

# L'ouverture de "La Muette de Portici" de D.F.E. Auber

Autor(en): [s.n.]

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres**

Band (Jahr): **11 (1950)**

Heft 6-7

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-956011>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# L'Ouverture de «La Muette de Portici» de D. F. E. Auber

Comme il a été annoncé au numéro d'octobre 1949 de «Sinfonia» (page 131), la rédaction a l'intention de publier dans notre organe officiel une série d'analyses pratiques d'oeuvres musicales contenues dans notre bibliothèque centrale. Ces analyses sont censées servir, pour ainsi dire, de manuel pratique aux chefs d'orchestre de nos sections qui désirent prendre connaissance de la «construction» de la pièce en question, des ses valeurs expressives, des difficultés techniques et des problèmes de l'interprétation. Les indications et références aux pages, etc. se rapportent toujours à l'exemplaire de la partition qui se trouve dans notre bibliothèque centrale.

Nous nous proposons d'ouvrir cette série par une petite étude sur l'Ouverture du fameux opéra «La Muette de Portici» de D. F. E. Auber. Daniel-François-Esprit Auber, né à Caën en 1784, mort à Paris en 1871, fut un remarquable auteur dramatique. Ses opéras-comiques représentent une contribution des plus importantes au développement de l'opéra comique français, genre qui se place, au point de vue de sa valeur artistique et de son poids historique, immédiatement aux côtés du célèbre «Opéra bouffe» italien. On n'a qu'à mentionner les deux oeuvres principales de ce genre, dues à la plume d'Auber, «Fra Diavolo» (1830) et «Le Domino noir» (1837), pour faire comprendre à quel point son succès en tant qu'auteur d'opéras-comiques fut grand et légitime.

Mais Auber fit plus. Le grand opéra sérieux, d'attitude et de langage musical «classique», tel qu'il avait été créé et développé par le grand Chr. W. Gluck (1714 à 1787), des maîtres italiens, ayant un contact étroit avec Paris, alors véritable métropole de l'opéra, tels que N. Piccini (1728 à 1800), A.-M. Sacchini (1734 à 1786), M. L. Cherubini (1760 à 1842), G. L. Spontini (1774 à 1851) et d'autres, puis par le compositeur français E. N. Méhul (1763 à 1817), trouva au commencement de l'époque de la musique romantique un renouveau qui, de son côté, devint le véritable précurseur du drame musical du genre wagnérien et qui évolua parallèlement à celui-ci au cours de tout le XIXe siècle en France, dans les pays slaves, même en partie en Italie. Ce genre spécifiquement français de l'opéra «sérieux» et dramatique fut nommé «Grand opéra» à l'époque romantique. C'est un fait historique curieux que ce genre fut créé presque simultanément autour de 1830 à Paris par trois grands compositeurs dont l'un était Allemand de naissance (J. Meyerbeer, né à Berlin en 1791, mort à Paris, comme du reste également Piccini, Sacchini, Cherubini, comme plus tard Bellini, en 1864), le second Italien (G. Rossini 1792 à 1868, mort également à

Paris), et le troisième Français d'origine, Auber. Avec «La Muette de Portici» (1828), «Guillaume Tell» (1829, de Rossini) et «Robert le Diable» (1831, de Meyerbeer) un formidable «bloc» de «Grands» opéras romantiques, correspondant à la conception esthétique et dramatique des peuples de culture latine fut donné au monde artistique qui devint le point de départ de toute la production ultérieure dans ce genre, jusqu'à la fin du siècle.

«La Muette de Portici», opéra en cinq actes, dépeint un fait historique, la révolution du peuple napolitain, en 1647, contre la domination espagnole. Ce fut le pêcheur napolitain Masaniello qui la déclencha et la dirigea. Sa soeur, une jeune fille très belle, mais muette (c'est la «Muette» du petit village de Portici près de Naples), s'appelle Fénella; Alfonso, le fils du vice-roi espagnol, résident à Naples l'a séduite et abandonnée. C'est un opéra réellement dramatique, même tragique, puisque Masanello qui était devenu maître de Naples et avait fait grâce à Alfonso sur l'intervention de Fénella, est tué dans les combats en relation avec le mouvement anti-révolutionnaire soutenu par Alfonso lui-même, et sa soeur Fénella, voyant Alfonso qu'elle aime toujours au bras de sa fiancée, se précipite, découragée, dans le vide.

Quoiqu'il ne s'agisse ici que de l'analyse de l'ouverture de cet opéra, il faut en connaître la trame dramatique car elle projette sa lumière sombre et agitée sur le morceau instrumental introductif. La passion et la tourmente révolutionnaire y figurent donc avec autant de vigueur que l'amour éperdu de la jeune muette séduite et la fureur vengeresse du pêcheur exaspéré par le deshonneur de sa soeur.

La partition (Edition Eulenburg, Leipzig, No 689) accuse une composition de l'orchestre très complète; aux flûtes s'ajoute la petite flûte («Piccolo»). Les bois sont, en outre, composés de hautbois, de clarinettes en do (donc pas transpositeurs!). Les cuivres «doux» sont représentés par quatre cors en si bémol, les cuivres «forts» par deux trompettes en ré, deux trombones (notés en clefs d'ut de ténor) et par une ophicléide (de la famille des bugles, munie de clefs, issue de l'ancien «serpent»). A côté du quintette des cordes nous y trouvons une batterie bien fournie: timbales (en ré et sol), tambour militaire, gros tambour, cymbales, triangle.

L'ouverture commence par un accord cruellement dissonant, l'accord de septième diminuée (si, ré, fa, la bémol), joué fortissimo et avec une verve dramatique. Il faut faire étudier très soigneusement le trait des premiers violons, dessiné en doubles-croches. Tout l'orchestre doit articuler les croches détachées de la 3e à la 5e mesure avec la plus farouche énergie. Le piano, suivant subitement, doit être respecté scrupuleusement, mais sans la moindre modification du tempo; ce tempo est clairement indiqué comme «allegro assai», c'est-à-dire très vite, ce qui correspond à une indication métronomique d'au moins 130

à 140 pour la noire. Le second fortissimo est encore renforcé par les cymbales, le triangle et le grand tambour auxquels on n'oubliera pas de donner le signe d'entrée! A la 13e mesure il faut particulièrement préparer: 1<sup>o</sup> l'alternance parfaite et très précise des traits des premiers et seconds violons, 2<sup>o</sup> les doubles-croches des cordes graves devant coïncider exactement avec celles des violons, 3<sup>o</sup> surveiller avec soin la promptitude infallible de l'entrée des croches après la blanche tenue dans les cors, trompettes, trombones, et l'ophicléide (14e et 15e mesure), de même que le rythme sur-aigu (noire double-pointée et double croche (6e, 7e mesures). La noire au commencement de la 17e mesure doit être tenue très exactement, l'on pourrait même la prolonger quelque peu car elle est suivie d'un silence durant plus de 6 noires! Donner le signe du 4e temps à la 18e mesure et faire apprendre à l'orchestre d'entrer avec la plus grande précision collective. Les doubles croches à la fin de la 20e mesure peuvent déjà être jouées dans un tempo un peu plus modéré car elles introduisent la partie lyrique et calme d'expression de l'ouverture.

Faire tout le possible pour rester dans l'intensité de «piano» et ne transgresser ce degré d'intensité que légèrement au cours des crescendi indiqués (Andante, la noire à peu près correspondant à 96); la mélodie proprement dite ne commence qu'à la mesure 22, les cors devant rester extrêmement discrets. On peut ralentir un tout petit peu dans la mesure 25 pour faciliter l'exécution réellement mélodique des triples-croches. Le basson doit jouer aussi doucement que possible, il n'est que timbre et son harmonique. Faire ressortir dans les cordes (mesures 23 et 24) la différence entre l'intonation du ré et du ré bémol! Elaborer avec le plus grand soin le passage des flûtes et clarinettes, mesures 27 à 29, 31 à 33, et rester strictement dans un piano doux jusque tout à fait à la fin de la phrase sans faire pressentir le terrible ff qui s'abattra sur l'orchestre, en reprenant le commencement, à la mesure 34 (Allegro). Respecter strictement les silences généraux, mesures 46, 55, 59, 63. Les noires, coupant brusquement le discours musical aux mesures 52, 53, 54, 58, 62, doivent être tenues exactement, leur fortissimo doit être d'une grande puissance et vigueur sonore, mais pas brutal; il faut donc prendre soin d'équilibrer les timbres des différents groupes d'instruments, donner aux cordes le maximum de leur sonorité, éviter un fracassement exagéré des cuivres et de la batterie. Ne pas négliger les noires à la fin de la phrase des clarinettes et bassons, mesures 57 et 62. Suivre un tempo très leste, raffermir quelque peu le tempo à partir de 70. L'accompagnement doit rester toujours très discret dans cette partie; le thème (dès 73) contient d'abord des croches devant être exécutées dans un rythme tout à fait régulier (ne pas confondre avec la croche pointée, suivie d'une double croche!), la note finale (74) exigeant un rythme particulièrement soigné (double croche après une noire avec doubles points!) et une légère augmentation de l'intensité dynamique.

Les triolets d'accompagnement (77, 78, 85, 86, etc.), aussi légers que possible. Le staccato à partir de 89 est très difficile; éventuellement on peut modérer très légèrement le tempo, mais il faut surtout ne pas le modifier au cours de tout ce passage (89 à 99). Exécuter le «pizzicato» avec un peu de vibrato pour que la noire sonne mieux, mais tout cela doit rester élégant, léger, agile et carrément piano. Sans aucune transition le terrible ff de 100 déchaîne ses flots; faire ressortir cependant dans le tumulte général la mélodie tout ce qu'il y a de plus énergique des premiers violons, flûtes, piccolo, soutenue par les fragments mélodiques des bassons, du premier cor, des alti, ce qui nécessite éventuellement une retouche dynamique dans certains instruments tels que les hautbois, trompettes, trombones, timbales, etc. Les syncopes des contrebasses sont également très caractéristiques et tout devrait être essayé pour qu'elles soient entendues. A partir de 108 les difficultés d'exécution claire et puissante en même temps que très rythmée augmentent encore; faire étudier les flûtes et les premiers violons ensemble, puis les doubles croches des cordes (altis), ensuite les noires des cuivres, violoncelles et contrebasses. Plus loin faire de même pour le groupe des seconds violons, altis et violoncelles (112 à 114), ne pas supprimer au point de vue sonore la noire conclusive dans 116, introduire subitement, mais sans modifier le tempo, le piano dans 116, laisser les doubles croches des cordes de 120 à 134 dans un piano absolu, interrompu seulement par les sforzati indiqués aux mesures 128, 130, 132, 134 qui ne doivent en aucun cas dépasser le mezzoforte et disparaître après la première croche au plus tard.

Avec D (143) la partie finale de l'ouverture débute, introduisant d'abord un nouveau thème très gracieux, léger, doucement posé dans la seconde partie des phrases (144, 146, 152, 154, etc.). Accompagnement très discret! L'interjection violente, de caractère gaillard, doit sonner très vigoureusement, mais éviter toute brutalité dynamique et de timbre; la levée qui la suit doit être jouée de la façon la plus précise. Sont à étudier particulièrement les passages difficiles au point de vue du rythme et de la justesse: flûtes, hautbois, violons, violoncelles de 159 à 162, clarinettes, bassons, altis de 158 à 162; distinguer les liés prescrits des non-liés! Dans 170, le motif introduit dans 100, est repris, mais cette fois victorieusement en ré majeur; étudier soigneusement la justesse des mesures 178 à 183 surtout aux premiers violons, au piccolo, aux flûtes, altis. La suite (179 à 188) est très difficile au point de vue de l'exécution impeccable du rythme prescrit. Faire travailler ensemble: flûtes, piccolo, premiers violons; hautbois, clarinettes, bassons; seconds violons et altis; cuivres, timbales, violoncelles, contrebasses; à partir de 184 de façon analogue: seconds violons, altis, violoncelles (particulièrement les syncopes!); tous les bois, cuivres, premiers violons; trompettes seules. Enfin continuer de cette sorte pour la partie de 189 à 200: flûtes et premiers violons; les autres bois; les autres

cordes. Dès 200, le thème introduit en 73 reprend; cette fois, le discours musical est interrompu brusquement par les triolets ff de 205, 206, 213, 214.

Rien de nouveau de 217 à 278. A la lettre I (278) la Coda commence. Le rythme de triolets domine d'abord; exécuter aussi légèrement que possible les accords en pizzicato des cordes et les triples croches du tambour militaire, en conservant scrupuleusement le piano prescrit. Eviter de modifier, peut-être sans le vouloir, les accents naturels sur le 1er et 3e temps de la mesure, en les plaçant sur la première note des triolets (donc: la croche après les triolets porte un léger accent).

Nouvelle difficulté technique considérable à partir de 286: le staccato (détaché) des doubles croches des violons qui doit contraster très clairement avec les liés doux des croches (bois, altis, violoncelles, 286, 287, etc., après le 3e temps); musicalement, ce sont les cors qui, dès 286, doivent être entendus comme porte-paroles de la mélodie. Eviter une sonorité trop intense des blanches des bois aux mesures 287, 288, 289. Travailler soigneusement le passage très rythmé du Piccolo, de la 1e flûte, 1e clarinette, des 1ers violons de 291 à 293, en respectant le piano. A partir de 294 fortissimo entraînant avec triolets (mêmes remarques valables que pour les mesures 278 à 285, voir plus haut). Les passages pointés (295, 297, 299, 301) doivent être travaillés séparément (flûtes, hautbois, clarinettes, 1ers violons). La fin de 302 à 310 est de nouveau plus difficile; faire travailler, d'abord lentement, ensuite dans le tempo normal, le passage des violons et altis, puis le groupe des bois et la partie de l'ophicléide (remplacée généralement aujourd'hui par un trombone grave), enfin les instruments donnant principalement les accents rythmiques (cors, trompettes, timbales, gros tambour). A partir de K (Più assinato, 310) choisir un tempo sensiblement plus rapide, faire alterner les formules rythmiques du tambour militaire avec celles des bois et des cuivres (311, 313, 316, 317, etc.). Faire ressortir très énergiquement les croches dans 326 (reprise du commencement de l'ouverture à la mesure 324!).

Chz.