



LE FREISCHÜTZ

OPÉRA ROMANTIQUE

Musique de Carl Maria von Weber, version d'Hector Berlioz

Livret de Friedrich Kind

1821 pour la version allemande

1841 pour la version française



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SOMMAIRE

A)	LE FREISCHÜTZ EN SON TEMPS.....	3
1)	Fiche de la création, conditions de la représentation et postérité.....	3
2)	Les sources de l'œuvre.....	4
3)	Carl Maria von Weber, compositeur (1786-1826).....	6
4)	Contexte historique.....	9
5)	Les thèmes abordés.....	9
6)	La musique de Weber.....	10
7)	Argument.....	11
B)	LA PRODUCTION DE L'OPÉRA COMIQUE.....	13
1)	La version française d'Émilien Pacini et d'Hector Berlioz.....	13
2)	Dan Jemmett, metteur en scène.....	15
3)	Jardin de l'Opéra Comique : La symphonie, c'est héroïque !.....	15
C)	OUTILS PÉDAGOGIQUES.....	16
1)	Bibliographie.....	16
2)	Discographie.....	16
3)	Suggestions d'activités pédagogiques.....	16

A) LE FREISCHÜTZ EN SON TEMPS

1) Fiche de la création, conditions de la représentation et postérité

Librettiste : Friedrich Kind

Compositeur : Carl Maria von Weber

Genre : opéra romantique en trois actes

Création : le 18 juin 1821 au Königliches Schauspielhaus de Berlin.

Dû à l'architecte Karl Friedrich Schinkel, le Königliches Schauspielhaus de Berlin, bâti sur l'emplacement d'un ancien théâtre détruit par un incendie en 1817, est inauguré le 26 mai 1821, soit quelques jours avant la création du *Freischütz*, en présence du roi de Prusse Frédéric-Guillaume III, avec la pièce *Iphigénie en Tauride* de Goethe. La salle, d'une jauge de 1200 places, accueillait surtout du théâtre parlé même si on y entendit outre le *Freischütz* le 18 juin 1821, la création berlinoise de la 9^e *Symphonie* de Beethoven, le violoniste virtuose Niccolò Paganini ou encore *Le Vaisseau fantôme* de Wagner.

En 1810, Carl Maria von Weber découvre le recueil de nouvelles fantastiques de Johann August Apel et Friedrich Laun, *Das Gespensterbuch (Histoires de fantômes)*.

Dès son arrivée à Dresde en 1817, Weber fait la connaissance de l'écrivain Friedrich Kind (1768-1843) dans le cadre d'un cercle littéraire et d'emblée, les deux hommes décident de collaborer en vue de la composition d'un opéra. Le choix du livret se porte sur

une des nouvelles du recueil de Apel et Laun, *Der Freischütz : Eine Volkssage (Le Franc-tireur, un conte populaire)*, « une légende à la mode » qui avait déjà fait l'objet d'adaptations théâtrales. Cependant, Kind adapte très librement la nouvelle :

Kind élabore son livret selon le principe de l'antithèse. À petite échelle et à grande échelle, la dramaturgie de l'ouvrage repose sur la coexistence des contraires. Les nombreuses transformations [qu'il apporte] au récit d'Apel et Laun (resserrement de l'action en moins de 24 heures, réduction du nombre de personnages...) accentuent le manichéisme de la légende. L'ajout notable est celui du personnage de l'Ermite qui garantit le caractère moral de l'œuvre.

Avec cet opéra, Weber a conscience de faire quelque chose de nouveau comme il l'écrit à Lichtenstein en mai 1821 :

J'ai bien de la joie d'apprendre également par toi que [la musique de scène] *Preciosa* a beaucoup plu ; c'est un bon présage pour le *Freischütz* où il y a tant de hardiesse, si on l'envisage du point de vue habituel.

Avant la création, Weber dirigea plusieurs fois en concert la seule ouverture du *Freischütz*, « superbe bande-annonce s'il en est », dont « la réception surpassa ses plus audacieuses espérances ». Il en fut de même pour l'opéra. Dès sa création, le *Freischütz* remporte un triomphe, décrit après coup par Max Maria von Weber, fils et premier biographe du compositeur :

L'ouverture déploya les nuances magiques de sa palette enchantée dans toute leur chatoyante diversité - l'auditoire était sous le charme - et enfin, lorsqu'aux coups de timbale sourds et angoissants eurent succédé le formidable accord d'Ut majeur, puis les accents d'allégresse de la

flamboyante conclusion, se déchaîna une telle tempête d'applaudissements, on cria *da capo* [bis] avec tant de frénésie, qu'il fallut satisfaire aux exigences du public et rejouer l'ensemble, avec plus d'enthousiasme encore si possible. Le rideau se baissa, mais personne ne quitta la salle, qu'emplissaient un tonnerre d'applaudissements et le son de milliers de voix appelant le maître.

Le succès perdure bien après la création si l'on en croit E.T.A Hoffmann :

Il est bien rare chez nous qu'une nouveauté remplisse la salle trois soirs par semaine, et éveille à chaque fois un aussi vif enthousiasme.

Selon Heinrich Heine, la musique du *Freischütz* a littéralement envahi l'âme des Berlinoises :

Où que vous portez vos pas dans Berlin, vous entendez désormais toujours et partout la même mélodie, le chant des chants - la « Couronne virginale ». [Quant à la phrase] « À l'aide Samiel ! », la mode a pris de lancer plaisamment cette exclamation quand on est en proie à quelque difficulté. [...] On a donné le *Freischütz* ici [à Berlin] pour la trentième fois peut-être, et il est toujours aussi difficile de se procurer une bonne place pour les représentations.

L'opéra suscite même l'admiration de Beethoven :

Un petit bonhomme si délicat ! Jamais je ne l'en aurais cru capable ! Voilà que Weber se met à écrire des opéras, des opéras, vous m'entendez, et sans se donner trop de mal, encore ! Ce Kaspar, quel monstre, quelle présence ! Et là où le diable enfonce ses griffes, on les sent vraiment.

Représenté dans le monde entier, de Cape Town à Sydney et de New York à Buenos Aires, l'opéra continue à être programmé rencontrant toujours autant de succès.

2) Les sources de l'œuvre

a) la source textuelle

Selon Jean-Michel Brèque, le librettiste Friedrich Kind tire son inspiration de deux ouvrages : non seulement de la nouvelle *Der Freischütz : Eine Volkssage* issu du recueil de Apel et Laun, *Das Gespensterbuch*, paru en 1810 mais aussi des *Élixirs du diable* de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Dans ce roman de l'écrivain romantique allemand, le moine Médard, écartelé entre le Ciel et l'Enfer, aspire à la fois au salut de son âme et aux plaisirs charnels. Après avoir vécu dans la prière et l'abstinence, il cède au Tentateur et absorbe un élixir qui lui permet de satisfaire tous ses désirs de débauche, de violence et de sacrilège. En proie au démon, il se livre à une série de meurtres et d'actes abominables dont il ne prend conscience qu'après coup. Commence alors une lutte contre lui-même, contre la folie et contre le destin. On retrouve en filigrane l'idée de pacte avec le diable, noué dans le *Freischütz* par Max avec Samiel. Le roman, paru en 1816, a exercé une grande influence sur toute la littérature européenne de la seconde moitié du 19^e siècle. Ce genre d'ouvrages passionnait alors les intellectuels :

Les intellectuels et les artistes allemands de l'époque s'étaient épris d'émotions violentes et se passionnaient pour les légendes et les histoires de terreur. Dès la fin du 18^e siècle, la mode du roman gothique (ou roman noir) qui prévalait en Angleterre (Lewis, Radcliffe et Walter Scott) s'étendit à toute l'Europe par le biais de nombreuses traductions. Baignée d'apparitions et de sorcellerie, l'histoire du *Freischütz* tient du *Schauerroman* (roman d'épouvante).

Ce goût pour le fantastique gagne aussi le public des théâtres car « contrairement au public du 18^e siècle, celui du début du 19^e siècle s'émeut davantage d'une rencontre fantomatique improbable que d'une catastrophe naturelle prévisible (orage ou tempête). »

b) l'héritage culturel

Dans le *Freischütz*, Weber s'affranchit de l'hégémonie italienne. Il délaisse les airs de bravoure intercalés entre de longues phases de récitatifs et ajoute des chœurs. Certains de ses pamphlets attaquent l'opéra italien et notamment Rossini, même si « en fait, il ne s'agit pas d'une réelle querelle de personnes : Weber enrage plutôt de la rude concurrence italienne faite aux ouvrages allemands, dans la plupart des cours de l'Empire. Il se plaint que l'opéra allemand ne bénéficie pas des mêmes conditions de production que l'opéra italien (distribution, nombre de répétitions, faveurs de la cour...) ». Il renoue ainsi avec le singspiel qui fait alterner passages parlés et chantés même si « le *Freischütz* ne [peut] plus être réduit, du point de vue formel, à la définition devenue trop étroite d'une pièce de théâtre parlé avec des morceaux musicaux [car] Weber engage le singspiel dans une conception nouvelle du drame ».

Il se nourrit aussi de l'opéra comique français qu'il a beaucoup dirigé à Prague et à Dresde :

Les opéras-comiques français constituent une partie importante du répertoire des théâtres allemands et Carl Maria, qui écrivit, entre autres, des *Variations pour piano* sur la romance de *Joseph* [de Méhul], les goûtait davantage que les opéras italiens.

Ce double héritage se perçoit dans le traitement des personnages :

Les caractères des personnages ne sont pas développés car ils incarnent plutôt des types, des principes moraux, qui renvoient la nation à ses propres reflets. Max est un chasseur loyal, franc et brave mais soumis, à cause de sa faiblesse et de sa mélancolie, aux principes antagonistes du Bien et du Mal. Fidèle et réfléchi, Agathe offre un mélange d'éternel féminin et de femme pieuse. Son calme et sa patience l'opposent à sa cousine Ännchen, ingénue, vive et sympathique, mais quelque peu effrontée. Elle est sans aucun doute le personnage populaire musicalement le plus typé de l'opéra.

3) Carl Maria von Weber, compositeur (1786-1826)



Portrait de Carl Maria von Weber, en buste, légèrement de profil gauche
Paris, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra

a) un « enfant de la balle »

Carl Maria von Weber, cousin de Constance Weber, future épouse de Mozart, naît le 18 novembre 1786 à Eutin près de Lübeck dans le Holstein. Son père, Franz-Anton est alors maître de chapelle du prince-évêque d'Eutin depuis 1779 mais en 1787, il décide de fonder sa propre troupe de théâtre. Personnage haut en couleurs, il est, selon Jean-François Labie, « le parfait modèle de l'aventurier littéraire du 18^e siècle ; moitié galant, moitié escroc, il cherche les succès faciles, brille avec aisance et supporte avec le sourire les revers des mauvais jours. Il a de l'esprit et sa capacité de séduction est grande, ce qui en fait un mentor dangereux pour son fils. » Jusqu'à l'âge de dix ans, Weber mène ainsi une vie itinérante, suivant les voyages de la troupe à travers tout l'Empire, de Hambourg à Vienne, et recevant ses premières leçons de musique de l'un de ses demi-frères, un enseignement

pour le moins « irrégulier et chaotique ». Au gré des voyages, il se forme par intermittence auprès de plusieurs professeurs reconnus : Johann Peter Heuschkel lui enseigne les rudiments du piano à Hildburghausen en 1796, il étudie à deux reprises en 1797 et 1801 à Salzbourg auprès de Michael Haydn, frère de Joseph et lors de son séjour à Munich en 1799, reçoit des leçons de chant de Valesi mais aussi de composition auprès de Johann Nepomuk Kalcher qui lui permettent, à l'âge de treize ans, d'écrire son premier opéra *Die Macht der Liebe und des Weins* (*Le Pouvoir de l'amour et du vin*). En 1803, il devient l'élève de l'abbé Vogler qui ne tarde pas à le recommander au Stadttheater de Breslau, ville de Prusse, où Weber devient, en mai 1804, maître de chapelle, une « situation de choix pour apprendre à connaître les ressources orchestrales et le maniement des timbres », mais il quitte le poste deux ans plus tard.

b) une carrière itinérante (1810-1812)

En 1807, il est engagé en tant que secrétaire particulier du duc de Wurtemberg. Mais à cause de dettes colossales contractées par son père, il est banni à perpétuité du Wurtemberg dès février 1810. Il entreprend alors « une longue carrière itinérante de pianiste virtuose durant trois années [qui lui donne] l'occasion de faire jouer ses opéras » :

Carl Maria se conduit en *Musikant*, moitié virtuose, moitié compositeur, sans poste fixe. Il ne cherche pas à inscrire son nom parmi ceux des gens sérieux, en successeur des Bach et des Telemann, à côté de Mozart, de Haydn ou de Beethoven. Il joue à chercher l'aventure.

Il multiplie les tournées notamment avec son ami, le clarinetriste Heinrich Bärmann rencontré à Munich en 1811 et

dirige la création de deux de ses opéras, deux singspiels avec dialogues parlés, *Abu Hassan* et *Silvana*, avant de se fixer à Prague.

c) Weber, directeur de l'Opéra de Prague (1813-1816)

En janvier 1813, à vingt-six ans, il est engagé comme directeur de l'Opéra de Prague où il réforme de fond en comble la troupe, ses habitudes et son répertoire, dans l'idée « de redonner à la vie musicale pragoise son lustre d'antan ». Il s'efforce d'élargir le répertoire qui se limite encore beaucoup au seul opéra italien :

Au fil des trois saisons pragoises (1813-1816), Weber produit 62 opéras d'une trentaine de compositeurs différents, sans jamais programmer une seule de ses œuvres.

Dans un souci d'éducation du public, Weber publie dans la presse, dès l'automne 1815, des introductions aux nouvelles œuvres jouées à l'Opéra ; comme à Breslau, il tente d'imposer ses réformes en modifiant la disposition de l'orchestre, mettant les « cordes aiguës à droite, les bois et cuivres à gauche, les cordes graves derrière lui et déplaçant l'estrade du chef jusqu'au trou du souffleur (pour mieux surveiller le déroulement des spectacles) » comme il l'explique en décembre 1818 :

La disposition des instruments de l'orchestre se règle cas par cas selon les besoins de l'ouvrage, l'exigence principale étant qu'aucun instrument ne reste inefficace (parce qu'il serait caché) et que le chef, tout en embrassant du regard à la fois la scène et l'orchestre, puisse de même être vu par chacun des exécutants.

Mais l'organisateur de concert qu'est Weber peine à imposer ses réformes. C'est pourquoi il n'hésite pas à donner sa démission

en 1816 lorsqu'on lui offre le poste de directeur musical de l'Opéra de Dresde.

d) Weber, directeur musical de l'Opéra de Dresde (1817-1826)

Si Weber, soutenu par l'intendant du Théâtre royal, Vitzhum, arrive à Dresde déterminé à créer un opéra allemand, le contexte n'y est pas favorable :

À Dresde, depuis le 17^e siècle, florissait l'opéra italien. L'opéra allemand était à peine supporté ; en tout cas, il n'était jamais admis sur la scène royale. Il fallait donc engager la lutte contre l'opéra italien tout-puissant, auquel étaient inféodés tous les beaux esprits et notamment le ministre comte Einsiedel, supérieur hiérarchique du comte Vitzhum. Cette période de la vie de Weber, caractérisée par un fervent militantisme en faveur de la production germanique, est essentielle à la compréhension du *Freischütz* car c'est à ce moment qu'il le compose. Sa tâche consiste à former et à diriger une troupe susceptible de rivaliser, au sein du même établissement, avec la troupe italienne dirigée depuis 1810 par le compositeur Francesco Morlacchi (1784-1841). Comme c'était alors le cas dans de nombreuses autres villes allemandes, les artistes italiens jouissaient de la faveur exclusive de l'aristocratie.

Son intense activité de directeur à la tête de l'Opéra ne l'empêche pas de continuer à faire des tournées notamment avec son épouse Caroline Brandt (1794-1852) en 1820, de donner des leçons et de composer.

C'est donc non seulement en praticien de la scène mais également en connaisseur du répertoire allemand et français contemporain que Weber aborde en 1817 la composition du *Freischütz*. Phase d'absorption, de réflexion et d'élaboration, les années 1810 sont capitales pour le cheminement du directeur de théâtre vers le compositeur d'opéra.

Le *Freischütz* est finalement créé le 18 juin 1821 à Berlin. Weber compose également pour piano, des œuvres souvent virtuoses comme *L'Invitation à la valse* en 1819, orchestrée plus tard par Berlioz, ou encore le *Konzertstück* en 1821, mais aussi de la musique de chambre et des lieder. Mais l'opéra demeure son genre de prédilection :

La musique vocale ne devrait être négligée par aucun compositeur : outre qu'elle porte la vérité dramatique dans la vie, il n'y a qu'un pas de ce genre musical aux autres, alors que des autres à lui il y en a assurément davantage. Tandis que le style du quatuor reste limité en quelque sorte à un univers sérieux, intime et de bonne compagnie, la musique vocale s'ouvre sur un monde d'idées plus large, sur des horizons plus vastes.

e) le créateur de l'Opéra allemand

Outre son roman d'inspiration autobiographique, *La Vie d'un musicien* qui l'occupe de 1809 à 1820, Weber a beaucoup écrit en tant que critique musical, mais aussi pour exposer ses conceptions esthétiques. Avant Wagner et conformément au concept romantique d'union des arts, Weber envisage pour ses opéras, en réaction à l'esthétique italienne, « une vaste fresque et non un assemblage de traits spirituels et éphémères qui séduisent l'auditeur par quelques détails, tandis qu'il perd de vue l'ensemble ». Ce rêve d'opéra composé de bout en bout ou « durchkomponiert », débarrassé des récitatifs et des passages parlés, Weber le réalise avec *Euryanthe* créé à Vienne à Vienne en 1823.

En février 1826, il part à Londres pour créer *Obéron*, un opéra en anglais commandé par Covent Garden. Atteint de tuberculose et de santé fragile, il décède dans cette même ville le 5 juin 1826, loin de ses proches et de sa terre natale. C'est

pourquoi, en décembre 1844, Richard Wagner, grand admirateur du compositeur, fait rapatrier ses cendres à Dresde :

Grâce à Wagner, alors chef d'orchestre à l'Opéra de Dresde, le retour des cendres de Weber en Allemagne en décembre 1844 prit une signification nationale. Le corps fut transporté, à la lumière des torches, au cimetière catholique de Friedrichstadt, aux sons d'une marche funèbre composée par Wagner sur des fragments d'*Euryanthe*.

Pour Corinne Schneider, « Weber est le premier exemple de l'artiste romantique polyvalent à la fois compositeur, pianiste virtuose, chef d'orchestre, directeur de théâtre et critique musical. La diversité de son activité artistique peut étonner, surtout lorsqu'on constate qu'il transforme la « logique » des pratiques de son époque dans chacun de ces domaines. Il opère le passage du singspiel à l'opéra romantique allemand ; ses œuvres pianistiques contribuent largement à l'élaboration de la technique moderne de l'instrument ; en tant que chef, il quitte la direction habituelle du clavier pour prendre la baguette ; il est le premier à établir aussi efficacement un Opéra allemand en tant qu'institution ; enfin la sincérité et la vivacité de ses publications dans la presse donnent le ton à la critique du 19^e siècle. »

4) Contexte historique

Si le *Freischütz* remporte un tel succès lors de sa création, c'est qu'il incarne et exprime les aspirations nationales d'un peuple en mal d'identité :

En 1806, un mois après la création de la Confédération du Rhin placée sous le protectorat de Napoléon, l'Empire millénaire d'Allemagne [le Saint-Empire romain germanique] s'effondrait. La ruine de ce vieil édifice allait alors dégager une Allemagne intemporelle : une « germanité » que philosophes et poètes s'efforcèrent de définir.

Au Saint-Empire, regroupement politique des terres d'Europe occidentale et centrale qui se voulait l'héritier non seulement de l'Empire d'Occident des Carolingiens disparu au 10^e siècle mais aussi de l'Empire romain de l'Antiquité, succède la Confédération du Rhin, regroupement de seize États mis en place par Napoléon 1^{er}. Mais en 1815, l'Empire français déchu, les vainqueurs de Napoléon redessinent la carte de l'Europe pour redonner aux pays leurs frontières d'avant la Révolution française :

Au Congrès de Vienne, la Saxe [où Weber est directeur de l'Opéra de Dresde] avait été amputée de plus du tiers de son territoire au profit de la Prusse : pays vaincu, la Saxe devenait un état secondaire à l'intérieur de la nouvelle Confédération germanique. Face à Berlin, capitale intellectuelle de la nouvelle Allemagne, Dresde faisait figure de ville conservatrice où la cour se cramponnait à son protocole. Le pays ne pouvait compter sur la politique pour retrouver son prestige ; il ne lui restait que le domaine des sciences et surtout des arts pour se distinguer de ses voisins.

Avec le *Freischütz*, Weber cherche à exprimer un « idéal patriotique qui caractérise cette période de l'histoire culturelle allemande. » Pour autant, le *Freischütz* n'est pas créé à Dresde

mais dans la capitale prussienne, à Berlin car « à partir de 1810, [c'est] le point de rencontre le plus important des intellectuels allemands. C'est là que le romantisme patriotique prend une tournure nettement politique. »

5) Les thèmes abordés

Le *Freischütz* accumule les topoi romantiques :

- la nature fantastique : la scène de la Gorge aux Loups, à la fin du deuxième acte, se passe dans « une forêt de sapins très touffue entourée de hautes montagnes. De l'une, un torrent tombe en cascade. La pleine lune pâlit. Deux orages s'approchent, venant de directions opposées. Au premier plan, un arbre desséché, frappé par la foudre, que la pourriture du tronc rend phosphorescent. De l'autre côté, sur une grosse branche, un grand hibou dont les yeux ronds brillent comme du feu, [sans compter] les esprits invisibles de tous les côtés ».
- la magie noire : le rituel diabolique de Kaspar à la Gorge aux Loups s'apparente à de la sorcellerie. Pour obtenir les balles magiques, il mélange « du plomb, puis de la poudre de verre d'un vitrail d'église, un peu de vif-argent, trois balles qui ont déjà touché, l'œil droit d'une huppe et l'œil gauche d'un lynx ».

- le pacte avec le diable à minuit : à la Gorge aux Loups, Kaspar invoque Samiel à minuit pour la fonte des balles magiques.
- la chevalerie avec l'idée de tournoi : le vainqueur du concours de tir qui a lieu en présence du Prince Ottokar remportera la main d'Agathe et obtiendra la charge de Kuno.
- une fin heureuse avec le triomphe de l'innocence sur le monde maléfique : pour avoir noué un pacte avec le diable, Max devra attendre un an avant d'épouser la pure et innocente Agathe.

6) La musique de Weber

a) les voix

La tessiture désigne l'étendue de la voix d'un chanteur de la note la plus grave à la plus aiguë. À chaque étendue correspond un type de voix. Dans *Le Freischütz*, les voix se répartissent ainsi du plus aigu au plus grave :

Agathe, Ännchen : soprano

Max, Kilian : ténor

Le Prince Ottokar: baryton

Kuno, Kaspar, un Ermite: basse

Dans l'opéra, genre très codifié, chaque tessiture correspond à un emploi bien défini : l'héroïne amoureuse (Agathe) a une voix de soprano, celui qu'elle aime (Max) est ténor tandis que les rôles maléfiques (Kaspar et Samiel) et de sages (l'Ermite) sont confiés à des voix graves, de basse par exemple.

b) l'orchestre

Selon Theodor Adorno, « la rupture du *Freischütz* avec la tradition se manifeste d'abord dans le traitement de l'orchestre. » Corinne Schneider explique que « l'orchestre est le véhicule de motifs et de couleurs instrumentales particulières qui parcourent toute l'œuvre et en assurent la cohésion. » Weber fait des instruments de l'orchestre une utilisation très nouvelle :

Pour les contemporains de Weber, ses couleurs et associations instrumentales sont véritablement inouïes. Ils considèrent qu'il a inventé le « fantastique » du coloris musical, reposant notamment sur l'utilisation des registres graves du trombone basse, des cors, des clarinettes et des flûtes.

Ce qui enchante les contemporains de Weber, c'est aussi l'accompagnement très fourni qui confère à l'opéra un aspect symphonique, tandis que l'opéra italien, toujours plus soucieux de la ligne vocale, se contentait d'une simple ponctuation harmonique, discrète et peu développée.

7) Argument

Les personnages

Le Prince Ottokar

Kuno, chef garde forestier

Max, un forestier

Kaspar, un forestier

Kilian, un riche paysan

Un Ermite

Samiel, le chasseur fantôme

Agathe, fille de Kuno

Ännchen, sa cousine

L'action se passe en Bohême au milieu du 17^e siècle.

Acte I

Devant une auberge de forêt, au son de la musique des montagnes de Bohême, a lieu un concours de tir. Max, chasseur pourtant aguerri, vient d'être battu par Kilian le paysan, ce qui suscite la moquerie des villageois. Kuno, le garde forestier, s'inquiète des défaillances de Max. En effet, le lendemain aura lieu un nouveau concours de tir en présence du prince Ottokar et l'enjeu est important puisque le vainqueur se verra attribuer non seulement la main de la belle Agathe mais aussi la succession de

la charge de Kuno. Amoureux d'Agathe, Max, empli d'un « pressentiment funeste », est désespéré tandis que les paysans dansent une valse pour célébrer la victoire de Kilian. Seul, Max exprime sa nostalgie du temps où il abattait sans faillir et où le mariage avec Agathe lui était assuré : pourquoi le sort a-t-il à ce point tourné ? Le destin est-il aveugle ? Dieu n'existe-t-il pas ? Kaspar, un forestier qui a confié son âme au diable, propose de l'aider mais Agathe l'a mis en garde contre ce suppôt de Satan. Après quelques réticences, Max se laisse malgré tout convaincre lorsque Kaspar propose de lui fournir des balles magiques pour qu'il sorte vainqueur du concours de tir du lendemain. La fonte aura lieu à minuit à la Gorge aux Loups. L'enjeu est tel que Max accepte le rendez-vous sans tarder.

Acte II

Dans la maison du garde forestier, à la nuit tombée, Agathe refuse d'aller se coucher avant d'avoir revu Max. La jeune fille est animée de sombres pensées depuis que le matin même, elle est allée voir un sage Ermite qui lui a prédit un malheur et offert un bouquet de roses blanches pour l'en protéger. Sa cousine Ännchen essaie de la divertir avec des chansons puis va se coucher. Restée seule, Agathe adresse une prière à la nuit pour revoir son bien-aimé. Max arrive enfin, bientôt rejoint par Ännchen. Il cache sa défaite face à Kilian et prétend devoir partir pour aller récupérer un cerf qu'il a tué près de la Gorge aux Loups. Effrayées de savoir Max dans un lieu si dangereux, Agathe et Annette essaient de le dissuader mais rien n'y fait. À la Gorge aux Loups, dans une atmosphère terrifiante, Kaspar invoque Samiel, le chasseur noir à qui il a vendu son âme. Il le supplie de lui donner un sursis supplémentaire sur terre en échange de quoi,

il lui fournira l'âme de Max. Hanté de visions terrifiantes (le fantôme de sa mère, Agathe se noyant), Max retrouve Kaspar qui commence son rituel infernal pour la fonte des balles magiques : six balles atteindront leur cible mais la septième obéira à Samiel. Des animaux terrifiants traversent la scène pendant qu'un violent orage éclate, laissant voir au détour d'un éclair, la figure de Samiel. Terrifié, Max s'évanouit.

Acte III

Le jour s'est levé. Dans une clairière, les chasseurs évoquent les événements de la nuit à la Gorge aux Loups. Max a déjà tiré trois balles avec succès et Kaspar ayant utilisé les siennes, il ne reste plus qu'une balle enchantée. Dans sa chambre, en robe de mariée, Agathe implore la protection du Seigneur. La nuit précédente, elle a fait un cauchemar où elle s'est vue sous la forme d'une colombe blanche que Max abattait. Sa cousine Ännchen, qui ne croit pas aux mauvais rêves essaie de la rassurer. Les demoiselles d'honneur arrivent pour remettre la couronne nuptiale à Agathe, mais quelle n'est pas la surprise de la jeune fille de découvrir à la place, dans la boîte, une couronne mortuaire qui la glace d'effroi. Pour refaire une couronne, Agathe propose alors d'utiliser les roses blanches que l'Ermite lui a données. Le concours de tir a commencé devant le prince Ottokar et les villageois ; le tour de Max approche et il compte sur sa balle magique. L'épreuve consiste à viser une colombe blanche, mais au moment de tirer, celle-ci va se poser sur un arbre près duquel se trouvent Kaspar et Agathe accompagnée de l'Ermite. Effrayée, cette dernière veut dissuader Max de tirer mais le coup est parti : Agathe, protégée par la couronne de roses blanches, tombe évanouie seulement tandis que Kaspar est blessé à mort.

Max est alors obligé d'avouer qu'il a été séduit par les propositions diaboliques de Kaspar et qu'il a tiré avec des balles magiques. Pour le punir, le Prince Ottokar le bannit à tout jamais de ses terres. Tous implorent cependant la clémence du Prince pour celui qui a toujours été « bon et gai ». Compte tenu du statut de l'Ermite, auguste vieillard vénéré à travers tout le pays, le Prince fléchit tout en fixant à Max une année d'épreuve avant d'obtenir la main d'Agathe.

B) LA PRODUCTION DE L'OPERA COMIQUE

1) La version française d'Émilien Pacini et d'Hector Berlioz

L'Opéra Comique a fait le choix de présenter le *Freischütz* dans la version d'Émilien Pacini et d'Hector Berlioz, créée à l'Opéra de Paris le 7 juin 1841: le texte y est traduit en français (Ännchen devient Annette, Kuno, Kouno, et Kaspar, Gaspard) et les passages parlés sont remplacés par des récitatifs.

Le récitatif se caractérise par un rythme libre et régulier, fondé sur la déclamation chantée et accompagné par l'orchestre. Le singspiel original se voit ainsi transformé en opéra. Cependant, les Parisiens avaient eu l'occasion de découvrir le chef-d'œuvre de Weber quelques années auparavant.

C'est en 1824 que les Parisiens découvrent le *Freischütz* pour la première fois dans une version « mutilé[e], vulgarisé[e], torturé[e] et insulté[e] de mille façons » selon les mots de Berlioz. Sous le titre de *Robin des bois*, cette version, établie par Castil-Blaze, semble pourtant plaire à Berlioz si l'on en croit ses *Mémoires* :

Ce nouveau style contre lequel mon culte intolérant et exclusif pour les grands classiques m'avait d'abord prévenu, me causa des surprises et des ravissements extrêmes malgré l'exécution incomplète et grossière qui en altérait les contours. Toute bouleversée qu'elle fût, il s'exhalait de cette partition un arôme sauvage dont la délicieuse fraîcheur m'enivrait. Un peu fatigué, je l'avoue, des allures solennelles de la muse tragique, les mouvements rapides, parfois d'une délicieuse brusquerie, de la nymphe

des bois, ses attitudes rêveuses, sa naïve et virgine passion, son chaste sourire, sa mélancolie, m'inondèrent d'un torrent de sensations jusqu'alors inconnues.

Ce n'est qu'en mai 1830 qu'une troupe allemande permet au public français de découvrir la partition originale de Weber. Toute « mutilée » qu'est la version de Castil-Blaze reprise jusqu'en 1837, c'est elle qui est à l'origine de la popularité parisienne de Weber à tel point qu'en 1841, l'Opéra de Paris décide de programmer *Le Freischütz* dans une version fidèle à l'original mais conforme aux impératifs esthétiques de l'institution :

Lorsqu'il s'est agi d'écrire des récitatifs pour remplacer les dialogues parlés (qui contrevenaient aux usages de la première scène nationale), Pillet [nouveau directeur de l'Opéra et favorable à Berlioz] s'adressa naturellement à Berlioz, qui lui répondit en ces termes: « Je ne crois pas qu'on doive ajouter au *Freischütz* les récitatifs que vous me demandez; cependant, puisque c'est la condition sans laquelle il ne peut être représenté, si je ne les écrivais pas, vous en confieriez la composition à un autre moins familier, peut-être, que je ne le suis avec Weber, et certainement moins dévoué que moi à la glorification de son chef-d'œuvre, j'accepte votre offre à une condition: le *Freischütz* sera joué absolument tel qu'il est, sans rien changer ni dans le livret ni dans la musique. »

Berlioz, qui se présente comme « le bouclier de l'auteur [Weber] » compose ainsi quinze récitatifs et pour satisfaire les attentes d'un public français très amateur de danse, ajoute « un divertissement dansé, en orchestra[nt] *L'Invitation à la valse* que l'on jouait et dansait alors, au dernier acte (entre le Chœur des chasseurs et le Finale) lors d'une fête champêtre probablement. »

Pour les récitatifs, « la difficulté que Berlioz avait à vaincre était de trouver un style juste assez romantique pour ne pas sembler vieillot, et point trop moderne [...] pour ne pas attirer l'attention au détriment du reste. La solution consistait naturellement à condenser le texte en sorte que les scènes qui relient les airs entre eux conservent, en récitatifs, la même durée qu'en dialogues. Pour relier les récitatifs à l'opéra, il restait à Berlioz, parce que c'était aussi sa spécialité, le secours de la couleur instrumentale. Les emprunts motiviques à la partition de l'opéra restent volontairement très limités. » Il est aidé dans son travail, et notamment pour la traduction de l'allemand vers le français, par le librettiste Émilien Pacini (1811-1898), déjà auteur de l'adaptation française du *Trouvère* de Verdi.

Gérard Condé rappelle que, selon la tradition, les récitatifs ne sont pas « mesurés » (c'est-à-dire que les chanteurs peuvent prendre certaines libertés dans le tempo, voire dans le rythme) mais qu'ils gagnent à être exécutés aussi fidèlement que possible – sans raideur toutefois – car Berlioz a noté les mouvements rythmiques de la déclamation avec un rare sens dramatique. » Pour autant, les intentions de Berlioz ne sont, semble-t-il pas respectées comme le déplore le compositeur en 1854 :

Ces récitatifs [...] devraient être dits d'une façon familière et animée, et non vociférés avec emphase. Mais il est aussi impossible d'obtenir des chanteurs de l'Opéra cette allure légère, que de faire marcher un éléphant comme un cheval arabe, ou de donner du naturel à un rhéteur.

Si le compositeur confie à sa sœur qu'il s'est « attaché, sans viser l'effet, à reproduire de [s]on mieux le style de Weber. [II] paraît qu'[il y est] parvenu, car [il] voi[t] à chaque instant les

musiciens eux-mêmes attribuer à Weber des récitatifs qui sont de [lui] », Wagner, grand admirateur de Weber, n'en adresse pas moins une critique virulente au travail de Berlioz :

À la représentation, - c'est merveilleux à dire ! - je trouvai, à mon grand regret, que Monsieur Berlioz, en composant les récitatifs, s'était abstenu d'aucune intention trop égoïste, et s'était efforcé de laisser son travail à l'arrière-plan. A mon regret, dis-je, je fis cette constatation, parce que le *Freischütz* n'a pas été défiguré, comme il était à prévoir, mais il est devenu infiniment ennuyeux. [...] En échange de ce qu'ils enlevaient à l'opéra romantique de son air de vérité et de fraîcheur, ces récitatifs n'apportaient aucune compensation et contribuaient de tout leur pouvoir à mettre le public au désespoir, lui ménageant les plus terribles supplices, un ennui sans bornes.

Quoi qu'en dise Wagner, « la version de Berlioz connut des reprises à l'étranger, se faisant entendre jusqu'à Berlin lors de la tournée d'une compagnie italienne ».

Quant au musicologue André Lischke, il défend le travail de Berlioz :

Le *Freischütz* totalise environ une heure quarante-cinq de musique, ce qui n'est pas énorme pour un opéra, et près d'une demi-heure de dialogues parlés. Ces derniers, bien qu'indispensables pour l'intelligibilité de l'argument, et souvent condensés lors des exécutions et des enregistrements, ne manquent pas de lasser l'auditeur, surtout non-germanophone, qui aurait certainement préféré entendre du chant à la place. En ce sens, on peut comprendre, sinon justifier, les interventions de Berlioz, car cet usage du Singspiel passe toujours assez mal.

Le transfert culturel dont l'œuvre fut l'objet sera le sujet d'un colloque de l'Opéra Comique¹ qui évoquera quelle capitale lyrique fut

¹ Art lyrique et transferts culturels, les 5 et 6 avril 2010 à l'Opéra Comique

Paris, comment le répertoire étranger, comme le *Freischütz*, s'y acclimata et quelle fut la carrière, à l'étranger des chefs-d'œuvre français.

2) Dan Jemmett, metteur en scène

a) biographie

Originaire de Londres où il a suivi un cursus en littérature et en théâtre à l'université, Dan Jemmett est installé en France depuis 1998. Il fait ses premières armes en tant que marionnettiste de rue avec Punch et Judy. Avec son camarade Marc Von Henning, il fonde une compagnie de théâtre expérimental baptisée Primitive Science, et travaille des textes de Heiner Müller, Brecht et Kafka. En 1998, Dan Jemmett présente *Ubu roi* au théâtre de la Cité internationale de Paris après avoir donné la représentation au Young Vic Theatre de Londres. Le metteur en scène se concentre sur le théâtre élisabéthain en travaillant le répertoire de William Shakespeare et Thomas Middleton. On se souvient notamment de son spectacle *Shake* d'après *La Nuit des rois* qui a reçu le prix de la révélation théâtrale décerné par le Syndicat de la critique en 2002. L'artiste développe une passion pour la mise en scène dans des lieux insolites et présente ainsi *Dog Face* dans une usine désaffectée de Pittsburgh, aux États-Unis. Dans un autre registre, il monte *Les Précieuses Ridicules* avec les comédiens de la Comédie-Française au théâtre du Vieux-Colombier et, plus récemment, *La Grande Magie*, salle Richelieu. À l'opéra, l'artiste connaît quelques succès retentissants avec *La Flûte enchantée* qu'il monte aux Pays-Bas, *L'Occasione fa il ladro* de Rossini en France, ou encore *Un Segreto d'importanza* de Rendine à Bologne. Dans le cadre de son travail de mise en scène, Dan Jemmett tente de créer un langage

différent, extraordinaire, à travers des spectacles alliant le comique à la réflexion.

b) parti pris esthétique

La mise en scène de Dan Jemmett transpose le *Freischütz* dans l'univers festif des forains. Bien que la scène soit investie par des roulottes et des stands, la nature, élément constitutif du *Freischütz*, reprendra progressivement ses droits sur la civilisation. On verra ainsi des planchers de roulottes perforés par la végétation.

3) Jardin de l'Opéra Comique : La symphonie, c'est héroïque !

Dans le cadre du festival autour du *Freischütz*, reviendra sur l'orchestre Le Jardin de l'Opéra Comique traité de façon radicalement nouvelle chez Weber. Le concert commenté *La Symphonie, c'est héroïque*, présenté par Agnès Terrier, présentera ainsi l'orchestre, ses instruments, son histoire, sa discipline et son langage à travers des extraits de la *Symphonie n° 3 « Héroïque »* de Beethoven, grand génie de la symphonie et emblème du romantisme.

La première exécution publique de la 3^e *Symphonie* date de 1805 et les auditeurs de l'époque furent décontenancés par ses proportions imposantes : d'une cinquantaine de minutes, elle passait pour la plus longue symphonie jamais écrite. À l'origine, Beethoven avait dédié sa symphonie à Bonaparte mais lorsque celui-ci se fit couronner empereur, le compositeur estima que

Napoléon avait bafoué l'idéal de la Révolution française et renonça à son illustre dédicataire.

Les extraits seront interprétés par l'orchestre OstinatO, orchestre de chambre de jeunes musiciens professionnels, dirigé depuis 1997 par Jean-Luc Tingaud et qui se produit dans des lieux prestigieux tels que l'Opéra Comique, le Théâtre des Champs-Élysées, l'Athénée, l'Opéra de Bordeaux, les festivals d'Auvers sur Oise, Paris Quartier d'Été et Sully sur Loire. Depuis 2007, OstinatO est l'orchestre en résidence de la série de concerts de la Bibliothèque Nationale de France.

C) OUTILS PÉDAGOGIQUES

1) Bibliographie

- *Le Freischütz, Weber*, Avant-Scène Opéra n°105-106, janvier/février 1988
- Corinne SCHNEIDER, *Weber*, Jean-Paul Gisserot, 1998 (Pour la musique)
- André COEUROY, *Weber*, Paris, Denoël, 1953
- Piotr KAMINSKI, *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, 2003
- KOBBE, *Tout l'opéra*, Robert Laffont

2) Discographie

- *Der Freischütz*, direction : Carlos Kleiber, Staatskapelle de Dresde, Deutsche Grammophon, 1973
- *Der Freischütz opéra romantique 1821/1841*, direction: André Duchesne, Philharmonie de chambre hongroise, L'Empreinte digitale, 1998

3) Suggestions d'activités pédagogiques

a) thèmes à développer pour les plus grands

Approche historique : - l'Europe du Congrès de Vienne et le début des aspirations nationales

Approche musicale : - les instruments de l'orchestre dans le *Freischütz*

Approche littéraire : - la nouvelle fantastique au 19^e siècle

b) quizz pour les plus petits

1) Quel est le nom du librettiste du *Freischütz* ?

- + Johann August Apel
- + Friedrich Kind
- + Friedrich Laun

2) Dans quelle ville le *Freischütz* a-t-il été créé ?

- + Dresde
- + Berlin
- + Prague

3) Où l'action est-elle censée se dérouler ?

- + en Prusse
- + en Bohême
- + en Saxe

4) Comment s'appelle la cousine d'Agathe ?

- + Kätchen

+ Gretchen

+ Ännchen

5) De qui Agathe est-elle amoureuse ?

- + Kaspar
- + Kilian
- + Max

6) Comment s'appelle la figure diabolique de l'opéra ?

- + Samiel
- + Satan
- + Lucifer

7) Quel est le nom du lieu où les balles magiques sont fondues ?

- + la vallée de la mort
- + l'ancre du loup
- + la Gorge aux Loups

8) Sur quelle âme Samiel exerce-t-il sa puissance ?

- + Kilian
- + Kaspar
- + Kuno

9) Quel personnage obtient le pardon de Max auprès du Prince Ottokar ?

+ Kaspar

+ L'Ermite

+ Kuno

10) Quel compositeur a été chargé d'écrire des récitatifs pour la version française du *Freischütz* donnée à l'Opéra de Paris ?

+ Hector Berlioz

+ Rossini

+ Meyerbeer

Anne Le Nabour (2010)