



Reflets d'Aïda

Jean Cabourg

Œuvre populaire mais prisée des connaisseurs, faite de grand spectacle et de lyrisme intimiste, *Aïda* recèle des trésors de subtilité et de poésie. Elle représente la synthèse optimale des diverses composantes du génie verdien.

Vingt-sixième des vingt-huit opéras de Verdi, créé au Caire quatre ans après le *Don Carlos* parisien, *Aïda* doit sans doute l'unanimité qui fait de lui l'opéra le plus populaire de son auteur, et l'un des mieux considérés, au fait que, tel Janus, il présente deux visages. Œuvre grandiose ne reculant pas devant ce que Verdi lui-même appelait « *tutto il bataclan* », d'un exotisme bon enfant, riche de surcroît d'un rôle de ténor héroïco-lyrique assez convenu mais bien chantant, au sein d'un quatuor vocal aux profils tranchés, cet opéra de la grande maturité dispose d'inestimables atouts musicaux et dramatiques de nature à mériter l'attention des plus exigeants. Premier des chefs-d'œuvre de l'ultime trilogie de Verdi, *Aïda* marque ce qui aurait pu être la fin de sa carrière de créateur.

Il faudra attendre ensuite seize ans pour voir représenté *Otello* (1887), années pendant lesquelles Verdi écrira une version remaniée de son *Simon Boccanegra* pour Milan (1881), dans la foulée des triomphes de son *Requiem* à la mémoire de Manzoni (1874). La place d'*Aïda* dans la chronologie verdienne comme l'ampleur de sa conception lui vaudront de figurer longtemps parmi les opéras indiscutés du compositeur. Depuis la guerre, cependant, une certaine réévaluation de la production verdienne, et notamment des œuvres d'envergure comme *Don Carlos* ou *Un Ballo in maschera*, a quelque peu terni cette image. Déjà, en 1946, dans son palmarès des « six plus beaux opéras de Verdi » l'éminent spécialiste Andrea Della Corte stigmatise l'aspect spectaculaire de l'acte II et s'en prend au conventionnel Radamès de telle sorte que l'œuvre entière s'en trouve déclassée. Massimo

Mila attribue cette progressive désaffection au fait qu'il est de plus en plus difficile de représenter cet opéra, tant visuellement que vocalement, en lui conservant son authenticité première. Malgré ces fluctuations du goût et des jugements, il reste qu'*Aïda*, avec ou malgré ses célèbres trompettes, demeure un ouvrage majeur musicalement et dramatiquement. Peut-être convient-il cependant, pour mieux en prendre la dimension, de refuser l'habituelle opposition entre grandeur ostentatoire des scènes de masse et intimisme des plages de lyrisme psychologique.

Celui-ci ne prend son sens que par celle-là. Sans la force du pouvoir guerrier et religieux qui les écrase, pas de fable poétique possible sur le sort des héros persécutés dans leur relation amoureuse. Sans le vacarme du monde, pas d'assomption dans l'éternité d'un ciel accueillant aux « âmes errantes » du duo final. Car c'est bien en définitive le sens profond de cette œuvre.

A cette femme « *si pura e bella* » qui décide de rejoindre son amant dans le tombeau et de s'immoler dans ses bras, nous voudrions tendre trois miroirs où contempler sa beauté.

Le premier renvoie la lumière intimiste *da camera*

Début 1873, alors que Verdi séjourne à Naples où il avait tenu à veiller à la création *in loco* de son *Don Carlos*, et où l'on répète à présent son *Aïda*, Teresa Stolz tombe malade. Les répétitions sont suspendues pendant quelques semaines que le musicien met à profit pour jeter sur le papier un *Quatuor à cordes* sans doute mûri dans les marges d'*Aïda* et du futur *Requiem*, ébauché bien avant l'opéra. On sait pourtant que Verdi a toujours considéré la musique instrumentale et notamment le quatuor à cordes comme une forme étrangère au génie latin, une plante *fuori di clima* « Faites des quatuors mais

REFLETS D'AÏDA

pour les voix et non à cordes », répète-t-il volontiers, prônant un retour à Palestrina et Marcello. D'ailleurs, l'œuvre créée le 1^{er} avril 1873 en petit comité à l'Albergo delle Crocelle sera toujours présentée par son auteur comme un simple passe-temps, une chose sans importance, circonstancielle. Il est remarquable néanmoins qu'à ce stade de sa carrière, celui d'une confondante maîtrise de l'écriture symphonique au service d'un approfondissement dramaturgique toujours plus exigeant, Verdi convoque la rhétorique du quatuor classique. Quoi qu'il en ait, le compositeur possède à l'époque une parfaite connaissance des quatuors de l'école allemande, ceux de Haydn, Mozart et Beethoven. Jadis, au Conservatoire de Milan, Vincenzo Lavigna lui avait fait étudier ces maîtres et assimiler les canons du contrepoint. A Sant'Agata, il avait pu parfaire sa connaissance de la musique de chambre en potassant les quatuors en partitions de poche éditées à Mannheim, chez Heckel, et rapportées de Paris. Mais pourquoi s'attarder ici sur le *Quatuor à cordes* en Mi mineur, œuvre modeste à tous égards ? D'abord à cause des correspondances évidentes qu'entretiennent ces pages avec l'opéra dont elles sont quasiment contemporaines. Mais aussi parce que la confrontation des deux œuvres éclaire d'une lumière révélatrice certains des aspects les plus essentiels de la partition d'*Aïda*. Au-delà en effet des ressemblances plus ou moins conscientes, c'est le choix même de cette forme, fût-il lié à des contingences, qui est significatif et suggère un regain d'attention aux subtilités d'écriture d'*Aïda*. Les réminiscences du premier mouvement, *allegro* en Mi mineur, y invitent. La gravité du premier thème, l'anacrouse, les syncopes du violon alto, la tonalité tout rappelle ici Amnérís et les accents jaloux de son irruption au premier acte de l'opéra. Le second thème, dans la tonalité relative Sol mineur, évoquerait plutôt Amonasro et son superbe « *Ma tu, Re, tu signore possente* », au cœur du deuxième acte, porté par un identique accompagnement de cordes. Mais, plus important, le traitement fugué du dernier mouvement, ses jeux harmoniques, le style modulant de son sujet dénotent un souci aiguë de l'écriture savante que le vieux Maître a sans doute à cœur d'exhiber, lui le contempteur de la germanité musicale conquérante.

De cette science de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue, la partition d'*Aïda* est prodigieuse. Le prélude orchestral est à ce titre un parfait condensé des intentions du musicien. Le thème de l'esclave éthiopienne, aux cordes divisées, les premiers violons contrepointés par les seconds dans une troublante dissolution de la tonalité, les entrées fuguées associées ensuite à

l'évocation des prêtres d'Isis : tout ici n'est que subtile géométrie. Contrepoint encore, celui des violoncelles divisés, joint au chromatisme et aux accords de sixte parallèles, pour le récitatif d'*Aïda* à la scène 1, « *Ritorna vincitor !* » A l'acte II, égale subtilité autour de la supplique d'Amonasro (dont on a signalé l'écho dans le premier mouvement du *Quatuor*), avec son contrepoint des cordes en quatuor, lequel se mue en quatuor vocal quand intervient *Aïda*. L'acte du Nil doit beaucoup de sa magie à la polytonalité de son harmonie, à la superposition des trois flûtes sur bruissement d'alti, aux séquences de contrepoint teinté de chromatisme insinuant. La transparence des harmoniques de cordes suspendues au-dessus d'« *O terra addio* », enfin : musique de chambre inscrite au cœur d'un opéra comme... un contrepoint à sa monumentalité.

Deuxième miroir, celui de l'esthétique musicale

Intellectuel et esthète, le Viennois Eduard Hanslick, méchamment croqué par Wagner, sa bête noire, sous les traits du Beckmesser des *Maîtres-Chanteurs*, est de ceux qui, après avoir longtemps mésestimé la musique de Verdi, s'y sont convertis, notamment à travers *Aïda*. L'auteur de *Du Beau dans la musique* (1854) livre dans ses articles – principalement ceux figurant dans *Die modern Oper*, dont la préface (1874) est contemporaine du *Requiem* – des aperçus très pertinents sur notre opéra. Ce critique dogmatique, sans complaisance envers la « rustrie » et les formules « sommaires » qu'il relève dans maint opéra de jeunesse, et qui croyait (à tort) voir dans le *Don Carlos* une prétendue dérive wagnérienne, rencontre *Aïda* sur son chemin de Damas (ou de Memphis !).

Ce qui le séduit dans cet opéra qu'il place au-dessus de tous les autres, même après avoir entendu *Otello* et *Falstaff*, c'est que la musique n'y est pas inféodée au texte ni le chant à une déclamation plaquée « sur la mélodie infinie d'un orchestre insatiable ». Le discours musical se déroule certes avec une souplesse et une continuité qui épousent la logique dramatique de l'œuvre, mais fait encore place au chant strophique, à l'aria, aux duos, aux ensembles à plusieurs voix. Cet attachement aux schémas anciens au sein d'un langage musical par ailleurs novateur a pu passer pour anachronique. Il préserve, selon Hanslick, ce qui pour lui est le seul principe du Beau musical : « la forme ». Cette notion de forme ne se déduit pas de la simple addition des « formes » au sens que prend ce mot dans les manuels d'analyse musicale. Elle caractérise, par opposition à l'expression des sentiments que la musique peut

éveiller chez l'auditeur mais qui ne lui sont pas consubstantiels, l'essence même de la beauté musicale, sa logique interne. Dans *Aïda*, explique Hanslick, la loi dramatique gouverne, mais ce qui en définitive constitue la « part visible » de l'œuvre reste la beauté musicale, cette manifestation de « l'esprit qui prend corps et tire de lui-même sa forme ». La partition d'*Aïda* devrait à un nombre d'or classique son unité musicale. L'opéra gagne à être ainsi considéré comme la synthèse miraculeuse et ultime qu'il opère entre un langage musical d'une perfection formelle – au sens que prête Hanslick à ce mot et dont le *Quatuor* en Mi réitérera les principes – et une exemplaire densité vocale autant que dramatique. La spontanéité des opéras de jeunesse et la science de la grande maturité à leur point de fusion optimum.

Le mérite de Hanslick est d'aller à l'essentiel : la portée symbolique et la poésie d'une œuvre en définitive abstraite et épurée, pour peu qu'on sache ôter les bandelettes qui l'enveloppent.

Troisième miroir, celui de la poésie des *celestes voci*

Au chapitre ultime de la deuxième partie de *La Montagne magique*, le héros de Thomas Mann, Hans Castorp, est absorbé toute une moitié de la nuit par l'écoute sur un Gramophone de disques qui le submergent de leurs « flots d'harmonie ». Parmi ces disques, il en est quatre ou cinq qui lui procurent un plaisir particulièrement vif, ceux où sont gravées les scènes finales d'un « opéra pompeux, débordant de génie mélodieux [...], composé sur la commande d'un souverain oriental » : *Aïda*. Bien qu'il n'en comprenne pas les paroles au mot à mot, sa « sympathie affectueuse » pour les situations qu'elles expriment s'apparente à « un sentiment amoureux ». Plus que tout, le duo final des deux amants le transporte jusqu'à l'extase. La « sublimation [que cette musique fait] subir à la vulgaire laideur de la réalité » lui fait mesurer « l'idéalité triomphante de la musique, de l'art, du cœur humain ». On croirait lire un dithyrambe du *Tristan et Isolde* de Wagner, dont Thomas Mann est un analyste pénétrant. Il est bien question pourtant d'*Aïda*, qui trouve ainsi sa place au terme de l'un des romans initiatiques les plus géniaux du xx^e siècle.

L'auteur ne nous dit pas quelles sont les voix qui ensorcellent le héros de Mann. Sachant que le roman vit le jour à Berlin en 1924, ce sont peut-être celles d'Emmy Destinn et de Zenatello, gravées en 1912, elle aux ports de voix si insinuants, lui qui avait eu le privilège d'étudier le rôle avec Verdi soi-même. Ou bien celle de la wagnérienne Johanna Gadski face au Radamès de Caruso, deux



Verdi dirigeant la première d'Aïda au Théâtre Italien de Paris en 1876, dessin d'Adrien Marie publié par Le Monde illustré. Musée de la Scala

étoffes somptueuses. Ou bien encore Austral et Fleta, l'immense Ponselle et Hackett, dans l'attente de la légendaire session de Ponselle et Martinelli. Ces chanteurs incarnaient encore la pérennité d'un style, d'une vérité appelée à se défaire dans les décennies suivantes sous l'influence du vérisme et surtout de ses avatars. Ce style était fait de noblesse, de souffle, de grandeur, trois qualités sans lesquelles Verdi et son *Aïda* perdent leur âme. ■

Note bibliographique

Edouard Hanslick, *Du beau dans la musique*, Paris, éditions Christian Bourgois, 1986

Thomas Mann, *La Montagne magique*, traduction de Maurice Betz, Paris, éditions Fayard, 1931 (Le Livre de Poche).

Ouvrages sur Verdi de Franco Abbiati, Massimo Mila, Gilles de Van, Jean Cabourg – voir bibliographie page 151