Mise en scène de l'opéra solennel « Costanza e Fortezza » au château de Prague en 1723

Jiri Hilmera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/393>

DOI : 10.4000/baroque.393

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1972

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Jiri Hilmera, « Mise en scène de l'opéra solennel « Costanza e Fortezza » au château de Prague en 1723 », *Baroque* [En ligne], 5 | 1972, mis en ligne le 04 octobre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/393> ; DOI : 10.4000/baroque.393

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Tous droits réservés

Mise en scène de l'opéra solennel « Costanza e Fortezza » au château de Prague en 1723

Jiri Hilmera

- 1 La représentation de l'opéra « Costanza e Fortezza » fut l'une des fêtes les plus magnifiques parmi celles qui furent données à la cour de Prague, en 1723, lorsque Charles VI fut couronné roi de Bohême. Pendant le séjour des époux impériaux à Prague, l'impératrice fêtait son anniversaire, et c'est à cette occasion que l'opéra fut présenté. Le sujet en est tiré de l'histoire de Rome :
- 2 Porsenna, roi étrusque, assiège Rome afin d'y instaurer sur le trône son ami le roi Tarquin ; cependant, s'étant rendu compte du courage des Romains, ainsi que de la perfidie de Tarquin, et ayant reconnu que les dieux ne favorisaient pas son exploit, il renonce à son projet et se lie d'amitié éternelle avec Rome. Les vertus des héros romains inspirèrent au librettiste Pietro Pariati l'idée de donner comme titre à l'opéra la devise de Charles VI : « Costanza e Fortezza » (Fidélité et courage), ou du moins elles lui en fournirent le prétexte. Le livret est encore actualisé d'une autre manière, plus marquée encore dans des allusions souvent répétées, l'impératrice est comparée à la déesse romaine Vesta – comme nous le verrons en écoutant certains extraits de la musique. Le livret de Pariati fut mis en musique, comme on sait, par Johan Josef Fux, et pour la représentation solennelle, le fameux architecte de La scène Giuseppe Galli-Bibiena établit le projet d'un immense théâtre ouvert, construit en plein air près de l'hippodrome du château. Jetons un coup d'œil sur ce théâtre.

Fig. 26 : *Id.*, Vue générale du théâtre

- 3 L'auditorium avait la forme d'un amphithéâtre (forme déjà un peu surannée à l'époque) dont les gradins entouraient le parterre noble, où, sur une petite estrade et au-dessous d'un dais, étaient assis les époux impériaux.
- 4 La vue de la scène est encadrée de deux tours, recouvertes de coupoles bizarres ; dans la fosse d'orchestre sont assis les musiciens, au centre desquels le chef d'orchestre Antonio Caldara dirige la représentation. Les musiciens tiennent des instruments qui retiendront un moment notre attention. La plupart d'entre eux (environ 60) peuvent être identifiés comme hautbois. D'autre part, il n'y a dans l'orchestre que 28 violons ou violes. Il est vrai que dans la pratique orchestrale baroque les hautbois étaient distribués en groupes, ce que les interprètes contemporains ne veulent pas toujours comprendre ; néanmoins, il est très improbable que les hautbois aient été presque trois fois plus nombreux que les violons. Par rapport à cet ensemble de hautbois, nous ne voyons parmi les musiciens qu'une seule flûte traversière (bien que la partition prescrive deux voix). Nous voyons aussi quatre trompettes et deux cornets, de différentes dimensions, que cependant la partition ne mentionne pas. Par contre, il manque les bassons, prescrits et mentionnés également dans la liste des musiciens participants. De même, le groupe de la basse continue (un seul violoncelle, un clavecin et un luth) serait trop faible même pour un orchestre moins grand. Or, nous savons à coup sûr que, pour compter seulement ceux qui étaient venus de Vienne, quatre violoncellistes prirent part à la représentation, et nous connaissons aussi les noms de deux joueurs de luth participants. De ce point de vue, la gravure n'offre donc pas de renseignements sûrs. Par contre, elle enregistre avec exactitude un fait intéressant du point de vue de la pratique d'exécution de l'époque ; c'est que deux corps de trompettes sont placés dans des loges de portique des deux côtés de la scène. De telles loges, destinées aux trompettes sont connues d'autres théâtres baroques et existent encore, de nos jours, par exemple dans le théâtre de cour de Bayreuth. Elles servaient généralement d'emplacement où se tenaient les trompettistes

dont l'unique rôle était de sonner de leur instrument pour accueillir solennellement l'arrivée du souverain au théâtre. Dans le théâtre destiné à la représentation de « Costanza e Fortezza » et construit en vue de cette représentation, les trompettes ainsi réparties contribuaient cependant à l'exécution de l'opéra même, surtout à l'ouverture conçue pour deux groupes.

- 5 La scène du théâtre construit au Château de Prague était d'une étendue inusitée :

Fig. 27 : Costanza e Fortezza : Plan de la scène

l'ouverture du cadre de scène étant de 56 pieds, et la longueur totale de la scène de 200 pieds. Le long de la moitié antérieure de l'espace scénique étaient placés, à intervalles réguliers, 9 décors latéraux peints sur toile et montés sur cadre, que l'on pouvait ouvrir et tourner comme les pages d'un livre - c'est pourquoi, dans la légende, ils sont désignés comme « telari laterali a libretto ». Le décor du fond de la scène consistait en plusieurs fermes plates, situées les unes derrière les autres et complétées de rampes et passerelles, de sorte que même ces parties du décor pouvaient servir de lieu où se déroulaient les actions dramatiques - ce qui fut utilisé surtout au premier acte.

- 6 Au cours de cet acte, la scène représente un emplacement de la ville de Rome, avec le Tibre à l'arrière-plan.

Fig. 28 : *Id.*, Le premier acte

Au début, les Étrusques apparaissent, conduits par Porsenna et Tarquin. Les menaces qu'ils profèrent contre Rome alternent avec les chants des Romains captifs qui expriment leur espoir dans la victoire de leur patrie.

- 7 Après ce chant alternant, un puissant jet d'eau s'élève au-dessus du niveau du fleuve, et un chœur caché de nymphes chante l'avenir heureux de la ville.
- 8 Le geyser, peint sur un décor plat, retombe, et derrière lui apparaît le trône du roi fluvial, le Tibre, qui prédit la défaite des Étrusques. Les autres dieux fluviaux se joignent à lui et soutiennent les espoirs des Romains, qui reprennent leur chant et répètent à pleine voix l'air précédent des nymphes.
- 9 Le morceau de musique suivant exprime un des moments les plus dramatiques de l'opéra. Les Étrusques lancent une nouvelle attaque contre la ville, et le jeune romain Horace s'apprête au combat, pour empêcher l'ennemi de traverser le fleuve. Il invoque le dieu fluvial dans un récitatif expressif, suivi d'un bref mais impressionnant air de combat.
- 10 Horace défend la tête du pont contre les Étrusques assaillants. Lorsque les soldats romains détruisent le pont derrière lui, il se précipite dans le fleuve et disparaît. Sa fiancée pleure sa mort supposée dans un lamento qui est un des plus beaux airs de l'opéra et un des plus expressifs.
- 11 Mais voici Muzius qui vient annoncer qu'Horace est sauvé.

Fig. 29 : *Id.*, Muzius annonce qu'Horace est sauf (détail de la figure précédente)

Le consul Valérius et le peuple romain attribuent ce sauvetage, dans le dithyrambe qui suit, à la déesse Vesta, dont on célèbre justement la fête à Rome. Cet épisode met en évidence le parallèle entre Vesta et l'impératrice.

- 12 Le premier acte se termine par une scène de ballet dans laquelle le personnage allégorique « Costanza Romana » se bat en duel avec « Valor degli Etruchi » qu'il désarme et dont il brise la lance.
- 13 Le décor du deuxième acte montre le camp des Étrusques devant Rome avec de nombreuses tentes surmontées de bizarres coupoles, parmi lesquelles on voit divers engins de siège. Cet acte se termine également par un ballet. D'abord dansaient les hanlSpices, qui avaient de nouveau conseillé à Porsenna de ne pas lutter contre les Ronlains, puis apparaissait la « Fortezza Romana » qui fut ensuite couronnée par l'« Amare della Gloria ».
- 14 La décoration du troisième acte, qui représentait un jardin, était la plus spacieuse et la plus superbe de tout le Spectade.

Fig. 30 : *Id.*, Acte III

La scène s'ouvrait dans toute sa profondeur jusqu'aux toiles de fond, de sorte que derrière la dernière paire de chassis latéraux apparaissait un espace aussi profond que la partie antérieure de la scène avec ses neuf rangs de chassis dont la gravure ne représente que les deux derniers.

- 15 Au cours du troisième acte, le roi Porsenna se détourne définitivement de Tarquin, renonce à l'intervention étrusque, et, touché par les excellentes vertus des Romains, décide de sceller une amitié éternelle avec Rome.
- 16 Le peuple romain fête le Génie de la ville de Rome et, tandis qu'il chante, le grand « show final commence :

Fig. 31 : *Id*, Le temps au fond de la scène (détail de la figure précédente)

le petit temple du fond de la scène se met en mouvement, approche au premier plan et se transforme en un arc de triomphe sous lequel est assis le Génie de la ville au milieu de son nombreux équipage.

Fig. 32 : *Id.*, Et sa transformation en arc triomphal

Cet effet fut techniquement obtenu de la manière suivante : la décoration du petit temple était peinte sur la face antérieure d'une sorte d'énorme armoire à deux battants dont la construction rappelle un retable d'autel médiéval. En ouvrant les battants, on découvrait des personnes assises dedans et sur le côté intérieur des battants apparaissaient les arcs latéraux de l'arc de triomphe. Le génie de la ville entonne un chant. Il célèbre la déesse protectrice de la ville. Mais il passe bientôt de Rome en Bohême et de Vesta à l'impératrice Elisabeth à laquelle il s'adresse directement.

- 17 Suivent quelques scènes de ballet, dans lesquelles apparaissent des Pénates dansants, l'Amor della Pace, la Publica Felicità et autres personnages, et des chœurs d'anciens Romains, qui dans un chant hymnique célèbrent l'impératrice présente.
- 18 L'opéra « Costanza e Fortezza », dont la représentation à Prague vient de vous être montrée, était une œuvre typique de l'époque baroque. Le livret lui-même porte les signes caractéristiques de l'époque : le poète prend un sujet historico légendaire de manière à en présenter les événements dans le cadre d'une intrigue amoureuse les principaux moments de la progression dramatique correspondant aux manifestations de la passion ou à l'intervention des puissances surnaturelles. Tout converge enfin vers l'expression de la louange, sous forme allégorique, du souverain présent au spectacle - louange dont on retrouve l'analogie aussi bien dans de nombreuses sérénades et cantates que dans les sujets peints sur les murs et les plafonds des salles de fêtes de palais et châteaux baroques.
- 19 Quant à la conception et à l'élaboration musicales, je voudrais mentionner seulement les traits essentiels qui apparaissent comme caractéristiques des circonstances pour lesquelles l'opéra fut écrit. Dès l'origine, il avait été conçu pour une occasion très solennelle en vue d'une exécution de grand appareil, et en plein air. Ces circonstances expliquent que la musique soit composée par blocs massifs, qu'elle possède des contours grandioses et une monumentalité d'expression qui ne cèdent qu'exceptionnellement à des inflexions plus délicates. Cette conception détermine également l'instrumentation : à l'exception des récitatifs, c'est la grande masse de l'orchestre qui joue, et sa résonance est encore renforcée de temps à autre par l'éclat des trompettes. Ce n'est que rarement qu'on y trouve des passages instrumentés de manière moins massive - le chœur de nymphes, accompagné de flûtes, violons et violes, est une de ces rares exceptions. Plusieurs fois, Fux tire parti de l'effet d'un air chanté avec un instrument solo concertant forme que Bach incorpore aussi à ses cantates et Haendel à ses opéras. Pour « Costanza e Fortezza », il est caractéristique que ce soit toujours la trompette qui joue en solo - ce qui était évidemment déterminé par les conditions locales.
- 20 La couleur instrumentale était déterminée surtout par les hautbois distribués par groupes. Cette conclusion peut être tirée non seulement de la vieille gravure présentant une vue globale du théâtre où figurent 60 hautbois et seulement 28 violons ou violes (nous avons déjà mentionné ce rapport avec quelque scepticisme). Beaucoup plus importantes à cet égard sont les indications de la partition où l'on trouve assez souvent le signe « piano » avec la remarque « senza Oboi ». Il en résulte que la nuance et la force du son étaient déterminées surtout par les hautbois) et lorsque ceux-ci se taisaient dans les parties de faible intensité sonore, l'effet était immédiat.
- 21 Quant à l'aspect scénographique de la réalisation, il faut d'abord souligner que les décors de « Costanza e Fortezza » se rangent, il est vrai, parmi les plus fameux, mais non parmi

les plus typiques, de Giuseppe Galli-Bibiena. N'oublions pas que la création de Bibiena portait surtout - spécialement dans l'acception qualitative - sur le domaine des décors intérieurs. Dans ce genre de décors, l'expression de l'art de Bibiena est la plus forte, et c'est là que se manifestent le plus nettement les nouveaux éléments que Giuseppe Galli-Bibiena - suivant l'exemple de son père Ferdinand - a introduit dans la scénographie baroque : et surtout l'usage des clairevoies obliques à travers des systèmes spatiaux compliqués. Par conséquent, dans les trois transformations de scène de « Costanza e Fortezza », qui se déroulait exclusivement à l'extérieur, les signes caractéristiques de l'art de Bibiena ne sont pas tous présents.

- 22 Je ne veux donc pas m'attarder à l'analyse détaillée des décors, mais je voudrais attirer votre attention sur le fait que la formation de la scène, le choix des dimensions de son espace et l'introduction d'effets scéniques impressionnants au cours du spectacle suivaient une gradation presque musicale de l'expression totale. - Après la scène dramatique du Tibre émergeant du fleuve au premier acte, le second acte se déroule sans grandes surprises techniques. Cependant, le troisième acte culmine avec la scène où pratiquement tous les décors de fond se mettent en mouvement. Le choix des dimensions en profondeur de la scène suivait également la même ligne de gradation. En effet, les gravures montrent qu'au début du deuxième acte les ailes des hautes fermes portant des peintures de vues cachaient pleinement les décors du fond de la première scène et refermaient ainsi l'espace scénique immédiatement derrière la dernière paire de décors. Derrière les ailes rabattues du nouveau fond, les techniciens de scène pouvaient, sans être vus, enlever les décors du premier acte, y compris les parties les plus massives (comme le pont sur le Tibre ou les cylindres hélicoïdes qui représenteraient les vagues du fleuve) et réparer tout pour le troisième acte, dans lequel la profondeur de l'espace scénique fit son plus grand effet. Nous pourrions donc représenter le cours des transformations spatiales, de même que le cours d'intensité des effets scéniques utilisés, par une courbe qui correspondrait à la courbe illustrant le mouvement musical tripartite, et qui exprimerait d'une part le déroulement de l'ouverture orchestrale de « Costanza e Fortezza », d'autre part le déroulement de l'opéra entier.
- 23 Et voilà un autre fait que je voudrais spécialement souligner dans cet exposé : à savoir, la reconnaissance de la manière systématique avec laquelle Bibiena préparait les conditions spatiales pour la présentation d'une composition de musique. On pense à la disposition de l'orchestre avec les deux loges pour les trompettes, comme il a déjà été mentionné) et avec laquelle il suivait, pour la création des décors, le déroulement de l'expression musicale dont il multipliait les effets par ses propres moyens artistiques.

AUTEUR

JIRI HILMERA

Prague