HAL
open science

Compte-rendu de Jürgen LEONHARDT, Silke LEOPOLD & Mischa MEIER, Wege, Umwege und Abwege. Antike und Oper in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, 2011

Sylvain Perrot

To cite this version:

Sylvain Perrot. Compte-rendu de Jürgen LEONHARDT, Silke LEOPOLD & Mischa MEIER, Wege, Umwege und Abwege. Antike und Oper in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, 2011. L'Antiquité classique, 2013, pp.472-474. hal-02316239

HAL Id: hal-02316239

https://hal.science/hal-02316239v1

Submitted on 15 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

danseurs. Un recueil aussi dense devrait trouver un large public : il a su combiner avec bonheur des approches méthodologiques complémentaires et rigoureuses, appliquées à un vaste matériau. Il ne reste plus qu'à souhaiter que la collection de l'Archive of Performances of Greek and Roman Drama s'élargisse rapidement d'autres ouvrages de la même qualité. Alexandre VINCENT

Jürgen LEONHARDT, Silke LEOPOLD & Mischa MEIER, *Wege, Umwege und Abwege. Antike und Oper in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts.* Stuttgart, F. Steiner, 2011. 1 vol. 15,5 x 23 cm, 127 p., ill. Prix : 32 €. ISBN 978-3-515-09928-8.

Cet ouvrage rassemble trois études portant sur l'Antiquité dans l'opéra allemand de la première moitié du XXe siècle. La première contribution, écrite par M. Meier, s'intitule *Adieu au* Gesamtkunstwerk *– émancipation de l'Antiquité : le théâtre musical en langue allemande à la fin du XIXe et au début du XXe siècle*. L'auteur y examine l'importance que R. Wagner a eue sur ses successeurs, que ce soit comme modèle ou comme repoussoir. La production de l'opéra allemand de la première moitié du XXe siècle ne peut se comprendre sans le rapport qu'elle a entretenue avec le maître de Bayreuth, car il a été non seulement un compositeur au génie reconnu, mais aussi un théoricien qui expliqué sa démarche de renouvellement des genres pour arriver au célèbre concept d'« œuvre d'art totale ». L'histoire de l'opéra allemand après la mort de Wagner consiste donc à se positionner par rapport à la « musique du futur » conceptualisée par Wagner, que ce soit consciemment ou inconsciemment. M. Meier repère six domaines différents où s'exprime une filiation ou au contraire un détournement. Il s'agit d'abord d'une attention toute particulière à la psychologie dans l'action scénique, dont R. Strauss est sans doute le meilleur représentant, particulièrement dans ses opéras en un acte, où tout est concentré, ainsi *Elektra* et *Salome*. L'*Elektra* notamment marque un tournant, et c'est le moment où la psychanalyse se constitue comme science : il vaut la peine de remarquer que c'est avec un opéra inspiré de la pièce de Sophocle que cette révolution se fait. La réflexion est poursuivie par A. Schönberg et A. Berg. Le deuxième point est la conception du mythe héritée de Wagner, c'est à-dire un miroir de la conscience populaire : en puisant dans le fonds des contes et légendes germaniques, Wagner a induit toute une réflexion sur les légendes issues non d'une culture scolaire mais d'une mémoire plus orale. C'est ici E. Humperdinck qui a le mieux illustré cette problématique dans son œuvre, en particulier avec son *Hänsel und Gretel* et ses *Königskinder*. R. Strauss a lui aussi construit un Moyen Âge fantasmé dans son *Guntram*. À cette problématique de reconstitution du passé appartient enfin la *Frau ohne Schatten* de E. W. Korngold. Troisièmement, Wagner a été sensible à l'organisation de la trame narrative, centrée autour de la catastrophe et du dénouement, ce qui permet d'introduire un climat tragique. H. Pfizner l'a suivi en cela, notamment dans son *Palestrina* et son *Armer Heinrich*. Une quatrième caractéristique de l'œuvre de Wagner est le rapport qu'entretiennent entre eux l'art, la religion et la politique : c'est encore le *Palestrina* d'H. Pfizner qui joue un rôle majeur dans la poursuite de cette problématique. Le cinquième élément sur lequel Wagner a beaucoup travaillé est l'« ivresse de l'expérience esthético-émotionnelle » (p. 49), dont les meilleurs représentants ensuite sont F. Schreker,

A. von Zemlinsky et E. W. Korngold. M. Meier développe en particulier le cas des opéras suivants : pour le premier, *Der ferne Klang* et *Die Gezeichneten*, pour le deuxième, *Florentinische Tragödie* et pour le dernier *Violanta* et *Heliane*. M. Meier les décrit comme des « orgies de son musicales » (p. 56). De ce point de vue, E. W. Korngold est le plus subtil. Enfin, c'est bien sûr la volonté de Wagner de réaliser une « œuvre d'art totale » qui a marqué l'opéra de son temps. Ce dernier a théorisé le *Gesamtkunstwerk* à partir de la tragédie grecque du Ve siècle avant notre ère. Il faut remarquer que les auteurs qui veulent s'émanciper de l'influence wagnérienne s'éloignent aussi de l'antique. Il y a des exceptions : certains s'inspirent tout de même de l'antique, mais dans ce cas c'était résolument contre l'esthétique wagnérienne. Le résultat en est la formation d'un tout nouveau rapport à l'antique, incarné essentiellement par C. Orff et dans une moindre mesure par H.-W. Henze et A. Reimann. Ensuite, J. Leonhardt consacre son article au sujet *Traitement de la langue et poésie antique dans l'œuvre de Carl Orff*. Si ce compositeur est très connu pour sa mise en musique des *Carmina Burana,* l'ensemble de son œuvre montre un intérêt plus large pour l'Antiquité. Ses *Catulli carmina*, en latin, paraissent en 1943, son *Trionfo di Afrodite* en 1953, son *Antigonae* en 1949, en 1959 son *Ödipus der Tyrann* avec le texte de Sophocle dans la traduction de F. Hölderlin, et enfin en 1968 son *Prométhée* avec le texte grec d'Eschyle. Orff est un grand ami du musicologue grec T. Georgiades, qui publie en 1949 ses thèses dans *Der griechische Rhythmus*. Attentif aussi bien à la prosodie du grec antique qu'à celle du grec moderne, il considère qu'il y a deux théories possibles du rythme. Dans un cas, il s'agit de rythme fondé sur les temps forts, sur la mesure, c'est-à-dire sur la répétition d'un même schéma rythmique fondamental. Dans l'autre, il s'agit du rythme que donne la longueur des syllabes, c'est donc un rythme fondé sur les quantités et il peut être asymétrique, car il n'y a pas nécessairement de carrure fixe. Alors que la première conception caractérise toute l'histoire de la musique occidentale, c'est la seconde qui s'applique à la musique antique. Une problématique intéressante est alors de savoir si les compositeurs conservant la langue originelle en respectent le rythme inhérent ou s'ils recréent un rythme moderne. L'auteur donne l'exemple de la strophe sapphique qui ne peut rentrer dans une mesure moderne qu'au prix de l'allongement de certaines longues. Partant de cette tension, l'auteur examine les choix opérés par Orff. Il prend pour cas d'étude l'*Antigone*, et plus particulièrement le passage où Créon interdit à Antigone d'enterrer son frère, qui manifeste son soin pour la musicalité de la langue. Ce morceau présente trois grandes caractéristiques : il est isolé musicalement du reste de la pièce, par un motif récurrent ; certains mots sont particulièrement soulignés par des mélismes, notamment chromatiques ; le rythme est dans l'ensemble conventionnel et suit la déclamation. Ses *Catulli carmina* montrent aussi combien Orff est attentif au texte latin, ce qui l'a conduit à le réécrire pour retenir des schémas rythmiques qui lui sont familiers, et notamment des mesures à trois temps, recréant ainsi des vers qu'il veut riches en rimes internes. Par ailleurs, il fait preuve d'une nette tendance à abréger les syllabes normalement longues en latin. C'est donc proprement une sélection du matériau linguistique, qu'il retravaille pour obtenir un nouvel effet musical. Enfin, dans son *Prométhée* où il conserve le texte grec d'Eschyle, à la surprise des philologues, il abolit la différence entre les longues et les brèves en choisissant le récitatif. La démarche d'Orff n'est donc pas celle d'une reconstitution de la rythmique antique,

mais bien une recréation à partir d'un matériau sonore qu'il exploite dans une toute nouvelle visée esthétique. Enfin, S. Leopold donne une étude avec pour titre *Orfeo. Carl Orff reprend Monteverdi*. Comme le titre l'indique, il s'agit de voir dans quelle mesure Monteverdi constitue pour Orff un pont entre l'Antiquité et lui-même. Il étudie pour ce faire différents aspects du travail d'Orff. Le premier est la dramaturgie : l'enjeu est de rendre accessible l'*Orfeo* à une scène moderne. Il reste si proche de la pièce baroque qu'il est difficile de faire la différence. En revanche, le texte est complètement retravaillé puisqu'il est donné en allemand. Orff le change pour mettre en exergue moins l'apothéose de la musique, comme Monteverdi, que la toute-puissance de l'amour, ce qui donne une place plus importante au personnage d'Eurydice. Pour ce qui est du rapport entre texte et musique, il est important pour Orff de respecter la musicalité de la langue allemande, ce qui interdit de traduire purement et simplement l'italien de Monteverdi et nécessite une toute nouvelle version. En outre, certains passages typiques du goût littéraire baroque ne peuvent rester en l'état, car ils créeraient un sentiment d'étrangeté dans le public. Ainsi en est-il du récit de la messagère (racontant la mort d'Eurydice) qui est entièrement revu. Ainsi, alors que la musique est peu ou prou conservée, le texte donne une autre dimension : Monteverdi recherche un certain raffinement, Orff privilégie la tonalité tragique fondamentale. Enfin, il reste la question de l'orchestration, qui est aussi un problème d'ordre musicologique, car il est souvent difficile de savoir où interviennent certains instruments. En outre, trois cents ans après Monteverdi, Orff doit trouver une orchestration adéquate : il choisit de recourir aux instruments en usage à l'époque baroque, ce qui s'est avéré particulièrement compliqué à mettre en œuvre. L'histoire des différentes versions montre qu'il a progressivement renoncé aux percussions, jusqu'à les éliminer radicalement. Pour conclure, S. Leopold évoque la réception du travail de Orff, qui s'est trouvée en général assez sévère à son encontre : il a clairement pâti de la comparaison avec Monteverdi, alors qu'aujourd'hui, il serait sans doute profitable d'y voir moins une adaptation de l'*Orfeo* de Monteverdi que l'*Orpheus* de Orff.

Sylvain PERROT

Hélène MÉNARD, Pierre SAUZEAU et Jean-François THOMAS (Éd.), *La Pomme d'Éris. Le conflit et sa représentation dans l'Antiquité.* Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2012. 1 vol. 16 x 24 cm, 569 p., ill. (MONDES ANCIENS). Prix : 29 €. ISBN 978-2-84269-956-7.

Cet opus, doté d'une couverture originale, figurant une pomme mise en lumière, rassemble 29 contributions (introduction et conclusion comprises). Il est le résultat d'une réflexion, au sein de l'université Montpellier III, sur la notion de conflit dans l'Antiquité et s'organise autour de quatre grands thèmes : « Des mots et des idées », « Conflits mythologiques et épiques », « Guerre et tensions entre cités » et « Les conflits dans les sociétés ». À vocation englobante, ce livre propose des contributions sur la Grèce (10), sur Rome (10), mais également sur d'autres civilisations, comme l'Égypte ou le monde indien (6). Si la table des matières, prise dans sa totalité, est un modèle d'équilibre entre hellénistes et romanistes, on peut, dans le détail, déplorer que la partie sur les conflits mythologiques et épiques accorde une place