

## MUSIQUES & SPIRITUALITÉS



**Jean-Sébastien BACH**  
(1685-1750)

*Au fil des œuvres chorales*

**BWV 51**  
*Jauchzet Gott in allen  
Landen!*  
*Exaltez Dieu en toutes les  
contrées !*  
**1730**

Cantate 51... *Jauchzet Gott in allen Landen! (Exaltez Dieu en toutes les contrées !)* (BWV 51), est une cantate pour soprano de Jean-Sébastien Bach. Elle a été composée en 1730.

[ICI](#)

Une version « historique » pour réentendre la grande  
Elisabeth Schwarzkopf  
Londres, 1950 - Orchestre et chef ne sont pas précisés.

[ICI](#)

sur instruments anciens par  
l'Ensemble Pygmalion  
Sabine Devieille (soprano)  
sous la direction de Raphael Pichon

[ICI](#)

sur instruments modernes par  
hr-Sinfonieorchester – Frankfurt Radio Symphony ·  
Lucy Crowe (soprano)  
sous la direction de Bejun Mehta

## Histoire et livret

Il s'agit de l'une des quatre seules cantates sacrées que Bach a composées pour une soprano (si l'on exclut l'arrangement de la cantate pour basse solo et hautbois (BWV 82) et celle pour flûte et soprano BWV 82a) sans autre soliste, les autres étant *Falsche Welt, dir trau ich nicht*, (BWV 52), *Ich bin vergnügt mit meinem Glücke*, (BWV 84), et *Mein Herze schwimmt im Blut*, (BWV 199). Il existe cependant plusieurs cantates profanes pour soprano solo (*Weichet nur, betrübte Schatten* (BWV 202), *Ich bin in mir vergnügt* (BWV 204), *Non sa che sia dolore* (BWV 209) et *O holder Tag, erwünschte Zeit*, (BWV 210). Le manuscrit de Bach indique qu'elle fut composée pour le quinzième dimanche après la Trinité qui tombait le 17 septembre en cette année 1730. Pour cette destination liturgique, deux autres cantates ont franchi le seuil de la postérité : les BWV 99 et 138. L'indication « *et in ogni tempo* » (et pour tous les temps) suggère un caractère universel de l'œuvre car le texte n'est pas particulièrement associé aux lectures de ce dimanche.

Les lectures prescrites pour ce dimanche étaient Gal. 5 : 25–6:10, l'admonition de Paul l'apôtre à « marcher dans l'Esprit » et Luc 6: 23–34, l'exhortation du sermon sur la montagne de ne pas se soucier des besoins matériels mais de rechercher d'abord le royaume de Dieu.

L'auteur des textes des premier et troisième mouvements est inconnu. Il se peut que ce soit Bach lui-même.

## Structure et instrumentation

La cantate est écrite pour soprano solo, trompette solo (mouvements 1 et 5), deux parties de violon, une partie d'alto et basse continue.

Il y a quatre mouvements, sauf si l'on considère l'Alleluia final comme un mouvement autonome :

**Aria** : *Jauchzet Gott in allen Landen* (do majeur). Une aria da capo pour l'ensemble, la soprano étant traitée comme un instrument solo dans une pièce concertante.

**Récitatif** : *Wir beten zu dem Tempel an* (la mineur). Cette partie est indiquée « récitatif » sur la partition mais la nature mélismatique de la partie vocale est telle qu'elle pourrait facilement être appelée un arioso avec accompagnement des cordes. Le texte est issu des psaumes 26 and 138.

**Aria** : *Höchster, mache deine Güte* (la mineur). Une sicilienne, accompagnée du seul continuo.

**Choral** : *Sei Lob und Preis mit Ehren* (do majeur). Fantaisie sur la quinzième strophe du choral *Nun lob, mein Seel, den Herren* de Johann Gramann autour de laquelle deux violons (solo) tissent un joyeux contrepoint. Bach avait utilisé la même strophe dans un arrangement différent pour clore sa cantate *Wir danken dir, Gott, wir danken dir*, (BWV 29), jouée par les cordes et le continuo, tandis que la soprano chante le cantus firmus du choral.

Le mouvement s'enchaîne avec une aria « Alleluia » fugato en do majeur dans lequel revient la trompette, terminant ainsi la cantate sur une note particulièrement festive.

Tant la partie de soprano, qui couvre deux octaves et demande un do élevé dans les premier et dernier mouvements et la partie de trompette solo, qui échange parfois les lignes mélodiques avec la soprano sur un pied d'égalité, sont extrêmement virtuoses. On s'est interrogé sur l'identité de la chanteuse pour laquelle Bach écrivit la cantate et pour quelle fin exactement elle avait été composée. Les femmes ne chantaient pas à l'église à l'époque de Bach mais la partie est considérée comme trop compliquée pour être tenue par la plupart des garçons soprano (on parle néanmoins de Christoph Nichelmann, alors âgé de 13 ans et qui venait d'entrer à l'école Saint-Thomas). Il y a eu quelques tentatives contemporaines par des ensembles de musique ancienne d'utiliser un garçon soprano soliste mais la partie est presque invariablement attribuée à une chanteuse adulte, parfois un haute-contre. Aucune conclusion définitive n'a été arrêtée sur la question. La partie de trompette a probablement été écrite pour Gottfried Reiche (de), le principal trompettiste de Bach à Leipzig.

Il existe de cette cantate une version du fils aîné de Bach, Wilhelm Friedemann, qui a ajouté une deuxième trompette et des timbales.

(Source : [Wikipédia](#))

## Texte

### 1 – Air [Soprano] - Tromba, Violino I/II, Viola, Continuo

Jauchzet Gott in allen Landen!

Criez de joie vers Dieu dans tous les pays !

Was der Himmel und die Welt

Dans le ciel ou dans le monde,

An Geschöpfen in sich hält,

Toutes les créatures qui y vivent

Müssen dessen Ruhm erhöhen,

Doivent exalter sa gloire,

Und wir wollen unserm Gott

Et à notre Dieu nous voulons

Gleichfalls itzt ein Opfer bringen,

Aussi maintenant apporter une offrande

Dass er uns in Kreuz und Not

Puisque dans l'affliction et la détresse

Allezeit hat beigestanden.

À tout heure il s'est tenu à notre côté.

### 2 - Récitatif [Soprano] - Violino I/II, Viola, Continuo

Wir beten zu dem Tempel an,

Nous prions dans le temple

Da Gottes Ehre wohnt,

Où l'honneur de Dieu demeure,

Da dessen Treu,

Où sa fidélité

So täglich neu,

Qui est renouvelée chaque jour

Mit lauter Segen lohnet.

Nous récompense avec une bénédiction pure.

Wir preisen, was er an uns hat getan.

Nous louons ce qu'il a fait pour nous.

Muss gleich der schwache Mund von seinen Wundern lallen,

Même si notre bouche faible doit balbutier sur ses miracles

So kann ein schlechtes Lob ihm dennoch wohlgefallen.

Pourtant des louanges imparfaites peuvent lui plaire.

### 3 - Air [Soprano] - Continuo

Höchster, mache deine Güte

Très-haut, fais que ta bonté

Ferner alle Morgen neu.

Soit renouvelée pour nous chaque matin désormais.

So soll vor die Vätertreu

Donc, à cet amour paternel,

Auch ein dankbares Gemüte

Un esprit reconnaissant en nous en retour

Durch ein frommes Leben weisen,

Par une vie vertueuse montrera

Dass wir deine Kinder heißen.

Que nous sommes appelés tes enfants.

### 4 - Choral [S, A, T, B] - Violino I/II, Continuo

Sei Lob und Preis mit Ehren

Gloire et louange avec honneur

Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist!

À Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit !

Der woll in uns vermehren,

Puisse sa volonté d'accroître en nous

Was er uns aus Gnaden verheißt,

Ce qu'il nous a promis par sa grâce,

Dass wir ihm fest vertrauen,

De sorte que nous croyions fermement en lui,

Gänzlich uns lass'n auf ihn,

Nous nous abandonnions complètement à lui,

Von Herzen auf ihn bauen,

Nous reposons sur lui dans nos cœurs,

Dass uns'r Herz, Mut und Sinn

Pour que notre cœur, notre esprit et notre pensée

Ihm festiglich anhangen;

Dépendent solidement de lui ;

Drauf singen wir zur Stund:

À ce sujet nous chantons maintenant :

Amen, wir werd'n's erlangen,

Amen, nous réaliserons ceci,

Glaub'n wir aus Herzensgrund.

Si nous croyons du profond de nos cœurs.

**5 - Air [Soprano] - Tromba, Violino I/II, Viola, Continuo**

Alleluja!

Alléluia !

Traduction française de Walter F. Bischof – Mise en format interlinéaire par Guy Laffaille (Source : <https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV51-Fre6.htm>).



Sans oublier de flâner  
au hasard des plus grands...  
**LA BIBLE À L'OPÉRA...**

- VI -

**Giuseppe VERDI**  
(1813-1901)

*Nabucco*  
*Opéra en 4 actes*  
1842



Nous nous proposons de publier ici, en plusieurs épisodes, l'article très documenté de **Mme Julia Le Brun**, « L'Opéra et la Bible », article publié sur son blog « Le Voyage lyrique – Découverte de l'Opéra ».

Diplômée de Science Po, Julia Le Brun a suivi parallèlement un cursus de musique au Conservatoire où elle a étudié le piano et l'accompagnement de chanteurs.

Elle contracte très jeune le virus de l'opéra.

Passionnée, elle a travaillé dans des opéras et parcouru le monde et ses salles d'opéra à la recherche des émotions uniques que cet art procure.

Elle réalise des conférences et conférences-concert dans toute la France, ainsi que des présentations en amont de spectacles lyriques et des vidéos sur sa chaîne Youtube. Elle est également critique musicale au mensuel *Diapason*, et écrit des articles pour *Radio classique*, *l'Avant-Scène Opéra*, *Qobuz*, ainsi que pour son propre site [www.levoyagelyrique.com](http://www.levoyagelyrique.com). Elle est également romancière, les intrigues de ses nombreux ouvrages étant bien sûr situées dans le monde de l'art lyrique. (Cycle : *Les Chevaliers d'Apollon*).

## L'OPÉRA ET LA BIBLE (VI)

### **Le début du XIX<sup>e</sup> siècle voit un succès nouveau des thèmes bibliques dans l'opéra français**

Le début du XIX<sup>e</sup> siècle vit apparaître, en France, un regain d'intérêt pour les sujets bibliques. Cette mode fut sans doute stimulée par la représentation à l'Opéra de Paris, en 1800, de *La Création* de Haydn, qui fit forte impression.

Ainsi, Friedrich Kalbrenner osa présenter des oratorios mis en scène, comme *Saul* (1803) ou *La Prise de Jéricho*.

Parmi les premières grandes tentatives, on compte :

*La mort d'Adam et son apothéose*, opéra biblique (1809) de J.F. Lesueur.

L'entreprise fut périlleuse : Napoléon, soucieux de maintenir l'équilibre du Concordat, redoutait qu'on ne compromette ses relations avec l'Église en portant des récits bibliques sur la scène de l'Opéra. Il n'autorisa la représentation qu'en raison des sommes déjà engagées pour les répétitions, et exigea qu'aucun autre opéra religieux ne soit monté sans son accord. L'œuvre connut seize représentations avant de disparaître du répertoire.

Dans la même veine, *La Mort d'Abel* de Rodolphe Kreutzer fut créée en 1810 à l'Académie royale de musique. Berlioz, qui assista à sa reprise en 1823, en garda une vive impression.

Un autre jalon important est le *Joseph* (1807) d'Étienne-Nicolas Méhul, inspiré de l'histoire de Joseph et de ses frères. Conçu comme un « drame mêlé de chant » selon la forme de l'opéra-comique, il s'inscrit dans la vogue religieuse et exploite aussi la fascination des Français pour l'Égypte, encore vive après l'expédition de Bonaparte en 1798. L'œuvre eut surtout du succès en Italie et en Allemagne, souvent sous forme d'oratorio. Méhul adopte un style austère, voulant refléter « la pure et noble foi des Hébreux ».

### **Le début du XIX<sup>e</sup> siècle en Italie – Les opéras de Carême**

En Italie, les salles d'opéra fermaient traditionnellement pendant le Carême, à moins de proposer des œuvres sur des sujets religieux. C'est

dans ce cadre que naît une véritable tradition d'« **opéras sacrés** », inspirés de la Bible.

**Rossini ouvre la voie.** En 1812, à Ferrare, il compose *Ciro in Babilonia ossia La caduta di Baldassare* (Cyrus à Babylone), une « action sacrée » en deux actes encore proche de l'*opera seria* : longs récitatifs, airs solennels, intrigue empruntée au Livre de Daniel.

L'épisode du festin de Balthazar, où une main mystérieuse écrit la sentence divine sur les murs, y est transposé avec une intrigue amoureuse et familiale destinée à séduire le public.

*Moïse et Pharaon, ou le Passage de la Mer Rouge* - 1827 – Paris (avec musique additionnelle et ballet.

En 1818, à Naples, Rossini frappe plus fort avec *Mosè in Egitto*. L'œuvre, conçue elle aussi pour le Carême, prend l'ampleur d'un véritable oratorio dramatique. La prière de Moïse qui dissipe les ténèbres, puis la traversée de la mer Rouge, sont des moments spectaculaires, même si la machinerie fit rire les spectateurs à la première. L'ajout, en 1819, de l'air « Dal tuo stellato soglio » — immédiatement célèbre et repris par Paganini dans des variations — assura le succès de l'ouvrage. Dix ans plus tard, Rossini en donna une version française à l'Opéra de Paris (*Moïse et Pharaon*, 1827), enrichie de ballets, qui triompha sur la scène parisienne.

**Donizetti prend le relais.** En 1830, il compose à Naples *Il diluvio universale*, inspiré de l'histoire de Noé et du Déluge. Fidèle à la tradition des grands effets scéniques, il rivalise avec Rossini, mais l'ambition dépasse les moyens techniques : la scène du Déluge, mal réalisée, déclenche l'hilarité du public. Malgré ce fiasco, l'œuvre reste une curiosité, car elle mêle grand spectacle biblique et drame intime autour du personnage de Sela, partagée entre son amour conjugal et sa foi.

### **Nabucco – 1842 – G. Verdi**

Verdi, enfin, transforme l'essai. En 1842, *Nabucco* connaît un triomphe à la Scala de Milan. Le sujet biblique – la captivité des Juifs à Babylone – prend une dimension politique : les spectateurs y voient l'allégorie de leur propre situation sous la domination autrichienne. Mais le génie de Verdi réside surtout dans l'usage des chœurs, auxquels il donne une

véritable voix collective. Le fameux « Va, pensiero », devenu second hymne national italien, incarne à lui seul la fusion du religieux, du politique et du lyrique. Verdi s'inscrit ainsi dans la lignée de Rossini, tout en renouvelant profondément le langage dramatique de l'opéra biblique.

### **Réapparition des thèmes bibliques à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle**

Après un premier engouement au début du siècle, les sujets bibliques refont surface à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, portés par des compositeurs très différents.

#### **Les « opéras sacrés » d'Anton Rubinstein**

Le compositeur russe forgea lui-même l'expression d'« opéra sacré » pour désigner ses œuvres mises en scène, où il cherchait une sobriété édifiante, reposant sur la déclamation et de vastes chœurs. Il en composa plusieurs : *Sulamith* (1883), *Moses* (1894), *Christus* (1895), un *Cain* inachevé et surtout *Die Maccabäer* (1875), son plus grand succès, comparé alors à celui de *L'Africaine* de Meyerbeer.

***Der Thurm zu Babel* (1870)** fit entendre musicalement la destruction de la tour par des accords discordants, avant que les chœurs ne se mettent à chanter en trois langues différentes. Quant à ***Christus* (1894)**, considéré par Rubinstein comme son chef-d'œuvre, il interdit même qu'on applaudit entre les actes, comme pour préserver le caractère sacré de la représentation.

#### ***Die Königin von Saba* - Opéra de Karl Goldmark, 1875, Vienne.**

Le thème biblique inspire également d'autres compositeurs européens. En 1875, Karl Goldmark triomphe à Vienne avec *Die Königin von Saba*, qui mêle le contexte biblique à un drame amoureux imaginaire.

#### ***La Reine de Saba* (1862) – Grand Opéra de Charles Gounod**

En France, Charles Gounod avait déjà écrit sa propre *Reine de Saba* (1862), plus ésotérique. Ce Grand Opéra inspiré du Voyage en Orient, de Gérard de Nerval, mettait également en scène un trio amoureux, mais cette fois-ci entre Salomé, la Reine et un personnage tiré de la tradition maçonnique : Hiram, architecte du Temple de Salomon.

#### ***Hérodiade* – Massenet – 1881 - Bruxelles**

Créée à Bruxelles après avoir été refusée à Paris, l'œuvre s'inspire de la nouvelle *Hérodias* de Flaubert. Très libre par rapport au texte biblique, elle n'en conserve pas moins des pages célèbres : l'air de Jean « Adieu donc, vains objets », l'air de Salomé « Il est doux, il est bon » ou encore la « Vision fugitive » d'Hérode.

### **Autres tentatives**

Citons encore *Noé* (1885) d'Halévy, laissé inachevé et complété par son gendre Bizet, ou *L'Enfant prodigue* d'Auber (1850).

(A suivre)

**Julia Le Brun**

(Source : [Le Voyage lyrique](#))

## **NABUCCO, de Giuseppe VERDI**

**ICI**

par

Igor Morosow - Nabucco

Simon Yang - Zaccaria

Bruno Ribeiro - Ismaele

Gabriella Morigi - Abigaille

Elisabeth Kulman - Fenena

Orchestra du Théâtre National de Brno

sous la direction de Ernst Märzendorfer

Pour **Giuseppe Verdi** comme pour le public qui découvre ses opéras, dans une Italie prompte à s'enflammer à la moindre étincelle patriotique, **Nabucco** est l'opéra par lequel tout arrive : premier triomphe populaire, premier coup de maître, première preuve que l'opéra romantique italien ne se fera pas sans ce jeune musicien au tempérament puissant, quasi inconnu jusqu'alors.

Sur un sujet biblique de Solera, Verdi anime ses personnages d'une plume vigoureuse : vocalises pointues et accès de rage pour la terrible Abigaille ; vaillance, démesure, et soudaines bouffées d'humanité pour Nabucco, roi de Babylone. Sous les accents martiaux d'un orchestre bien cadencé s'envolent déjà ces mélodies immortelles qui disent l'inspiration ardente et la sensibilité à fleur de peau de cet audacieux.

Mais Verdi réserve ses plus fougueuses envolées au peuple hébreu en quête de patrie : dans le célèbre chœur « Va pensiero » résonnent les accents plein d'espoir d'une Italie aspirant elle aussi à l'unité.

### Résumé de Nabucco de Verdi

*L'action se déroule à Jérusalem et à Babylone en 586 avant Jésus-Christ. Nabucco, roi de Babylone, a triomphé des Hébreux. Zaccaria, leur grand prêtre, menace de tuer Fenena, fille de Nabucco, s'il ne renonce pas à ses menaces impies ; Fenena aime par ailleurs Ismaël, neveu du roi de Jérusalem. Seule la foudre divine semble stopper Nabucco qui, en osant se proclamer l'égal de Dieux, tombe terrassé : l'esclave Abigaille, persuadée jusque là d'être la fille légitime du roi, profite immédiatement de la situation pour lui ravir sa couronne, s'emparer du pouvoir et l'emprisonner. Eprise elle aussi d'Ismaël, Abigaille condamne Fenena au supplice. Depuis sa cellule, Nabucco prie le Dieu des Juifs ; il sera finalement libéré par ses hommes et interviendra juste à temps pour empêcher l'irréparable, sauvant sa fille Fenena et libérant les Hébreux opprimés. Abigaille périt empoisonnée, non sans avoir imploré le pardon pour ses crimes et béni l'union d'Ismaël et Fenena.*

### Acte 1

A l'intérieur du temple de Salomon, à Babylone, le grand-prêtre Zaccaria retient en otage Fenena, fille du roi Nabucco, dont l'armée vient d'infliger une défaite aux Hébreux. Or, Fenena est éprise d'Ismaël, neveu du roi de Jérusalem, qui l'aime en retour. Abigaille, qu'on dit être la fille de Nabucco, aime également Ismaël : elle lui propose de sauver les Juifs en échange de son amour – ce qu'Ismaël refuse. Nabucco fait une entrée spectaculaire

### Acte 2

Abigaille a découvert, horrifiée, qu'elle n'était pas la fille de Nabucco mais une simple esclave. Dans un accès de colère, elle se dit prête à se venger de ce faux père, ainsi que de Fenena, sa rivale auprès d'Ismaël. Elle devra conquérir le royaume.

### Acte 3

Abigaille a pris le pouvoir et mis aux fers Nabucco, terrassé par la foudre divine au moment où il se proclamait l'égal de Dieu ; elle lui

refuse toute clémence et lui révèle qu'elle n'ignore rien de sa naissance. Sur les rives de l'Euphrate, les Hébreux pleurent leur patrie perdue. Zaccaria survient et leur reproche leur faiblesse : Babylone sera détruite prophétise-t-il.

#### Acte 4

Emprisonné et impuissant, Nabucco assiste au triomphe d'Abigaille. De sa cellule, il aperçoit, horrifié, sa propre fille Fenena menée au supplice. Il s'agenouille alors et se tourne vers Jéhovah, le Dieu des Juifs, qu'il supplie et implore.

Ses gardes sont venus libérer Nabucco. Au moment où Fenena et les Hébreux s'apprêtent à être suppliciés, le roi de Babylone intervient subitement, ordonne leur libération, puis encourage le peuple juif à regagner sa contrée et à dresser un temple à la gloire de Jéhovah. Tandis qu'Abigaille, qui s'est empoisonnée, meurt en confessant ses crimes, Ismaël et Fenena sont unis.

### **L'opéra de la dernière chance**

*Nabucco* (initialement appelé *Nabuccodonosor*) est un opéra en 4 actes du compositeur romantique italien Giuseppe Verdi (1813-1901), créé en 1841 suite à une commande de la Scala de Milan. Le livret, écrit par Temistocle Solera (1815-1878) d'après le drame en quatre actes de l'auteur dramatique français Auguste Anicet-Bourgeois *Nabuccodonosor* (1836), évoque l'épisode biblique de l'esclavage des juifs à Babylone décrit dans les livres de Jérémie et de Daniel (Ancien Testament).

La création de cet opéra – et *a fortiori* le lancement de la carrière de Verdi – a été permise par persévérance de l'imprésario de la Scala, Bartolomeo Merelli. En 1838, après le succès du premier opéra du compositeur intitulé *Oberto*, Merelli commande au jeune Verdi deux autres opéras. Le compositeur se lance alors dans l'écriture d'une œuvre comique *Un giorno di regno*. Mais la perte de sa femme et de ses deux enfants en l'espace de deux années entrave son travail entraînant une création ratée en 1840. Ces drames familiaux successifs et son humiliation professionnelle font jurer à Verdi de ne plus jamais rien écrire et il décide de mettre fin à sa carrière de compositeur avant

même qu'elle n'ait commencée. Mais Merelli, au détour d'une rencontre fortuite près de la Scala au début de l'année 1841, lui fait parvenir le livret de Solera et le convainc de faire une dernière tentative de composition d'un opéra. L'insistance de Merelli pousse Verdi à reconsidérer sa décision, et il se met à composer la musique de *Nabuccodonosor*.

L'opéra, créé le 9 mars 1842 à la Scala de Milan, a un succès colossal auprès du public (à tel point qu'il éclipse totalement les opéras de ses contemporains comme Donizetti), notamment à cause des aspirations révolutionnaires que cette œuvre véhicule et qui trouvent une résonance dans le public lombardien alors sous contrôle autrichien. L'accueil des critiques est en revanche plus réservé, car dans *Nabucco*, Verdi rompt totalement avec les principes du genre et propose un nouveau type d'opéra italien. Cela n'empêche pas sa création dans de nombreux théâtres italiens et européens (notamment à La Fenice de Venise) dès la fin de l'année 1842. Le changement de nom pour *Nabucco* s'opère lors de sa création au théâtre San Giacomo de Corfu en septembre 1844.

### **Nabucco, un opéra politique**

La compréhension de la dimension politique de cet opéra passe par sa contextualisation. Dans les années 1840, la Lombardie (sous occupation autrichienne) et plus généralement l'Italie connaît un véritable sursaut nationaliste qui se manifeste dans les arts par un chauvinisme assumé dans les milieux aristocratiques italiens. En musique cela se manifeste par la promotion de l'opéra par opposition à la musique instrumentale qui est associée à l'occupant d'origine germanique. À travers ces choix artistiques et esthétiques, les Italiens manifestent leur volonté d'unité : ce sont les prémises du *Risorgimento* (l'unification italienne), qui commence par un soulèvement du peuple italien en 1848 et se termine par l'annexion de Rome le 20 septembre 1870.

En 1840, l'occupant, conscient de l'enjeu que représente le développement d'une musique italienne et sa possible instrumentalisation politique, instaure une série de censures. Il interdit par exemple la création d'œuvres susceptibles d'attiser les aspirations

révolutionnaires. Ainsi lorsque Verdi met en scène un peuple opprimé dans son mélodrame, il va à l'encontre de la censure de l'époque. Que les autorités aient vu ou non sa dimension politique, qu'elles aient choisi consciemment ou inconsciemment de ne pas en empêcher la production est assez secondaire. En revanche, les conséquences de cet opéra sur la carrière de Verdi sont très importantes à commencer par l'étiquette qui lui est dès lors associée : celui d'un compositeur « engagé », en révolte contre l'ordre social et politique de son temps et qui met en scène des prototypes de héros révolutionnaires qui combattent les injustices sociales. Dès sa création, *Nabucco* devient le symbole de l'art italien, et par là même le signe de ralliement musical d'une Italie réunifiée. Son chœur du troisième acte, « Va pensiero », devient un hymne à la liberté.

### **Nabucco, un mélodrame musical**

En homme de théâtre avant tout, Verdi choisit pour *Nabucco* un sujet riche en langage poétique et en situations dramatiques. Sa logique dramaturgique repose sur la succession rapide (voir brutale) de situations fortes (qu'il appelle « situazione ») aux caractères contrastés. De cette dramaturgie du conflit découle une structure en larges tableaux à l'intérieur desquels il se plie aux formes traditionnelles de l'air ou du récitatif, lorsqu'elles servent son intention dramatique. Car pour Verdi, rien ne doit couper le rythme dramatique qui mène à la catharsis finale. Le compositeur pose le drame en quelques interventions et rentre immédiatement dans l'histoire avec le chœur des Hébreux qui informe les auditeurs de la problématique de l'opéra : l'oppression et le martyre du peuple juif.

En commençant son œuvre par un chœur, Verdi nous informe de l'importance que ce dernier va jouer dans le drame et ce qu'il représente. Les chœurs dans *Nabucco*, et particulièrement celui des Hébreux et celui des esclaves au troisième acte, représentent l'individualité collective : le chœur est un personnage à part entière, voire le personnage principal de ce drame. Ce sont d'ailleurs les chœurs qui véhiculent les références patriotiques qui ont enflammé les aspirations révolutionnaires du public lors de sa création. Et pour

renforcer cette idée « d'unité du peuple », Verdi fait parfois chanter ses chœurs à l'unisson (voir le début de « Va pensiero »).

Cette prédominance des chœurs se fait au détriment des personnages solistes qui, happés par une machinerie dramatique implacable, peu développés au niveau psychologique, restent dès lors peu nuancés, au point parfois de paraître grossiers. Mais pour Verdi, fortement influencé par le théâtre populaire italien qui n'hésite pas à mettre en scène l'in vraisemblable, tout cela n'a aucune importance si la vérité est assurée dans les grands moments dramatiques : avec lui, on entre véritablement dans la dramaturgie de l'événement.

### **Un nouveau genre d'opéra italien**

Le traitement musical de *Nabucco* rompt avec les principes du genre italien établi par Rossini, Bellini et Donizetti et établit les futurs canons des opéras verdiens. Mais singularité ne veut pas dire rupture, puisque le travail Verdi se place plutôt dans le renouvellement d'un certain nombre de procédés musicaux à des fins théâtrales que dans la fondation d'un nouveau genre niant tout lien avec le passé. Son attitude de synthèse se manifeste notamment à travers l'écriture de *finale* à la manière de Rossini où tous les protagonistes sont sur scène et expriment leurs états d'âme sur fond de grossissement orchestral d'un même motif.

L'innovation tient ici dans le fait d'intégrer le chœur aux cadences finales (fins de numéros) : il soutient ainsi à la fois l'ensemble vocal et ajoute une tension dramatique à la scène. Verdi, ne voyant pas d'intérêt aux moments d'introspections et voulant privilégier l'avancement de l'action, abandonne l'opéra à numéro et réduit la part donnée aux récitatifs. Ainsi, avec *Nabucco*, Verdi propose un nouveau type de forme que l'on pourrait qualifier de « linéaire » caractérisée par une mélodie non interrompue. Cette nouvelle structure musicale ne l'empêche pas de maintenir l'air (cavatine ou ballade) de présentation d'un personnage comme celui d'Abigaille au début de l'acte II, et de prévoir des duos entre les principaux protagonistes.

Enfin, la *sinfonia* (l'ouverture) qui ouvre l'opéra constitue également un bel exemple d'innovation, car elle s'apparente à un montage musical construit d'après les thèmes des moments dramatiques forts de l'opéra

: les accords en tutti annoncent ceux de la cavatine de Zaccaria, le thème de l'Allegro est bâti sur le chœur « Il maledetto » (scène 2, acte II), puis la présentation de « Va pensiero » à la clarinette et au hautbois, suivi des thèmes des Prêtres de Baal et enfin du motif extrait du face-à-face entre Abigail et Nabucco au troisième acte.

### **Le traitement vocal : l'avènement du chant verdien**

Dans *Nabucco* le chœur constitue le centre de gravité musical. En occupant les deux tiers de l'opéra, le chœur verdien – à l'image du chœur de Gluck – renoue avec sa fonction antique de commentateur du drame et c'est d'ailleurs à travers lui que Verdi choisit de nous faire rentrer dans le drame au début de l'opéra. Mais le compositeur lui donne une nouvelle dimension en le traitant vocalement comme un personnage soliste : par exemple, dans le *finale* de l'acte II, il chante le même motif que les autres personnages. Ce traitement « à égalité » est renforcé par des unissons qui participent à cette personnification du chœur comme dans « Va pensiero ». Au niveau mélodique, le traitement du chœur se caractérise par des doublages en tierce ou en sixte (le chœur chante la même mélodie que les solistes, mais sur un ton différent), des *sotto voce* (il ne chante pas à pleine voix), des progressions en quarts (les mélodies commencent par une quarte ascendante), ou encore des homorythmies (tous les protagonistes chantent sur le même rythme).

Pour renforcer la tension dramatique de certaines scènes, Verdi propose également de nouveaux effets acoustiques comme celui de la spacialisation : par exemple au début de l'acte IV où le chœur commence à chanter en coulisse une marche funèbre pour accompagner le sacrifice de Fenena et s'approche au fur et à mesure. Le traitement vocal des solistes témoigne de la volonté de Verdi d'instaurer de nouveaux canons vocaux différents de ceux du *bel canto*. D'une manière générale, le chant verdien se caractérise par un abandon des ornements à la faveur de mélismes dans les courbes mélodiques (formule mélodique qui consiste à tourner en huit autour d'une même note) où le syllabisme (une seule note est chantée par syllabe, sans vocalises) et les départs en levée (démarrage du chant en

contretemps avant la mesure, afin de donner une impression de vivacité) sont rois.

Avec *Nabucco*, le compositeur fait appel à des tessitures nouvelles comme celui du baryton « verdien », Nabucco (à qui il est attribué un rôle dramatique plus important, et donc des airs plus virtuoses), et de la soprano dramatique, Abigaïlle (qui doit avoir la capacité vocales d'une soprano colorature, tout en sachant interpréter des parties plus graves et plus chaudes).

Son éloignement des conventions se manifeste également par son refus de faire l'usage d'une virtuosité vocale à outrance en lui préférant des lignes plus simples où les envolées lyriques au moment des cadences sont écrites (et non improvisées, comme ce pouvait être le cas jusque là). Enfin, c'est à travers le traitement vocal que Verdi symbolise l'opposition des deux personnages principaux du drame, Nabucco et Abigaïlle. Par exemple, dans leur face-à-face du dernier acte, lorsque Nabucco demande à Abigaïlle de laisser la vie sauve à sa fille légitime Fenena, il chante un chant très lyrique et très expressif. Ce chant contraste totalement avec celui d'Abigaïlle qui, hors d'elle, enchaîne des lignes vocales très virtuoses. Cette opposition entre la plaidoirie de Nabucco et la violence de la réponse d'Abigaïlle est par ailleurs renforcée par l'accompagnement orchestral pour lequel Verdi a écrit des rythmes resserrés joués aux cuivres, renforçant ainsi la tension dramatique de la scène.

Source : [Olyrix](#)