

L'UNIVERSITÉ DES ARTES "George Enescu" IAȘI

**L'horizon sacré dans la musique italienne
du XIX ème siècle**

THÈSE DE DOCTORAT

RÉSUMÉ

**Coordonnateur,
Prof.univ.dr.Mihail Cozmei**

**Auteur,
Chargé de cours Teodor Niță**

2008

*La manifestation du sacré fonde, ontologiquement, le Monde.
Mircea Eliade*

Introduction

La foi, source de la création artistique

« Le vrai art est un appel au mystère de Dieu »¹, disait le cardinal Paul Poupard, et l'artiste, tel que le Pape Jean – Paul II écrivait, « une voix de l'attente universelle d'une rédemption »². Selon la perspective chrétienne, l'art est lié à la grâce divine, à la recherche du vrai et du beau, en devenant ainsi une aventure spirituelle que l'on peut pas accomplir entièrement sans connaître les expressions artistiques des mystères de la foi, de sorte que, dans la civilisation chrétienne, la rencontre avec la Divinité a été mise en valeur, pour la plupart des fois, par la rapprochement de la culture, de l'art, parce que, selon l'opinion du Pape Jean-Paul II, exprimé dans le discours du 1980 à Unesco : « Le christianisme est créateur de culture dans son fondement même »³.

En fait, selon Mircea Eliade, « le sacré se manifeste toujours comme une réalité d'un tout autre ordre que les réalités " naturelles " ... L'homme prend conscience du sacré parce qu'il se *manifeste*, il se présente comme étant quelque chose de très différent par rapport au profane »⁴. Afin de donner la manifestation du sacré, Mircea Eliade propose le terme de *hiérophanie*⁵ dans le sens que *quelque chose de*

¹ Le cardinal Paul Poupard, Foi et cultures, au tournant du nouveau millénaire, Entretiens avec Patrick Sbalchiero, Maison d'édition Galaxia Gutenberg, 2006, page 104

² Jean Paul II, Lettre aux artistes, 4 avril 1999, no. 10, Cf. Le cardinal Paul Poupard, Foi et cultures, au tournant du nouveau millénaire, Entretiens avec Patrick Sbalchiero, Maison d'édition Galaxia Gutenberg, 2006, page 104

³ Jean Paul II, Cf. Le cardinal Paul Poupard, op.cit. page 102

⁴ Mircea Eliade, Le sacré et le profane, traduction du français par Rodica Chira, Maison d'édition Humanitas, Bucarest, 1992, pages 12-13.

⁵ hiero – élément premier de composition de savante qui signifie « saint », « sacré »

sacré nous est présenté... En d'autres mots, pour ceux qui connaissent une expérience religieuse, la Nature entière est susceptible de se dévoiler en tant que sacralité cosmique, le Cosmos en totalité peut devenir hiérophanie »⁶.

En fait, *le sacré* et *le profane* constituent deux modalités existentielles assumées par l'homme le long de l'histoire. Tout comme l'espace, il y a aussi un *temps sacré*, qui est « *par sa nature même, irréversible* »⁷, manifesté par l'intermédiaire des rites. « Toute fête religieuse, tout Temps liturgique, dit Mircea Eliade, constitue, en fait, la réactualisation d'un événement sacré qui a eu lieu dans un passé mythique, "au début" »⁸, de cette façon, le temps sacré peut se répéter, il s'agit d'une durée réversible, car la durée temporelle du temps profane peut être arrêtée périodiquement par l'insertion du temps sacré, manifesté dans les rites, et la somme des révélations primordiales est constituée de mythes qui racontent l'histoire sacrée. La représentation de toute histoire sacrée se déroule, d'habitude, sous la forme d'un rituel, un cérémonial dérivant des anciennes traditions religieuses, qui se déroulent selon certaines règles, dans un cadre solennel, avec un certain caractère de spectaculaire.

Chapitre I

La musique, présence constante dans l'acte de l'imploration envers la Divinité

« Le sacré, disait le compositeur Stefan Niculescu, est la cible suprême de la musique qui tend vers le sacré même quand elle est profane ou quand elle oublie son destin de lui servir. Seulement un titre ou un texte spirituel utilisé en musique ne la qualifie pas

⁶ Mircea Eliade, *op.cit.*, pages 13-14

⁷ Mircea Eliade, *op.cit.*, page 64

⁸ idem

automatiquement en tant que sacrée, car le sacré est en musique un don, une présence qui dépasse les pouvoirs créateurs de l'homme »⁹.

Si la peinture religieuse, les vitraux des cathédrales gothiques ou les miniatures des livres sacrés ont contribué à la compréhension des mystères divins, à son tour, la musique sacrée dans sa relation avec la liturgie de l'Eglise catholique ou orthodoxe proclame la gloire Divine, se trouve au service de Sa gloire, en aidant l'esprit humain, dans cet état de grâce, à tourner vers la Divinité avec des louanges et avec la prière, et le musicien, qui a mis son talent au service de la foi, accomplit, de cette façon, une action de dignité authentique et sacrée. Par conséquent, il n'est pas surprenant que, pour la création musicale aussi, l'Écriture Sainte ait été une source d'inspiration sans fin ; de fameux compositeurs nous ont laissé des œuvres immortelles, les oratoires de Johann Sebastian Bach : *Mätthaus Passion* et *Johannes Passion*, dédiés aux *Passions du Sauveur*, les oratoires *Messiah* et *Iuda Maccabeus* de Georg Friedrich Händel, l'oratoire *La création* de Joseph Haydn, *Missa solemnis* de Beethoven, etc., tous ceux-ci n'étant que quelques célèbres exemples.

Avant d'arriver à ces chef-d'œuvres, le chemin a été long et difficile. Entre la musique de l'antiquité et celle du début de la création chrétienne culte du Moyen Age, il y a eu une période de transition d'à peu près un millénaire dont on connaît pas trop de détails.

Après l'année 313, quand l'empereur Constantin le Grand accorde, par l'édicte de Milan, la liberté religieuse, on assiste au début d'une large diffusion de la musique chrétienne de culte, à l'apparition de nombreuses notes concernant ce genre de musique, ce qui démontre le fait qu'elle est le résultat d'un processus d'assimilation des éléments hébreux, grecs, syriens, des autres influences apportées par la multitude de croyants de différentes nationalités. Le plus prégnant à s'imposer est le style religieux hébreu, les principales modalités d'expression du chant liturgiques étant la *psalmodie* (le chant récité des psaumes de David), le

⁹ Valentina Sandu Dediu, « *Dimension sacrée dans la création de Stefan Niculescu* » dans Valentina Sandu Dediu, *La musique nouvelle entre le moderne et le postmoderne*, Maison d'édition Editura Muzicala, Bucarest, 2004, page 222.

chant responsorial (l'alternance entre le soliste et le groupe choral) et les *chants antiphoniques* (l'alternance entre les deux groupes choraux), mais aussi l'hymne. La diversité hymnique devient tellement riche que, vers la fin du IV^{ème} siècle, l'évêque Ambroise de Milan, lui-même auteur d'hymnes, décide d'élaborer une sélection et une organisation des chants de culte.

Le mérite d'avoir systématisé et unifié ces chants revient, pourtant, au pape Grégoire le Grand (540-604) qui a mis en discussion, tout d'abord, la nécessité de la purification des chants liturgiques, en considérant que le rôle principal de la musique était celui de mettre en lumière, avec sobriété, les textes liturgiques et non pas d'impressionner par la beauté en soi.

Ils apparaissent aussi d'autres formes inspirées des chants des Psaumes qui seront incluses dans le service liturgique proprement dit. Il s'agit de ces *tropes* qui seront repris et développés avec beaucoup d'enthousiasme par le moine Notker de l'abbaye Saint-Gall. Le développement des tropes et des séquences, de l'hymnologie grégorienne en général, a eu comme conséquence la naissance du *drame liturgique*, sous la forme initiale du dialogue entre les chantres et la communauté. Après, le drame aura un grand essor en dehors des canons liturgiques et les pièces musicales indépendantes acquerront une structure de plus en plus proche à celle des airs de l'œuvre classique. De cette façon, le drame liturgique (*le drame musical*) du Moyen Age peut être considéré un genre d'opéra, pour ainsi dire, dans lequel la musique ne fait que servir au texte.

Chapitre II

La présence du sacré dans la création musicale italienne concertante: la cantate, l'oratoire, le requiem.

1.1 Préliminaires historiques

Les transformations qui ont eu lieu du point de vue économique au cours des siècles XII et XIII détermineront dans les villes prospères de l'Europe de l'ouest l'apparition du courant humaniste, celui qui transformera l'entière conception sur l'art le long d'une des plus brillantes périodes de l'histoire de la culture, la période de la *Renaissance*. Tout d'abord en littérature (XIV^{ème} siècle), puis, avec une force impressionnante, en sculpture et en peinture (XV^{ème}, XVI^{ème} siècle), les idées exaltantes de la Renaissance se retrouveront aussi en musique ; elle connaîtra, à son tour, une période d'apogée comparable à celle des autres arts. Les influences laïques pénètrent de plus en plus dans la musique religieuse aussi, en contribuant à l'embellissement des vieux hymnes intitulés *laude* (chants de louange avec des textes de l'Ancien Testament). A leur tour, pendant les siècles XIII – XIV, les *dramas liturgiques* (*sacre rappresentazioni*), nommés aussi *mystères*, connaîtront une vraie émancipation et seront représentés lors des grandes fêtes chrétiennes avec des personnages incarnant des héros de la Bible. Ces *sacre rappresentazioni*, importants événements culturels de la fin du Moyen Age, dans lesquels les textes alternent avec des moments musicaux – solos vocaux, chœurs, moments instrumentaux, anticipent de quelques siècles la conception de théâtre laïque ou d'opéra.

En 1575, Filippo Neri (1515-1595) fonde à Rome la célèbre *Congregazione dell'Oratorio*, une association où il y avait de vastes rencontres à caractère non liturgique et où les prédications étaient accompagnées de créations chorales – *laudi spirituali*. Le succès dont

ont joui ces intermezzo musicaux déterminera la réalisation de certaines actions qui ont défini progressivement leur allure de concerts soutenus au cadre de l'*oratoire*, tel que l'endroit de prière était nommé, en contribuant ainsi à l'apparition d'un nouveau genre qui dépassera, après, le cadre de l'église et s'imposera, dans le temps, sous le nom d'*oratoire*. Les débuts de ce genre musical se basaient, en général, sur des thèmes inspirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, mine inépuisable de livrets, des écritures hagiographiques et de la tradition allégorique. Le premier travail à mentionner et qui, à la fois, a mis le problème de la définition du genre est la « *Rappresentazione di Anima e di Corpo* » d'Emilio de Cavalieri, présentée en 1600 à la Chiesa Nova de Rome, un travail à caractère expérimental sur lequel Antoine Goléa fait la mention qu'il était « un oratoire, le premier à être nommé ainsi »¹⁰.

Le genre de l'oratoire aura son vrai essor vers l'année 1660 grâce aux créations de Mazzocchi et, surtout, à celles de Giacomo Carissimi. « Le tournant principal, précise Dumitru Bughici, sera fait à partir de l'année 1640 quand Giacomo Carissimi (1605-1674) commence à définir avec plus de précision la typologie de l'oratoire ayant le texte en latin, par ses travaux : *Jephte, Judicium Salomonius, Ezechia, etc.* »¹¹.

De même que l'opéra qui a connu différents aspects dans les grandes villes italiennes (et dans d'autres villes européennes aussi), la problématique de l'oratoire a été, à son tour, influencée par les conditions existantes. A Venise, par exemple, la représentation de l'opéra et de l'oratoire se fait, au début, dans un cadre de plus en plus large, en se détachant du contexte paraliturgique de l'église et de l'espace de l'oratoire, parce que les grands aristocrates et cardinaux romains pressentent le prestige que pourrait offrir l'organisation privée de pareils concerts grandioses. Cette transformation de l'oratoire a été réalisée, avec certitude, en fonction aussi de l'évolution et de la forte

¹⁰ Antoine Goléa, *op.cit.* page 136

¹¹ Dumitru Bughici, *Dictionnaire de formes et genres musicaux*, Maison d'édition Editura Muzicala, Bucarest, 1978, page 234

ascension des chanteurs du monde musical, mais aussi en fonction de l'évolution formelle de la cantate et de l'opéra¹².

Après 1720, la création italienne d'oratoires et d'opéra est dominée par les textes de l'abbé Pietro Metastasio, chacun de ses sept livrets sur textes sacrés étant mis sur musique au moins vingt fois. Caractérisé par « la suprématie de l'air da capo, l'abondance des passages de virtuosité vocale et le nombre de chœurs plus grand que dans les opéras de la même époque »¹³, ce répertoire est resté, malheureusement, inconnu en grande partie.

Il est difficile d'expliquer quelles ont été les raisons qui ont conduit, au début du XIX^{ème} siècle, à la décadence de l'oratoire en Europe, surtout après l'apparition de la partition *Christ au Mont des Oliviers* de Beethoven.

2.1 La présence du sacré dans la création concertante des compositeurs italiens du XIX^{ème} siècle

Entre le moment de grand éclat de l'histoire de la musique vocale, en général, et l'opéra italien, en particulier, inauguré au début du XIX^{ème} siècle par Gioacchino Rossini et couronné par Giuseppe Verdi à la fin, une série de compositeurs fameux dans l'époque se sont remarqués dans la vie musicale italienne de ce temps¹⁴. Malheureusement leurs créations, mélodieuses d'ailleurs, ayant une bonne technique musicale, étaient privées de génie, de l'étincelle de la grâce capable de les imposer

¹² Parmi les principaux compositeurs d'oratoires et de cantates de cette période, il y a Giovanni Legrenzi (1626-1690) qui a déroulé son activité à Venise, Colonna et Bologne, Alessandro Stradella (1644-1682), l'un des coryphées de la musique d'opéra et d'oratoire de Venise, Antonio Caldara (1670-1736) et, surtout, Alessandro Scarlatti (1660-1725) à Rome avec une très riche création pour ces genres.

¹³ *Dictionnaire de la Musique, La musique des origines à nos jours*, sous la direction de Marc Vignal, Larousse, 1993, page 587

¹⁴ Parmi les compositeurs qui se sont remarqués pendant cette période, il y a : Enrico Carafa (1787-1872), Francesco Morlacchi (1784-1841), Carlo Coccia (1789-1873), Nicola Vaccai (1790-1848), Pietro Generali (1783-1832), Giovanni Pacini (1796-1867), Saverio Mercadante (1797-1870), Giovanni Paisiello (1740-816), Nicola Zingarelli (1752-1837), Valentino Fioravanti (1764-1837), et d'autres.

pour la postérité. Parmi les contemporains de Rossini, seulement deux noms de musiciens se détachent, musiciens qui ont mis en valeur par leur œuvre pas seulement le charme du « bel canto » italien, mais, à la fois, ils ont eu le mérite d'avoir réalisé le premier épanouissement du romantisme musical italien, en lui conférant de la maturité et de la modernité : Vincenzo Bellini (1801-1835) et Gaetano Donizetti (1798-1848).

2.2 Gioacchino Rossini – un « Voltaire de la musique »¹⁵

Compositeur doué de beaucoup de talent, auteur d'un nombre impressionnant d'œuvres pour le théâtre lyrique, Gioacchino Rossini est le symbole de l'inauguration du romantisme italien, du changement structurel du climat artistique dans le théâtre d'opéra, de la revitalisation de l'esprit théâtral, en un mot, du renouvellement vital de l'opéra au début du XIX^{ème} siècle. Rossini a été l'adepte de la simplicité non conventionnelle des sujets des œuvres et de la purification du style d'interprétation vocale, en optant pour une rigoureuse discipline du style *bel canto*. Même si, lui aussi, il a cultivé, des fois en excès, des effets ornementaux, il a rigoureusement fixé leur place dans l'écriture mélodique, en limitant ainsi la bravoure extérieure professée par beaucoup de chanteurs – vedettes, au détriment de l'expressivité. C'est à Rossini que l'on doit, à la fois, l'amplification du poids de l'orchestra dans la réalisation de la dramaturgie musicale, à laquelle il a conféré aussi un raffinement de couleur rarement rencontré dans l'opéra de l'époque.

Même s'il a été actif dans le domaine de l'opéra pour seulement deux décennies, en commençant par une composition d'école, *Demetrio e Polibio* (1808) et en finissant par *Wilhelm Tell* (1829), pendant les quarante ans qu'il a vécus encore, après l'année 1829 (les quinze derniers à Paris), dans la période de la dite éclipse créatrice, on distingue des travaux représentatifs pour son sentiment religieux, manifesté depuis la période de la création de jeunesse dans *Messe pour*

¹⁵ Dénomination attribuée à Rossini par Stendhal

voix d'hommes (1808) et *Messe solennelle* (1819). Il aussi composé des psaumes pour trois voix chœurs et pour 4 et 8 voix, quelques autres messes, la plus importante en étant *Petite messe solennelle* de 1863. Parmi ces partitions, l'oratoire *Stabat Mater*, pour 4 solistes (2 sopranes, ténor et bas), chœur et orchestra est un des plus grands travaux de la période tardive « post-opéra » de la carrière de compositeur de Rossini.

2.3. Gioacchino Rossini – Stabat Mater

Stabat Mater est, sans doute, l'un des textes sacrés les plus émouvants du rituel religieux catholique, conçu selon les vers d'un poème médiéval très populaire qui commence par le vers « *Stabat Mater dolorosa...* » (*La mère des douleurs se tenait debout*). L'on suppose que l'auteur de la « séquence » de 20 strophes de 3 vers chacune, introduite dans la liturgie catholique, a été le moine franciscain Jacopone da Todi (1228-1306), originaire de la province d'Ombrie. Le caractère dramatique du texte a été la source d'inspiration pour à peu près 500 auteurs de toutes les époques (Renaissance, Baroque, Romantisme ou la période contemporaine) et de tous les continents, en étant traduit en beaucoup de langues.

Du point de vue des canons religieux, l'oratoires *Stabat Mater* représente la plus discutable partition, le Pape Pie X même considérant en 1922 que les travaux de Rossini ne pouvaient pas être interprétés dans les églises catholiques, parce que inadéquats par rapport à l'esprit de la musique de culte, même si, dans sa musique, le drame religieux est traversé par de profonds sentiments humains.

L'oratoire *Stabat Mater*, page exaltante, dont le grand thème de la souffrance et de la salvation est interprété par le compositeur d'une manière propre, expression sincère d'une âme généreuse et tendre, est composé de 10 sections dont les titres représentent les premiers mots du texte : 1. Introduction – *Stabat Mater dolorosa* ; 2. Air – *Cuius animam* ; 3. Duo – *Qui est homo qui non fleret* ; 4. Air – *Pro peccatis suae gentis* ; 5. Chœur a capella et récitation – *Eia mater fons amoris* ; 6. Quartet – *Sancta Mater, istud agas* ; 7. Cavatine – *Fac ut portem*

Christi mortem ; 8. Air – *Inflammatum et accensum*. 9. Chœur a capella – *Quando corpus morietur* ; 10. Final – *Amen, Amen, Amen*.

Le cadre émotionnel de l'œuvre reste, en général, optimiste, état qui, d'ailleurs, est spécifique pour l'art de Rossini. La partition intéresse, aussi, par la qualité profondément lyrique de la musique, un lyrisme à nuances infinies : soit méditatif soit retenu et pensif, soit expansif, parfois, même, laissant l'impression de sourire tendrement.

2.4. Gioacchino Rossini – Petite messe solennelle

Petite messe solennelle, ce « testamento vocale », tel que Rossini même l'appelait, est, certainement, le fruit des accumulations réalisées par la création de beaucoup de partitions vocales à contenu sacré, de cantates et d'oratoires, œuvres composées avant 1829 quand il a décidé de renoncer à la composition, elle n'étant suivie que par ces petites œuvres intitulées par l'auteur « Péchés de vieillesse » et par de petites pièces de circonstance.

Contrairement au titre, *la Petite messe solennelle* n'est ni petite, ni solennelle, ni particulièrement liturgique par son esprit, même si le sentiment d'adoration, d'imploration envers la Divinité a été très bien mis en valeur par Rossini dans cette ample partition qui dure à peu près une heure et demi.

Formée de deux parties équilibrées, chacune contenant sept numéros (la Première partie contient : *Kyrie-Christe* ; *Gloria-Laudamus* ; *Gratias* ; *Domine Deus* ; *Qui tollis* ; *Quoniam* et *Cum Sancto* ; la Deuxième partie est formée de : *Credo* ; *Crucifixus* ; *Et resurrexit* ; *Preludio religioso (Offertorium)* ; *Sanctus* ; *O Salutaris* ; *Agnus Dei*, dans la *Petite messe solennelle*, par rapport à l'oratoire *Stabat Mater*, une œuvre impétueuse et passionnée, Rossini a choisi une plus grande intimité, la preuve en étant le fait qu'il a indiqué des nuances de *f-ff* seulement pour les moments qui, par leur nature, le sollicitent.

2.5. *Messa da Requiem* de Giuseppe Verdi, un nouveau triomphe du genre

Devenu dans la deuxième moitié du siècle romantique, par une prodigieuse activité de création, déroulée le long d'à peu près six décennies, un astre de l'opéra italien et universel, Giuseppe Verdi s'est approché avec dévouement et grâce de la musique sacrée. Parmi ses créations de ce genre, on retrouve la *Messa de Requiem* composée à la mémoire du grand lettré italien Alessandro Manzoni. Ce que l'on remarque dès le début dans cette page grandiose de la musique sacrée d'un pathétisme troublant est le détachement des usances de l'église, même s'il est resté fidèle tant aux textes latins consacrés qu'aux constructions de la liturgie funèbre catholique. Verdi a voulu réaliser ici une synthèse entre la tradition de la musique ecclésiastique et les moyens modernes d'expression vocale et symphonique, en utilisant, pour la plus grande partie de l'œuvre, le style homophonique, la mélodie accompagnée, tel que les premiers mélodistes italiens du XVII^e siècle. D'ailleurs, Jaques Bourgeois considère la « *Messa da Requiem* une vaste fresque dramatique d'inspiration religieuse »¹⁶.

La Messa da Requiem de Giuseppe Verdi ne se divise pas, comme d'habitude, en 12 parties, ni finit-elle par le traditionnel *Agnus Dei*, même si l'auteur a utilisé le texte latin médiéval, mais elle formée de 7 parties finalisées par *Libera me*¹⁷.

Une page d'une inspiration particulière et d'une composition artistique, *Messa da Requiem* de Giuseppe Verdi contient un langage musical très suggestif, colorié et expressif, pareil à ceux de ses œuvres lyriques de plus tard. Les contrastes entre les différentes images et états d'âme, les antithèses prégnantes, typiques pour l'œuvre de Verdi, sont

¹⁶ Jaques Bourgeois, *op.cit.* page 340

¹⁷ Verdi a structuré le Requiem ainsi: Première partie – Requiem e Kyrie ; II^e partie – elle met ensemble 9 fragments de la messe funèbre, chantée sans interruption : *Dies irae* ; *Tuba mirum* ; *Liber scriptus* ; *Quid sum miser* ; *Rex tremendae* ; *Recordare* ; *Ingemisco* ; *Confutatis et Lacrymosa* ; III^e partie – *Offertorio* ; IV^e partie – *Sanctus* ; V^e partie – *Agnus Dei* ; VI^e partie – *Lux aeterna* ; VII^e partie – *Libera me*.

caractéristiques du *Requiem* aussi, œuvre dans laquelle l’auteur a utilisé une large variété de nuances dynamiques et indications agogiques. A partir des nuances de *pppp*, à *ff* et *tutta la forza* ou une multitude d’autres indications d’interprétation, indications de nuancement des intensités et du mouvement. A la fois, l’on observe une fraîcheur et une diversité des couleurs de timbre et d’harmonie – parfois compactes et denses, tel qu’en *Dies irae, Tuba Mirum, Rex tremendae*, lumineuses et pleines d’éclat en *Sanctus*, subtiles et raffinées en *Lacrymosa* ou *Lux aeterna*. Assez de fois, l’orchestra a des qualités *vocales*, surtout dans les épisodes lyriques, le compositeur utilisant avec de l’adresse les sonorités des souffleurs solo. A la fois, les sujets de large respiration attribués aux voix solistes beaucoup d’entre eux pareils à de vraies airs d’opéra, l’utilisation avec beaucoup de science des possibilités vocales et la maîtrise de la réunion des voix en ensemble, tout cela représente des caractéristiques de cette grandiose page de musique sacrée qui a gagné l’admiration et l’appréciation du public le long d’à peu près un siècle et demi après sa composition.

Chapitre III

La présence du sacré dans le déroulement musical-dramatique du spectacle d’opéra dans la création des compositeurs italiens du XIX ème siècle

3.1. L’opéra italien – Prémisses historiques

Apparue dans l’ambiance intellectuelle d’un cercle d’érudits florentins au début di XVII ème siècle, l’idée d’opéra a été matérialisée pour la première fois dans le spectacle présenté en octobre 1600 au palais Pitti de Florence avec *Euridice*¹⁸ de Jacopo Peri, avec un livret d’Ottavio Rinuccini. Représentant l’incarnation des idéaux de la Camerata florentine de Bardi, *Euridice*, dont la partition a été imprimée

¹⁸ L’opéra *Euridice* a été composé en occasion du mariage d’Henri IV avec Marie de Medici.

et conservée, est considérée le premier opéra consolidé de l'histoire du genre.

Les spectacles dramatiques avec de la musique vocale, danse et pantomime avaient existé en Europe depuis les temps anciens. Il y avait déjà eu les *mystères* religieux de France et ceux les *sacre rappresentazioni* d'Italie du XV^{ème} siècle. Il existait, pourtant, le désir de fonder un nouveau art, plus près de la sensibilité naturelle des gens, désir qui sera matérialisé dans la prédominance de plus en plus accentuée de la mélodie accompagnée, le style nommé homophonique. En renonçant, ainsi, aux complications d'un merveilleux tissu contrapunctique, en faveur d'une simplicité naturelle, infiniment plus expressive, on a créé les prémisses de la naissance d'un nouveau genre – l'opéra. Le premier grand nom de l'histoire de l'opéra est, portant, celui de Claudio Monteverdi, parce que, tel qu'indique Ioana Stefanescu, sur le chemin ouvert par la Camerata florentine, seulement avec les chef-d'oeuvres de Monteverdi (1567-1643) « *incomincia la novella istoria* »¹⁹.

Depuis ces débuts et jusqu'à l'opéra romantique, il y aura encore deux siècles pendant lesquels « le style *rappresentativo* des premiers créateurs conquerra bientôt de l'expressivité par le style *concitato*, mais, après peu de temps, la vibration de l'idéal antique cèdera la place au goût imposé par le grand public qui a toujours aimé la virtuosité, surtout celle vocale.

Répondue sur les scènes des théâtres des grandes ou petites villes de l'Europe de l'ouest, l'opéra du XVIII^{ème} siècle connaîtra de spectaculaires transformations, évolution à laquelle ont contribué tant les compositeurs italiens, tel Pergolèse, que les compositeurs d'autres nationalités comme, par exemple, Gluck et Mozart, mais aussi certaines disputes esthétiques devenues célèbres telle que celle déterminée par la création de Gluck dont la pensée et le style ont déclenché la dispute entre les adeptes de Puccini et ceux de Gluck.

¹⁹ Ioana Ștefănescu, *Une histoire de la musique universelle*, Vol. IV, Maison d'édition de la Fondation Culturelle Roumaine, Bucarest, 2002, page 11

Au début du XIX^{ème} siècle, par l'unique opéra *Fidelio* (la première version, celle de 1805 ; la version finale, celle de 1818), Beethoven prouve, à son tour, l'appartenance au tumulte de son époque, car cet opéra a été nommé *opéra de la salvation*.

L'opéra de la salvation a été suivi avec beaucoup de succès surtout en France, à Paris, par le grand opéra, en fait, une réédition de l'opéra de la série de Venise. Paris devient, ainsi, pendant la première moitié du XIX^{ème} siècle l'un des centres musicaux les plus importants de l'Europe qui attire l'élite des compositeurs et des interprètes. Malheureusement, les succès de la plus part des spectacles de *grand-opéra*, les contributions de la vague de compositions de ce genre ou même d'opéras comiques, sont devenus, dans le temps, seulement des documents historiques. Le seul compositeur qui a eu la grâce de dépasser la crise de cette période de l'histoire de l'art lyrique français et pas seulement a été l'italien Gioacchino Rossini, adopté, lui aussi, comme tant d'autres artistes du temps, par la ville des lumières, mais dont la plus importante partie de la création a été créée dans l'Italie natale.

3.2. Gioacchino Rossini, Le premier auteur italien d'un opéra à sujet sacré inspiré de la Bible*

Compositeur par excellence d'opéras buffe avec une prédisposition particulière pour ce genre par son tempérament même, Rossini a réussi à se détacher des limites des modes existantes car il n'a pas hésité d'introduire dans la dramaturgie de sa musique des moments « seria » aussi, le mélodrame, à une charge lyrico – dramatique, et

* Avant Rossini, Stefano Landi (1590-1655), l'un des représentants importants de l'école d'opéra de Rome pendant les premières décennies du XVII^{ème} siècle, compose l'opéra *Sant'Alessio* (1631) à sujet religieux, dont les moments dramatiques vont ensemble avec les moments comiques.

surtout avec la musique qui l'illustre²⁰. C'est le genre qui a plu le plus au public de Naples, avec les inclinations romantiques déjà connues, pendant la période dans laquelle Rossini a été actif à Naples (1816-1822). De toutes les créations destinées au Théâtre San Carlo de Naples, l'opéra qui a été reçu avec le plus d'enthousiasme a été *Moïse en Égypte*, dont la première a eu lieu le 5 mars 1818. C'est une partition nommée par l'auteur même, à action *tragico – sacrée*, « inspirée, tel qu'indiqué par Ioana Stoianov, non pas de Tanach ou des textes en dehors du canon, mais strictement par la Torah »²¹, plus précisément dans le texte biblique du *Deuxième livre – l'Exode*.

L'opéra *Moïse en Égypte* a été composé selon le livret réalisé par l'abbé Andrea Leone Tottola qui a combiné la narration biblique de l'Exode avec une typique histoire d'amour, inspirée de la pièce de théâtre *l'Osiride* (1760) de Franco Ringhieri. La fusion entre les éléments sacrés et ceux historiques réalisée par Tottola a déterminée la réalisation d'un opéra plus près de l'oratoire, par certains aspects, et dont les sujets dramatiques pros de l'Exode sont traités en conformité avec les exigences d'un sujet sacré : numéros choraux, sonorités instrumentales massives, tableaux des foules d'Israélites et d'Égyptiens, de la souffrance, des miracles et des prières, tout cela avec un air de grandeur haendelienne. Une décennie plus tard, le travail sera présenté en première le 26 mars 1827 à l'Opéra de Paris, une nouvelle version en quatre actes, sous le titre de *Moïse et Pharaon* ou *La traversée de la Mer Rouge* avec un triomphe grandiose. Pour Paris, l'opéra *Moïse et Pharaon* a été refait de beaucoup de point de vue. Rossini a réduit les ornements en faveur de la clarté mélodique, il a augmenté de façon considérable le rôle du chœur qui représente le peuple hébreu, il a adopté, aussi, une nouvelle solution dans le déroulement de l'action, en conférant de l'autorité déclamative à la voix de bas (utilisée jusqu'alors

²⁰ Rossini crée et on les reçoit avec enthousiasme au Théâtre San Carlo de Naples, les opéras seria : *Armida*, *Mose in Egitto*, *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione*, *La donna del Lago*, *Moametto secondo Zelmira* et *Semiramida*.

²¹ Ioana Stoianov, *La création de Rossini dans l'opéra. Les implications du sujet judaïque sur le traitement musical*, en *Studia Hebraica*, éditeur, dr. Felicia Waldman (www.google.com).

plutôt pour les rôles secondaires des opéras comiques) à laquelle on a confié le rôle principal dans l'opéra, le rôle de Moïse.

3.3. Vincenzo Bellini et Gaetano Donizetti deux illustres représentants de l'opéra romantique italien.

Entre le moment quand Gioacchino Rossini s'est retiré de l'activité de composition en pleine gloire, après avoir composé l'opéra *Wilhelm Tell* en 1829 et le moment quand Giuseppe Verdi s'impose vraiment au monde de l'opéra, deux noms allons briller dans l'opéra italien - Vincenzo Bellini et Gaetano Donizetti, illustrant tant le charme spécifique de la musique italienne comme l'esprit romantique de leur époque.

Vincenzo Bellini (1801 – 1835) s'est fait remarqué dans sa courte vie, seulement 34 ans, par le rôle qu'il a eu dans l'histoire du style vocal de l'évolution de l'opéra, comme le premier compositeur italien qui a réussi à réconcilier, avec du succès, quelques unes des traditions du style *bel canto* avec les modalités modernes de l'expression. Bellini a donné de nouvelles ailes aux mélodies réussissant à mener à la délivrance des airs de leur manière concertante. La plus représentative partition pour la sensibilité et la grâce du compositeur, comme pour la richesse du style mélodique, est l'opéra *Norma*, composée en 1831 selon le livret de Felice Romani.

Le sujet de l'opéra *Norma* ressuscite un moment de l'histoire pleine de victoires des conquêtes romanes, celui de la conquête de la Gaule. Les cérémonies sacrées dans le sanctuaire du dieu Irmins, les expériences initiatiques et les prières qui mènent à l'universalisation de l'esprit sont vraiment impressionnantes dans le déroulement de l'action de l'opéra.

Quant à cet opéra, Ioana Ștefănescu souligne : « Le souffle héroïque qui double l'action lyrique de cette création, les passions qui conduisent les destins des héros principaux sont dominés par la religiosité gauloise et ses manifestations de culte .. le mystère religieux

flotte et enveloppe l'action scénique dans un entrelacement qui a inspiré au compositeur des mélodies d'une rare beauté, de la sublime prière de Norma (Ier acte) jusqu'à la musique qui illustre la purification des deux héros par le pardon et le tragique de leur expiation finale »²².

Digne représentant de la tradition de l'opéra *buffa* tout comme de l'opéra de la *seria*, **Gaetano Donizetti** (1792 – 1848), avec le texte du prolifique librettiste italien Salvatore Cammarano, selon le livret de Scribe, inspiré de la tragédie de Pierre Corneille – *Polyeucte* (1642-1643), compose l'opéra *Poliuto* qui ressuscite le martyr qui a ensanglanté le monde chrétien après la crucifixion de Jésus. Parmi les adeptes de la nouvelle religion, on peut citer Polyeucte, un noble allemand, condamné à mort pendant la domination romaine à cause de ses convictions chrétiennes qui est devenu après Saint Polyeuctus.

3. 4. Giuseppe Verdi – “l’Italianissimo” (1813 – 1901)

Pendant la seconde moitié du XIX –ème siècle, dans l'Italie du *bel canto*, le pays où la tragédie lyrique avait brillé pour plus de deux siècles, il y a un seul nom qui s'imposera dans ce genre – opéra – genre répandu, puis, dans toute l'Europe. Ce nom est Giuseppe Verdi. Au cours des six décennies d'activité dans ce genre musical, on peut remarquer le chemin ascendant, parcouru pas à pas par le génial musicien, jusqu'au niveau de la perfection totale. La partition qui le consacra définitivement dans le domaine du théâtre lyrique sera le troisième opéra - *Nabuccodonosor* (Nabucco) (1841).

3. 5. - L'opéra Nabucco étape importante dans la carrière artistique de Verdi.

L'opéra en quatre actes, *Nabuccodonosor* (Nabucco), selon le livret de Temistocle Solera, sera un moment important dans l'évolution stylistique de Verdi, parce que le triomphe de l'opéra Nabucco a

²² Ioana Ștefănescu, *op.cit.* pages 65-66

représenté pour le jeune auteur tant le début d'une carrière moderne que son inclusion, de point de vue artistique, au mouvement de libération nationale - Risorgimento, beaucoup de chœurs et airs de ses opéras sont devenus de vrais manifestes mobilisateurs. Dans la légende biblique concernant les souffrances du peuple hébreu esclave, source d'inspiration pour le livret de l'opéra *Nabucco*, Verdi a expliqué l'histoire des souffrances de l'Italie envahie. Même si le sujet était biblique, il a eu le don de relever, par son ouvrage, les idées et les sentiments de ses contemporains, c'est pour cela qu'il sera considéré comme un oeuvre de grande actualité. La prophétie de Zaccaria visant la chute du Babilon était interprétée comme un présage de la libération de l'Italie de la domination autrichienne, l'opéra ayant aussi d'impressionnants moments sacerdotaux. D'ailleurs, Verdi continue la voie de Rossini, on sent la liaison avec l'opéra *Moïse*, on considère la célèbre Prière de Moïse, accompagné du chœur, comme prédécesseur direct des chœurs de l'opéra *Nabucco*.

3. 6. Éléments de la sacralité qui se reflètent dans d'autres opéras de Verdi:

11 mois après la première de l'opéra *Nabucco*, le 11 février 1843, toujours à Scala de Milano, on mettra en scène l'opéra de Verdi – *I Lombardi alla prima crociata* (Les Lombards dans la première croisade). Le livret a été écrit toujours par Temistocle Solera, inspiré du poème *Giselda* du renommé écrivain du *Risorgimento*, Tommaso Grossi. Celui-ci avait eu, à son tour, comme source d'inspiration pour le poème *Giselda*, un épisode de *Jérusalem libérée* écrit par Torquato Tasso pendant le XVI –ème siècle qui présente des événements de la vie d'une famille lombarde pendant la première croisade.

Même si l'intrigue est assez compliquée, la musique de Verdi a le don de mettre en valeur l'idée patriotique du poème de Grossi quant à l'esprit de la lutte afin d'obtenir la liberté de l'ancienne Lombardie et le pouvoir de la foi.

Trois mois après la première de l'opéra *Hernani*, Verdi réalise, encore une fois, pour le Théâtre de Scala, un autre opéra, le sixième - *Giovanna d'Arco (Jeanne d'Arc)*, inspiré du drame de Schiller, *La Vierge d'Orléans*, dont la première a eu lieu le 15 février 1845. Repris après deux ans, l'opéra *Giovanna d'Arco* (Jeanne d'Arc) sera présenté sous le titre *Orietta de Lesbos*, ayant de nombreuses transformations dans le texte à cause des critiques apportées par la censure, l'action se passe dans l'ancienne Grèce. Ecrite en hâte et assez inégale quant aux qualités artistiques, l'opéra excellera dans ses pages chorales. On remarque quand même les moments émouvants où Jeanne d'Arc suppliait le ciel et le moment où Jacob d'Arc s'est convaincu que sa fille était offerte au ciel et non pas au diable, mais c'est trop tard, parce que Jeanne sera sacrifiée sur le bûcher.

La création de Verdi continue d'être prolifique, le compositeur créera des opéras où l'on puisse remarquer la recherche continue de l'auteur pour découvrir de nouveaux moyens d'expression musicaux – dramatiques. L'opéra *Stiffelio* est un exemple, inspiré par une œuvre de la littérature française de 1849, *Le Pasteur ou L'Évangile et le foyer* d'Emile Souvestre et Eugène Bourgeois, ayant une curieuse histoire, pleine de péripéties. Le sujet est inspiré de l'histoire d'un pasteur évangélique marié – *Stiffelio*, qui prêche le pardon des pécheurs mais qui ne peut pas pardonner son épouse *Lina* au moment où il soupçonne qu'elle ait commis un adultère. « Il faut préciser, dit Yonel Buldrini, que le malheureux *Stiffelio* (1850) a été premièrement privé du final, censuré parce qu'il mettait en évidence un pasteur qui pardonnait dans un temple à son épouse qui avait commis un adultère ! »²³.... Une nouvelle variante, plus élaborée de point de vue musical, de l'opéra *Stiffelio* s'est matérialisée par l'opéra *Aroldo*.

Par la collaboration avec un nouveau librettiste, Francesco Maria Piave, qui sera pour longtemps son collaborateur précieux, Verdi relève des créations qui allent conquérir une grande popularité et qui imposeront leur auteur sur plan universel. Même si l'on a critiqué cet ouvrage à cause de son sujet invraisemblable et absurde, et parce que

²³ Yonel Buldrini, *Verdi*, commentaire à l'enregistrement de l'opéra *Aroldo*, www.google.com

Verdi avait miné “les fondements sacro-saintes du *bel-canto*, les quatre actes de l’opéra *Il Trovatore (le Troubadour)*, présentent un compliqué conflit des destins et des caractères, on y retrouve les accents des plus importantes mélodies de Verdi qui avaient apporté au compositeur, selon Grigore Constantinescu “le nom de «l’Italianissimo» grâce à la capacité d’émouvoir de l’inspiration et de leur beauté primaire, non altérée”²⁴.

Parmi les nombreux moments dramatiques, émouvants de l’opéra, on retrouve aussi le dialogue spirituel entre Leonora et Manrico du premier tableau du dernier acte et le traditionnel choral *Miserere* chanté par des moines espagnols soit comme arrière-plan du moment où l’on annonce la condamnation à mort des deux insurgés – Marico et Azucena ou quand Leonora et Manrico se disent au revoir, le chœur des moines invoquant la paix et la tranquillité de l’esprit par la répétition obstinée de la prière *Miserere*.

Composé initialement selon un livret de Francesco Maria Piave, inspiré de la pièce du poète espagnol Antonio Garcia Gutierrez, l’opéra *Simon Boccanegra* a été refait en 1881 selon le livret d’Arrigo Boito. Fresque historique qui fait ressusciter l’un des moments de l’époque médiévale italienne – le conflit entre les adeptes des *guelfi* et des *ghibelini* à l’époque où Genova était conduite par Boccanegra, élu comme doge en 1339, l’opéra *Simon Boccanegra*, en totalité, y compris la dramaturgie assez compliquée, représente l’un des grands succès de Verdi quant au portrait musical des personnages. ” Maître des portraits”, selon Ioana Ștefănescu, Verdi continue à exceller aussi dans le domaine de l’art chorale par la personnification de la population génoise, lorsqu’il pleure pour la mort de la jeune femme de Boccanegra et par les nuances d’une sévère *Miserere* que le chœur de moines chante dans les coulisses, comme un fond sonore. C’est le seul moment de l’opéra ayant une signification sacrée.

Le sujet de l’opéra *La force du destin*, choisi de la littérature espagnole (le drame *Don Alvaro* d’Angel de Saavedra), ne contient plus

²⁴ Grigore Constantinescu, *op.cit. Cântecul lui Orfeu (Le chant d’Orphée)*, Collection Clepsidra, Maison d’édition Eminescu, Bucarest, 1979, page 147

la sève héroïque ou lyrique que l'on retrouve dans d'autres opéras, inspirés de la même littérature (*Le Troubadour* ou *Simon Boccanegra*), mais essaye de mettre en évidence le pouvoir néfaste du destin qui mène à la vengeance et à la mort entre les frères. La sacralité qui intervient dans des contextes différents dans les relations interhumaines et dans la lutte des personnages avec leur propre destin est vraiment intéressante.

La spiritualité espagnole, avec son histoire si riche en événements, inspirera encore une fois Verdi au début de l'été de 1866, quand il composera, selon le même genre du *grand opéra*, une nouvelle oeuvre – **Don Carlos**, qui représente la liaison entre la trilogie - *Rigoletto*, *Le Troubadour*, *Traviata* – qui lui avait apporté le renom et les derniers opéras qu'il allait créer. La lutte entre l'église et l'Etat a stimulé la fantaisie du compositeur (retiré à Sant Agatha), qui a été vraiment touché dans son voyage en Espagne par les traces que l'inquisition avait laissées dans la mentalité des espagnols mais aussi par le drame *Don Carlos*, écrit par Friedrich Schiller en 1787 où l'écrivain allemand, selon Ioana Ștefănescu, « présentait « les actions odieuses de l'Inquisition » et la manière dont l'humanité avait été humiliée » lors de sa domination, tel qu'il résulte de la correspondance qu'il a eu avant de commencer à travailler à ce terrible drame du romantisme littéraire »²⁵.

Plein de contrastes qui imposent leur force dramatique le long de l'action, l'opéra *Don Carlos* met en évidence, dans le quatrième acte, un moment psychologique ayant beaucoup de dramatisme intense, quand le roi Philippe, au moment où le grand inquisiteur lui rend visite à l'aube pour lui demander, mieux dit, pour lui imposer exécuter son fils, se pose la douloureuse question « Pourrais-je condamner à mort mon fils, moi, un chrétien ? ». Le grand inquisiteur, comme Ramses dans l'opéra *Aida*, en interprétant faussement les textes sacrés des Ecritures pour imposer la suprématie de l'église, justifie le fondement chrétien de sa demande par le modèle que Dieu lui a offert, qui a sacrifié son Fils pour sauver l'humanité.

Dans la conclusion de l'incursion à la sacralité de l'opéra de Verdi, on rappelle que l'opéra *Othello* représente l'un des grands

²⁵ Ioana Ștefănescu, *op.cit.* page 160

moments tournants de sa composition. Les contemporains ont apprécié l'ouvrage même à cette époque-là, parce que du texte de Shakespeare, l'auteur a mis à disposition du compositeur uniquement les événements qui menaient évidemment au déroulement du final tragique des deux victimes – Desdémone et Othello. Le public a découvert sa vraie beauté non pas seulement dans le destin des personnages du célèbre drame de Shakespeare, tel que l'on n'avait jamais raconté en musique, mais aussi dans l'ascension du mélodrame lyrique italien qui avait touché son apogée et qui était devenu « drama per musica ». L'opéra inclut des pages vocales ayant une particulière beauté, de longues phrases mélodiques, comme le lamentable « *Chant de la saule* » ou la prière que Desdémone adresse à la Sainte Vierge, précédée d'« Ave Maria », dans le style récitatif du dernier acte. C'est le seul moment de recueillement devant la Divinité de tout l'opéra, réalisé magistralement par Verdi, par un discours musical suggestif et émouvant.

Chapitre IV

4.1. Éléments de la sacralité qui se reflètent dans des ouvrages véristes

Dans le climat littéraire, esthétique et social de la fin du XIX-ème siècle et début du XX-ème siècle, avec tensions, recherches fébriles et tendances de renouvellement, l'un des plus conventionnels et traditionnels genres – l'opéra – offre un impressionnant tableau de la continuité en Italie, comme un sensible séismographe de l'actualité romantique, enregistrant aussi des modifications visibles de la conception qui allont mener, pas à pas, à l'apparition d'un nouveau courant esthétique – le vérisme musical. Considéré par les artistes de l'époque comme un nouvel élément de la création artistique, équivalent du réalisme critique ou du naturalisme français grâce à quelques uns de ses traits, le vérisme, initié et dénommé pour la première fois par Luigi Capuana en 1878, dans l'oeuvre *Studi sulla letteratura contemporanea*,

n'a pas été une rupture totale du romantisme, sinon un écho amplifié des émotions, des thèmes qui l'ont inspiré. Le vérisme est apparu pour la première fois en littérature, puis, dans les arts plastiques, dans le théâtre et finalement, exprimé par des formes propres et spécifiques de réalisation et en musique.

Dans la voie ouverte par les pièces d'Achille Torrelli et Paolo Giacometti se remarquent aussi les œuvres proposées à la scène italienne par Giuseppe Giacosa (1847 – 1906), dont les drames sont des chroniques de la vie quotidienne, illustrations dans un esprit naturaliste des moments sans importance de la vie, insignifiants. On retrouve la même conception dans la création de Giovanni Verga, un écrivain romantique, dont la pièce de théâtre *Cavalleria Rusticana* a été, d'ailleurs, une source d'inspiration pour le premier opéra vériste ayant le même titre, réalisé par Pietro Mascagni. Le vérisme se faisant remarquer aussi dans la musique d'opéra.

On peut considérer aussi que l'opéra italien de la fin du XIX-ème siècle offre l'impressionnant spectacle de la continuité²⁶, mais aussi de son ascension, parce qu'il y a une forte relation entre les créations italiennes romantiques et les créations véristes, les œuvres véristes ayant comme fondement la tradition du chant bel-canto, avec des airs extraordinaires, inspirés du spécifique de la musique populaire, des canzonettes, des sérénades et des balades grâce à des structures architecturales traditionnelles, avec des ensembles indépendants et une dramaturgie unitaire. La nouveauté est représentée, quand même, par le type des sujets traités, par l'intensification et l'accentuation de la tension dramatique jusqu'au tragique, par l'émancipation du discours musical avec une forte liaison entre la musique et le texte afin d'obtenir l'expression de plus en plus pathétique et mélodramatique de sorte que

²⁶Il n'est pas quand même surprenant que les opéras véristes *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, *Pagliacci* de Ruggiero Leoncavallo, *Manon Lescaut*, *Boema*, *Turandot*, *Tosca*, *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini, *La Vally* de Alfredo Catalani, *Andrea Chenier* et *Fedora* de Umberto Giordano, *Adriana Lecouvreur* de Francesco Cilea se sont imposés dans les répertoires de tous les théâtres lyriques et ont été inscrits dans les plus importants ouvrages de la culture musicale universelle.

l'on arrive dans la mélodie vocale même à la déclamation, au parler déclamé. L'orchestre, à son tour, ne représente seulement un instrument accompagnateur mais il a le rôle d'un personnage principal qui participe activement au déroulement de l'action dramatique, soulignant et accentuant le drame psychologique, augmentant sa plasticité.

4.2 Eléments de la sacralité qui se reflètent dans le premier opéra veriste *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni

On peut dire que le verisme apparaît dans la musique le 17 mai 1890, date de la première de *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, opéra en un seul acte, dont la durée ne dépasse pas 70-75 minutes, réalisé selon le livret de Giovanni Targioni Tozzenti et Guido Menasci selon le drame, ayant le même nom, de Giovanni Verga. L'action de l'opéra inspirée d'un fait possible, réel, se passe dans le paysage brûlant et aride de la Sicile, pendant la fête des Pâques. Avec une musique d'une forte vibration émotionnelle exprimée par une mélodie assez généreuse, avec des airs d'inspiration romantique, à spécifique italien, inspirés de la chanson populaire qui illumine la vie avec ses joies et ses passions, Mascagni réussit à créer une partition d'un fort dramatisme, où les personnages qui sont en conflit sont présentés comme de vrais prototypes de tempéraments méridionaux qui travaillent, aiment passionnément mais qui prient avec piété tel qu'il résulte de la procession pascale du pèlerinage vers l'église, chantant en chœur, de manière antiphonique, comme réponse en *Sol majeur*, cette prière devenue célèbre *Regina coeli laetare (Soit contente, reine du ciel)* ou des moments de prière collective à l'intérieur de l'église accompagnés de l'hymne pour la Fête des Paques - *Inneggiamo, il Signor non e morto! (On fête, Dieu n'est pas mort!)*, créant un impressionnant moment sacré.

Giacomo Puccini (1858 – 1924) **apogée de l'opéra italien vériste**

Giacomo Puccini est apparu à l'attention du public de la fin du XIX-ème siècle au moment où, après le début du courant vériste, il y a le danger des répétitions, des exagérations insignifiantes et de la réduction des chances du réalisme de l'opéra, les spectateurs perdent ainsi leur intérêt. Réalisant avec chaque ouvrage nouvellement créé un chef-d'œuvre et en suivant l'ascension vers la perfection de l'acte artistique, Giacomo Puccini s'est imposé définitivement au monde de la musique pour le théâtre, sa création représente l'apogée de l'opéra italien au début du XIX-ème et du XX-ème siècle.

Le mélodrame héroïque – passionnelle en trois actes, avec une action vraiment vériste, selon le livret de Luigi Illica et Giuseppe Giacosa, l'opéra *Tosca* met d'autant plus en évidence la capacité extraordinaire de Puccini de surprendre et définir de point de vue musical des personnages complexes, caractères forts, tempéramentaux, dont les faits, les actions et les émotions déclenchent passions, jalousie, haie chantage, mort. Des témoignages des collaborateurs de Puccini, selon George Sbircea, il y a eu „quelques témoignages sur les études solides de l'ambiance romane de l'époque, sur le rituel religieux dont il avait besoin à la fin du premier acte, l'impatience dont il attend la réponse d'un ami ecclésiastique sur la tonalité des clochers de la basilique de Saint Pierre ”²⁷. Ce sont les clochers que l'on entend fréquemment dans l'orchestre tant au premier acte comme au début du III-ème acte, qui annonce le miracle de la lumière qui apparaît chaque matin quand Rome se réveille. En même temps, Puccini met en scène le *Te Deum– Largo religioso* – pour lequel il s'est documenté en détail un final ayant une vigueur et une grandeur irrésistible. Il commence par la nuance ppp, entraînant graduellement tous les instruments par l'augmentation dynamique des superposées harmoniques et de timbre qui atteignent leur apogée par l'intervention de l'orgue et la

²⁷ George Sbircea., *Giacomo Puccini*, Maison d'édition Musicale, Bucarest, 1959, page.73

superposition des voix, l'auteur a créé un impressionnant développement polyphonique – harmonique de l'hymne sacré, accompagné de clochers et coups de canon mais souligne de manière suggestive l'antagonisme entre le faux enthousiasme religieux du tyran Scarpia et la profonde dévotion des croyants et des clercs qui réalisent le *Te Deum-ul*.

Dans la création de Puccini, l'opéra *Suor Angelica*, selon le livret de Gioacchino Forzano pour la compagnie de Grand Guignol occupe une place importante. L'action de l'opéra se déroule dans un couvent, « ce qui est très important, selon Doru Popovici, si l'on pense que l'auteur, arrivé à l'âge de la maturité, préfère les sujets à nuances religieuses ou qui se déroulent dans un climat sonore où il y avait l'euphonie hiératique »²⁸. Dans l'opéra *Suor Angelica*, la présence du sacré grâce à l'action et à l'endroit où elle se déroule est constante, dominant le final. L'ex organiste de l'église San Paolo réussit à créer une ambiance hiératique, orphique, valorisant les registres extrêmes de la voix de la soprane qui interprète le rôle principal.

Esprit marqué par la grâce divine, Puccini a composé en tant qu'organiste de Lucca quelques oeuvres de musique sacrée, parmi lesquels le diptyque formé de « *Motet et Credo, pour des barytons, chœur et orchestre – Per San Paolino* » (1878), « *Messa di Gloria pour ténors, barytons, bas, chœur et orchestre en La bémol majeur* » (1880), incluant dans cette œuvres les deux autres antérieurs. En 1880, Puccini a relevé aussi l'émouvant poème sacré *Salve Regina del ciel*, pour soprane et harmonium qui confirme l'appétence de l'auteur pour la musique vocale, et en 1889, il composera *Messa en La majeur*. Puccini compose en mémoire de Verdi, en 1905, un *Requiem* pour chœur et orgue ou harmonium ce qui relève, encore une fois, son affinité à la musique dédiée à la voix humaine.

²⁸ Doru Popovici, *Rêve d'amour, vie et ouvrage de Giacomo Puccini*, Maison d'Édition Albatros, Bucarest, 1995, page 106

Conclusions.

A partir de la réflexion du cardinal Paul Poupard que « le vrai art est un appel au mystère de Dieu » et de celle d'Emil Cioran disant que « en dehors de la matière, tout est musique. Dieu même ne paraît qu'une hallucination sonore »²⁹, on est arrivé à la conclusion que, dans la civilisation chrétienne, la rencontre avec la Divinité a été mise en valeur pour la plupart des fois par le rapprochement de la culture, de l'art, implicitement de la musique, cet art miraculeux des sons.

L'on constate que les grands musiciens ont utilisé leur talent au service de la foi assez souvent, en accomplissant de cette façon une action authentique et sacrée de vie, par des créations de différents genres qui sont restées et se sont imposées dans le patrimoine culturel universel dans différents genres. L'on préfère surtout les genres dans lesquels est présente la voix humaine : soit dans ceux à caractère liturgique : Messe, Requiem, Oratoire, mais aussi dans le genre dédié à la scène lyrique – l'Opéra, de sorte qu'on a dirigé l'attention vers des chef-d'œuvres créés par de grands artistes, grands musiciens de l'Italie du XIX^{ème} siècle, en suivant le filon sacré qui les traverse

Entre le moment de grand éclat de l'histoire de la musique vocale, en général, et de l'opéra italien, en particulier, inauguré au début du XIX^{ème} siècle par Gioacchino Rossini et couronné à la fin du siècle par Giuseppe Verdi et Giacomo Puccini, il a existé, certainement, une série entière de compositeurs imposants dans l'époque qui se sont remarquables dans la vie musicale italienne de ce temps par la musique laïque, mais aussi par des créations de musique sacrée. Parmi ceux-ci, nommé par Stendhal un « Voltaire de la musique », Gioacchino Rossini, un symbole de l'inauguration du romantisme italien, a été l'un des artistes qui ont milité en faveur du changement structurel du climat artistique dans le théâtre d'opéra, de la revitalisation de l'esprit théâtral,

²⁹ Les Anthologies Humanitas, *Cioran et la musique*, La sélection des textes d'Aurel Cioran, Edition sous la direction de Vlad Zografi, Maison d'édition Humanitas, Bucarest, 1996, page 117

en un mot, du renouvellement vital de l'opéra au début du XIX ème siècle. Ce fait a eu lieu parce que Rossini a été l'adepte de la simplicité non conventionnelle des sujets des opéras et de la purification du style d'interprétation vocale, avec l'option pour une rigoureuses discipline du style *bel-canto*, fait prouvé aussi dans les créations dans lesquelles son esprit religieux est présent, manifesté dès la période des premières créations, soit dans la *Messe pour voix d'hommes* (1808) et *Messe solennelle* (1819), dans les psaumes pour trois voix, quelques autres messes, la plus importantes en étant *Petite messe solennelle*, créée en 1863, de même en chœurs pour 4 et 8 voix. Entre ces partitions, à s'imposer il y a l'oratoire *Stabat Mater* pour 4 solistes (2 sopranes, ténor et bas), chœur et orchestra, l'un des plus grandioses travaux de la période tardive « post-opéra » de la carrière de compositeur de Rossini, et *Petite messe solennelle*, qui est, à son tour, un vrai chef-d'œuvre.

Ensemble avec Rossini, Vincenzo Bellini et Gaetano Donizetti sont les auteurs d'une riche création en divers genres, y inclus de nombreux travaux religieux, plus ou moins longs, qui célèbrent le sacré en illustrant pas seulement la sensibilité, mais aussi les sentiments religieux de ces deux grands compositeurs, mais tous ces travaux n'ont pas eu la force de s'imposer aussi dans le répertoire des salles de concert.

Celui qui est devenu, pourtant, dans la deuxième moitié du siècle romantique, par une prodigieuse activité de création, déroulée le long de six décennies, un astre de l'opéra italien et universel a été Giuseppe Verdi. De la multitude de créations religieuses composées par Verdi, *Messa da Requiem* est la création qui s'est imposée comme un vrai triomphe du genre, une vaste fresque dramatique d'inspiration religieuse.

En ce qui concerne la création destinée au théâtre lyrique, après *Euridice* (1600) de Jacopo Peri avec un livret d'Ottavio Rinuccini, considéré comme le premier opéra solide de l'histoire du genre, jusqu'à l'opéra romantique il y aura encore deux siècles de recherches et de succès ; Rossini est le compositeur qui, pendant la première moitié du XIX siècle a contribué énormément à la formation du goût du public, à

l'évolution esthétique de la réceptivité de celui-ci, public qui, à ce temps-là, était attiré seulement par le comique offert par les genres buffe et très peu par la problématique de la vérité dramaturgique. Il est aussi le premier compositeur italien d'un opéra à sujet sacré extrait de la Bible, inspiré strictement de la Torah – *Moïse en Egypte*, une partition nommée par l'auteur même comme ayant une action *tragico-sacrée*.

Après le moment où Rossini s'est retiré (en 1829) de l'activité de composition et celui où Giuseppe Verdi s'impose pleinement dans le monde de l'opéra, seulement Vincenzo Bellini s'est remarqué par le rôle qu'il a eu dans l'histoire du style vocal dans l'évolution de l'opéra, en étant à la fois le premier compositeur italien qui a réussi avec succès la réconciliation de quelques traditions du style *bel canto* avec les modalités modernes de l'expression et, son œuvre *Norma* contient dans le déroulement de l'action impressionnante des cérémonies sacrées dans le sanctuaire du dieu Irmins, des expériences initiatiques et des prières qui conduisent à l'universalisation de l'esprit.

Dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, en Italie du *bel canto*, le pays dans lequel la tragédie lyrique avait brillé pour plus de deux siècles, un seul nom s'imposera encore dans le genre né ici et diffusé, après, dans toute l'Europe – l'opéra. Ce nom est Giuseppe Verdi et dans sa création, depuis le premier opéra avec lequel il s'est imposé définitivement dans le théâtre lyrique – *Nabucco*, et jusqu'à l'opéra *Otello*, soit dans les *Lombards*, *Jeanne d'Arc*, *Stiffelio* et *Aroldo* ou dans *le Troubadour*, *Simon Boccanegra*, *la Force du destin* et *Don Carlos*, il y a fréquemment des éléments de sacralité, sa création artistique, tel que précisé déjà, étant fondée sur la recherche authentique du beau et du vrai ; et la recherche du beau est une aventure purement spirituelle, un acte sanctifiant très important, rencontré aussi dans les opéras d'autres compositeurs qui ont continué la tradition glorieuses de l'opéra romantique italien. Il s'agit de compositeurs exponentiels du courant vériste : Pietro Mascagni, avec le premier opéra vériste *Cavalleria rusticana* et Giacomo Puccini, dont les opus – *Tosca* et *Suor Angelica*, à part une musique vibrant en permanence en consonance avec la soif pour la tendresse, la bonté et l'amour, contiennent aussi des

pages qui expliquent le miracle, la mise en lumière du noble sentiment de la foi dans la Divinité.

L'essentiel est le fait que la plus part des scènes dominées par l'esprit sacré ont été réalisées à l'aide de moyens musicaux – mélodie, rythme, harmonie, orchestration, couleur vocale et instrumentale – d'une expressivité vibrante.