

Amadis de Gaule, sommet d'une carrière lyrique

Didier Talpain

Johann Christian Bach, qui épousera la chanteuse Cecilia Grassi, a entretenu toute sa vie avec le monde de l'opéra une relation qu'aucun autre membre de son illustre famille n'avait eue avant lui. Il est vrai qu'il est également, dans un tout autre registre, le seul Bach – la famille est de confession luthérienne – à s'être converti au catholicisme.

Ses premiers véritables contacts avec l'opéra remontent aux années qu'il passe à Berlin (1750-1754) où il est, après la mort de son père Johann Sebastian, en formation auprès de son demi-frère Carl Philipp Emmanuel. Il a alors l'occasion de se rendre souvent à l'Opéra – dont l'activité est réglée par le roi Friedrich II (le « roi flûtiste ») – pour y entendre les meilleures œuvres composées dans le goût italien par Carl Heinrich Graun, maître de chapelle du lieu, Johann Adolf Hasse ou Niccolò Jommelli. Mais c'est en Italie, où il se rend ensuite, qu'il s'initie vraiment à la technique de l'art lyrique. À dire vrai, élève du célèbre Padre Martini à Bologne, il commence d'abord par composer de la musique religieuse. Mais, dans la péninsule, la frontière est ténue entre l'église et la scène. Le « *Tuba mirum* » de son *Dies Irae* de 1757, pour soprano et orchestre, trouverait parfaitement sa place à l'opéra où, avec d'autres paroles, il pourrait constituer un « air de colère » tout à fait convaincant. De manière assez symptomatique, la carrière lyrique de Bach commencera à peu près au moment où s'achèvera pour lui celle de musicien d'église. Il produira alors, parfois à peu de distance, *Artaserse* (1760), *Catone in Utica* (1761), *Alessandro*

nell'Indie (1762), *Orione* (1763), *Zanaïda* (1763), *Adriano in Siria* (1765), *Carattaco* (1767), *Temistocle* (1772), *Lucio Silla* (1775), *La Clemenza di Scipione* (1778), *Amadis de Gaule* (1779). On peut diviser cette production en trois parties :

¶ L'Italie d'abord. Bach compose pour elle ses premières œuvres, toutes écrites sur des livrets du grand Metastasio, dans le respect des canons de l'*opera seria*, caractérisé par l'alternance d'airs dit à *da capo* (c'est-à-dire dans lesquels la première partie est reprise pour conclure avec des ornements ajoutés par le chanteur) et de récitatifs accompagnés par le clavecin et la basse d'archet : *Artaserse* (Turin, 1760), *Catone in Utica* (Naples, 1761) et *Alessandro nell'Indie* (Naples, 1762). Les succès qu'il remporte alors attirent sur lui l'attention et il reçoit une proposition du King's Theatre de Londres. À cette époque, la concurrence est rude entre les différents théâtres de la capitale britannique qui cherchent tous à s'attacher les meilleurs chanteurs et compositeurs italiens ou formés en Italie.

¶ À Londres, il continue bien sûr à écrire dans le goût italien mais se démarque de ses rivaux par la qualité de son instrumentation, vite appréciée des connaisseurs. Son utilisation des instruments à vent, en particulier, est saluée comme originale et inventive. Il passe pour avoir été le premier à introduire dans un théâtre londonien le cor anglais et la clarinette, précisément dans *Orione* en 1763. Le musicographe Charles Burney évoquera, à propos de cette œuvre, « la richesse de l'harmonie, la disposition ingénieuse des parties et, par-dessus tout, l'usage nouveau et heureux que le compositeur fait des instruments à vent ». C'est également dans le cadre de son évolution que Johann Christian Bach développe et amplifie le rôle du chœur (*Carattaco*, 1767). Au total, pour Londres, cinq opéras italiens s'échelonnent entre 1763 et 1778, auxquels s'ajoutent une dizaine de *pasticcis* (sortes d'opéras « collectifs » très populaires obtenus par l'assemblage de musiques – nouvelles ou anciennes – de différents compositeurs sur un livret unique), l'intervention la plus ambitieuse dans ce dernier domaine étant sans aucun doute son ajout de sept airs et

d'une scène avec chœur à l'*Orfeo ed Euridice* de Gluck pour la première présentation londonienne de l'œuvre en 1770.

¶ L'existence d'un troisième groupe d'œuvres lyriques de Bach est une conséquence directe d'une popularité qui va bien au-delà des cercles musicaux londoniens. À l'image de Joseph Haydn (1732 - 1809) quelques années plus tard, qui, considéré entre 1780 et 1800 comme le plus grand compositeur vivant, recevra des commandes et invitations de Paris (*Symphonies parisiennes*), Londres (*Symphonies londoniennes*) et même... Cadix (*Les Sept Dernières Paroles du Christ en Croix* – version originale pour orchestre), Johann Christian obtiendra trois propositions de l'étranger. Elles donneront lieu à la composition de *Temistocle* (1772) et *Lucio Silla* (1775, sur le livret utilisé par Mozart à Milan trois années plus tôt) pour le Prince-électeur du Palatinat à Mannheim, et d'*Amadis de Gaule* (1779) pour l'Académie royale de musique de Paris. Ces trois ouvrages constituent le sommet de la production lyrique du compositeur, le meilleur de ses onze opéras. *Temistocle* est une œuvre brillante composée pour un orchestre de première force (partie de basson obligé virtuose à la fin de l'acte I, présence de trois *clarinettes d'amour* – tout comme dans *Lucio Silla*) et introduisant, de manière très novatrice pour l'époque, des finales d'actes développés et fondés sur une succession d'épisodes contrastés. *Lucio Silla*, qui renonce aux grands déploiements de cuivres et de timbales, est peut-être l'opéra le plus raffiné de toute la série. Son ouverture, publiée ultérieurement comme *Symphonie op. 18 n° 2*, régulièrement jouée et enregistrée tout au long du xx^e siècle, est un chef-d'œuvre par son utilisation des instruments à vent sans cesse renouvelée. Mozart, après la lecture de la partition, qualifiera d'ailleurs, dans une lettre du 13 novembre 1777, « Pupille amate » d'air « très beau ». Il avait eu, un peu plus tôt, les mêmes commentaires flatteurs pour l'aria « Non so d'onde viene » d'*Alessandro nell'Indie* entendu à Londres en 1764 dans le pasticcio *Ezio* (« une si belle composition ») dont il utilisera à son tour le texte pour écrire un air à l'intention de la chanteuse Aloysia Weber (à laquelle il avait déjà destiné de redoutables ornements pour l'aria « Cara la dolce fiamma » d'*Adriano in Siria* de Bach).

Amadis est bien l'opéra le plus ambitieux de Johann Christian. Sa grande unité provient du fait qu'il est pensé « comme un tout ». Pour commencer, sa substance musicale, richement orchestrée, s'écoule sans interruption, les airs s'enchaînant le plus souvent directement aux récitatifs – tous accompagnés à l'orchestre – ou aux chœurs par une simple transition harmonique : on passe ainsi souplement d'une scène à l'autre (les Allemands disent d'un tel opéra qu'il est *durchkomponiert*, composé « en enfilade »). Les tonalités et leurs progressions sont, ensuite, très étudiées. Arcabonne, par exemple, entre sur scène au début du premier acte et sort de l'opéra à la fin du troisième – au moment de son suicide – exactement sur les mêmes accords de sol mineur. Le compositeur, enfin, n'hésite pas à utiliser des tonalités « difficiles », très assombrissantes et peu usitées à l'époque, pour toutes les scènes tragiques (si bémol mineur pour le premier chœur des prisonniers, mi bémol mineur pour le récit d'Amadis qui le suit, dans lequel ce dernier se prépare à combattre Arcaüs).



Amadis n'a plus reparu sur une scène avant les années 1970. Seule son ouverture était parfois jouée car, à l'instar de celles de *Lucio Silla*, *Endimione* (une sérénade de 1772) et *Temistocle* (mouvement lent avec une orchestration remaniée), elle avait fait l'objet d'une publication par William Forster à Londres en 1781 (ou 1782) sous le titre de *Grand Overture* avec le classement d'*opus 18 n° 6*. Encore s'agissait-il sans doute d'un arrangement, probablement dû à Forster lui-même. En effet, alors que dans l'ouverture originale le troisième mouvement est une reprise abrégée et un peu modifiée du premier, l'édition Forster (et l'édition moderne qui en a été tirée en 1956) propose comme section finale la gigue que l'on entend à la fin de l'acte II de l'opéra (baissée d'un ton par cohérence avec le reste de la musique) et, comme troisième mouvement, la gavotte de l'acte I. Le découpage en quatre mouvements (l'*opus 18 n° 6* est la seule œuvre du compositeur à adopter cette disposition) confirme l'hypothèse d'un arrangement d'éditeur, à la manière du travail de « collage » qu'avait exécuté

quelques dizaines d'années plus tôt Walsh en proposant au public les *6 Concerti grossi op. 3* de Georg Friedrich Haendel. Le retour devant un public a lieu fin 1977 lorsque Radio France décide de donner l'ouvrage en version de concert, sous la direction de Guy Condette.

Au début des années 1980, *Amadis* fait l'objet d'un enregistrement assez confidentiel (avec l'Orchestre de chambre et le Chœur de la radio néerlandaise sous la direction de Kenneth Montgomery) avant de bénéficier d'une production scénique à l'Opéra de Hamburg (en langue allemande, sous la direction d'Helmuth Rilling ; cette production donnera lieu à un enregistrement). Il est ensuite représenté à l'Opéra d'Heidelberg en 1997, à l'Opéra de Wakefield en 2001 (dans une traduction anglaise), en français à l'Opéra de Mannheim en 2009 avant d'être donné, en 2010 et en version de concert, à l'Opéra d'État de Prague ainsi qu'à l'Opéra de Bratislava.

Le présent enregistrement, réalisé à la suite du concert de Bratislava de 2010, restaure, dans sa langue et ses couleurs d'origine, une partition qui est bien l'aboutissement de vingt années de travail pour Johann Christian : les splendides chœurs à 2, 3, 4, 5 ou même 8 voix (chœur des démons – CD I : 10) doivent beaucoup à son travail avec le Padre Martini (on pense aux doubles-chœurs de son *Dies Irae* de 1757 et de son *Te Deum* inachevé de 1762), la luxuriance orchestrale (parties de trombones indépendantes, présence de 4 cors au lieu de la paire habituelle dans le chœur annonçant l'arrivée d'Urgande – CD II : 23 –, raffinement de l'écriture pour les bois, solo de timbales à la fin du tambourin qui clôt l'acte II – CD II : 10) et la recherche permanente de couleurs (sombres et inquiétantes comme dans le chœur des prisonniers qui ouvre l'acte II – CD I : 24 – ou héroïques comme dans les airs et duos d'Arcabonne et d'Arcalaüs) rappelle que le compositeur est passé quelques années plus tôt par Mannheim tandis que la mise en musique des différentes « scènes au tombeau » d'Arcabonne (CD I : 29 et 30, CD II : 20) préfigure directement l'atmosphère de la scène du cimetière du *Don Giovanni* de Mozart (1787). Ce n'est pas là un mince compliment pour le dernier des fils du grand Bach.



ACTE I.

Scène I^{re}

Andante Solo.

Moderato

The image shows the first page of a musical score for Act I, Scene I. The tempo is marked 'Moderato'. The score is for a full orchestra, including Violins I and II, Oboe, Horns, Bassoon, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in a major key and 4/4 time. The first staff is for Violins I, followed by Violins II, Oboe, Horns, Bassoon, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *sf*. The music is in a major key and 4/4 time. The first staff is for Violins I, followed by Violins II, Oboe, Horns, Bassoon, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *sf*.

Première page de musique de l'édition imprimée d'*Amadis de Gaule*.
Collection particulière.

First page of music in the printed edition of *Amadis de Gaule*.
Private collection.