L'action s'immobilise et laisse place à l'expression d'une stupeur généralisée, ou alors d'un moment de grande émotion où le temps est suspendu.

Mozart est réputé pour avoir accordé une grande place aux ensembles dans ses opéras. Il n'a pas son pareil pour insuffler l'action dramatique dans les ensembles, qui acquièrent de ce fait une très grande théâtralité.



Au château d'Eszterháza, où travaille Haydn

Le mélange des genres : action *seria*, situation *buffa*



Chez Mozart, la synthèse des éléments sérieux et comiques est si grande qu'il devient difficile de distinguer entre les registres *seria* et *buffa*. Mais c'est bien au genre *buffa* que l'on rattache les trois opéras qu'il écrivit en collaboration avec le librettiste Lorenzo da Ponte : les *Noces de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) et *Così fan tutte* (1790). La construction de ces opéras en deux grandes parties et l'usage d'ensembles permettant d'accumuler la tension indiquent clairement l'opéra *buffa* comme modèle générique de ces trois chefs d'œuvre de maturité.