

**FONDATION CULTURELLE JEAN-DE-BRÉBEUF**  
**SHAKESPEARE ET L'OPÉRA ROMANTIQUE – Volet II**

**MACBETH**

de Giuseppe Verdi (1813-1901)

Opéra en quatre actes  
Livret de Francesco Maria Piave d'après Shakespeare  
Créé à Florence, au Teatro della Pergola, le 14 mars 1847  
Création de la version définitive : Paris, Théâtre Lyrique, le 21 avril 1865

Production du **Royal Opera House - Covent Garden de Londres** (13 juin 2011)

Décors et costumes : Anthony Ward

Lumières : Paule Constable – Chorégraphie : Michael Keegan-Dolan

Mise en scène : **Phyllida Lloyd** et **Harry Fehr**

|  |                             |
|--|-----------------------------|
| Macbeth, général de l'armée du roi ( <i>baryton</i> )..... | <b>Simon Keenlyside</b>     |
| Lady Macbeth ( <i>soprano</i> ).....                       | <b>Liudmyla Monastyrska</b> |
| Banco, général de l'armée du roi ( <i>basse</i> ).....     | <b>Raymond Aceto</b>        |
| Macduff, noble écossais ( <i>ténor</i> ).....              | <b>Dimitri Pittas</b>       |
| Malcolm, fils du roi Duncan ( <i>ténor</i> ).....          | Steven Ebel                 |
| Une Suivante de Lady Macbeth ( <i>mezzo-soprano</i> )..... | Elisabeth Meister           |
| Un Médecin ( <i>basse</i> ).....                           | Lukas Jakobski              |
| Un Serviteur de Macbeth ( <i>basse</i> ).....              | Nigel Cliffe                |
| Un Assassin ( <i>basse</i> ).....                          | Olle Zetterström            |
| Fleanzio, fils de Banco ( <i>rôle muet</i> ).....          | Will Richardson             |

Sorcières, Bardes, Messagers du roi, Soldats anglais, Esprits de l'air, Apparitions, Nobles écossais, Proscrits

Choeur et Orchestre du Royal Opera House - Covent Garden  
sous la direction d'**Antonio Pappano**

[Durées d'exécution approx. : Acte I = 50'15" – Acte II = 32'15" –  
Acte III = 23'45" – Acte IV = 43'45" – Total = 2h30 env.]

**ARGUMENT**

**ACTE I. Premier tableau.** Trois clans de sorcières se réunissent dans un bois sauvage; elles se racontent mutuellement leurs sinistres exploits. Un battement de tambour met fin à leurs conciliabules : arrivent Macbeth et son ami Banco, qui viennent de vivre une journée glorieuse. Les sorcières saluent Macbeth de trois titres : Sire de Glamis, qu'il est, mais aussi Sire de Cawdor, et Roi d'Écosse. Lorsque Banco veut également connaître son destin, il apprend que sans atteindre le rang promis à Macbeth, il sera pourtant plus grand : sans devenir roi comme lui, du moins sera-t-il père des rois. Les sorcières disparaissent sur une ultime moquerie, tandis que les héros s'interrogent. Surgissent des messagers qui,

au nom du roi Duncan, nomment Macbeth... Sire de Cawdor, ce dernier ayant payé de sa vie sa tentative de rébellion. La première prophétie vient ainsi de se réaliser, pourtant, au lieu de jubiler, Macbeth frémit (duo : « *Due vaticini* »). Les sorcières le regardent s'éloigner, goguenardes (« *S'allontanarano* »). *Second tableau.* Lady Macbeth lit la lettre où Macbeth lui rapporte les stupéfiantes prophéties. Saura-t-il gagner le pouvoir suprême? L'épouse fidèle se fait forte d'enflammer son coeur hésitant (« *Nel dì della vittoria – Vieni, t'affretta* »). En voici l'occasion : le roi Duncan entend passer la nuit au château de son vassal (« *Or tutti sorgete* »). Entre Macbeth; dans un dialogue bref comme l'éclair, le couple ourdit le crime. Le roi traverse la scène aux sons d'une marche joyeuse. La nuit tombée, Macbeth voit devant lui le spectre d'un poignard qui l'invite à frapper (« *Sappia la sposa mia* »). Il entre dans les appartements royaux, pour en ressortir quelques instants plus tard, hagard, les mains ensanglantées. Lady Macbeth tente de lui faire reprendre ses esprits (duo : « *Fatal mia donna* »); en lui arrachant le poignard, elle pénètre dans la chambre du roi pour couvrir de sang les mains de ses serviteurs. On frappe au portail : c'est Macduff et Banco, venus réveiller le roi. Le meurtre est révélé, provoquant l'horreur générale (concertato : « *Schiudi, inferno* »).

**ACTE II. Premier tableau.** Macbeth est roi, tandis que Malcolm, fils de Duncan, s'est enfui en Angleterre, attirant tous les soupçons. Pourtant, la victoire n'a pas apaisé les ambitions du couple meurtrier. Les sorcières n'ont-elles pas promis à Banco une descendance royale? Un nouveau crime est nécessaire : Banco doit périr (Lady Macbeth : « *La luce langue* ») [1847 : « *Trionfai* ».] *Deuxième tableau.* Dans un parc près du château de Macbeth, les meurtriers attendent Banco et son fils (choeur : « *Sparve il sol* »). Banco fuit le château où l'air est devenu irrespirable, et où règne le soupçon (« *Come dal ciel precipita* »). Les meurtriers frappent le père, mais le fils parvient à s'enfuir. *Troisième tableau.* La roi et la reine reçoivent les nobles écossais. Pendant que Lady Macbeth lève son verre (« *Si colmi il calice* »), un des meurtriers informe discrètement Macbeth du résultat de l'entreprise. Revenant parmi les invités, le roi se dirige vers son trône où il aperçoit soudain le spectre de Banco. Son agitation crée un malaise que Lady Macbeth parvient à calmer en reprenant son toast. Mais le spectre réapparaît, précipitant Macbeth dans le délire. Troublés, les invités préfèrent s'éclipser (« *Va, spirito d'abisso* »).

**ACTE III.** Les sorcières chantent et dansent sur un ballet infernal (*Ballet*). Macbeth revient les consulter. Pour le satisfaire, elles suscitent trois apparitions : le premier fantôme le met en garde contre Macduff; le second, un enfant ensanglanté, affirme que nul homme né d'une femme ne pourra l'atteindre; le troisième, un garçon couronné, jure que Macbeth sera invincible tant que la forêt de Birnam ne viendra sous les murs de son château. Mais Macbeth veut surtout connaître l'avenir de son trône. Les sorcières font alors défiler les visions de huit rois, le huitième étant le fantôme de Banco, avec un miroir à la main, où se reflète sa longue dynastie. Macbeth, pris de terreur (« *Fuggi, real fantasima!* »), tombe évanoui. Les sorcières le réveillent [1847 : « *Vada in fiamme* ».] Lady Macbeth vient le retrouver, pour le ramener au château. Puisque Macduff a rejoint Malcolm en Angleterre, son château sera rasé et sa famille massacrée (duo : « *Ora di morte e di vendetta* »).

**ACTE IV. Premier tableau.** Les émigrés écossais pleurent leur patrie perdue (« *Patria oppressa* »), tandis que Macduff verse des larmes sur sa femme et ses enfants assassinés par Macbeth (« *O, la paterna mano* »). Selon les ordres de Malcolm, chaque soldat doit couper une branche dans la forêt de Birnam, pour la porter devant lui en avançant vers le château. La libération est proche (« *La patria tradita* »). *Deuxième tableau.* Le Médecin et la Dame d'honneur attendent Lady Macbeth qui, nuit après nuit, traverse les couloirs du château dans un rêve somnambulique. Terrorisés, ils l'observent en train de revivre, dans son délire, tous les crimes du couple royal (« *Una macchia è qui tuttora* »). *Troisième tableau.* Abandonné par ses alliés, Macbeth tente de se consoler en égrenant les prophéties favorables des sorcières. Mais son existence semble soudain aride et vide (« *Pièta, rispetto, amore* »). On lui annonce la mort de Lady Macbeth : qu'importe, la vie n'est qu'une histoire racontée par un idiot,

pleine de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien. Mais il y a pire : on voit la forêt de Birnam s'avancer vers le château. Il ne reste plus qu'à tuer tous les vivants, et à mourir. Dans la bataille, Macbeth rencontre Macduff qui lui révèle qu'il n'est pas né par des voies naturelles, pour avoir été arraché du ventre de sa mère [1847 : « *Mal per me* ».] Macduff tue Macbeth (derrière la scène); on salue Malcolm, le nouveau roi d'Écosse.

**HISTOIRE.** Après la création d'*Attila*, oeuvre d'un homme gravement malade, les médecins ordonnèrent à Verdi un repos de six mois. Il fallut retarder les projets d'un opéra pour Naples, un autre pour Paris, un troisième pour Londres; un seul allait voir le jour dans l'immédiat, celui promis à Lanari, impresario du Teatro della Pergola à Florence. Trois sujets étaient pris en considération : *L'Aïeule* de Grillparzer, *Les Brigands* de Schiller et *Macbeth*; la première de ces oeuvres, un mélodrame délirant agrémenté d'inceste et de vengeance d'outre-tombe, ne hantera plus Verdi, le drame de Schiller s'incarnera bientôt dans *I Masnadieri*. Le choix shakespearien se vit déterminé par une circonstance pratique : Florence ne pouvait s'offrir les services du ténor Fraschini, nécessaire pour le rôle de Carlo Moor, alors qu'il eut à sa disposition le baryton Felice Varesi, idéal pour le rôle de Macbeth qui allait couronner la carrière du chanteur. Jamais encore Verdi n'avait abordé un projet avec une semblable passion : n'allait-il pas s'attaquer, pour la première fois, à un poète qu'il vénérât? C'est « à genoux » qu'il supplia Piave de faire de son mieux, le menaçant de... tomber plus malade encore si le librettiste bâclait son travail. La première ébauche est recalée avec une consigne éloquente : « peu de mots, mais significatifs ». Une longue correspondance témoigne du calvaire que Verdi fit subir à son obéissant librettiste, à qui il n'épargna même pas l'ultime humiliation d'en appeler à Andrea Maffei pour réviser les deux derniers actes. Des soucis de distribution s'en mêlèrent : Sophie Loewe, enceinte, fut remplacée par Marianna Barbieri-Nini. Les répétitions commencèrent fin février 1847; on a beaucoup cité les conseils que Verdi adressait aux deux protagonistes : respecter la situation dramatique, et servir le poète davantage que le compositeur. La création, précédée du succès local d'*Attila*, qu'on jouait le soir pendant que, le matin, on répétait *Macbeth*, s'avéra tout aussi triomphale. Dès le début, on bissa le duo « du meurtre » (« *Fatal mia donna* ») et deux autres numéros. Après la scène du somnambulisme, Verdi et Barbieri-Nini ne purent retenir les larmes de joie. Le public enthousiaste rappela Verdi une trentaine de fois, la réaction critique fut cependant plus réservée : on reprocha au compositeur d'avoir adopté un sujet « étranger »; on affirma que, dans le « genre fantastique », il ne parvint pas à égaler Weber et Meyerbeer... Après quelques reprises internationales (Madrid 1848, Vienne 1849, New York 1850), l'oeuvre subira toutefois une transformation. Paris s'y intéressera dès 1852, le projet ne prenant corps qu'en 1865, au Théâtre-Lyrique dirigé par Léon Carvahlo. À cette fin, Verdi procéda à une révision profonde de la partition qui, dans cette nouvelle version, et en dépit d'une éclipse d'un demi-siècle (entre 1880 et 1925), où la seule production répertoriée fut celle de Rome (1911, avec Mattia Battistini), sera définitivement adoptée, s'imposant d'abord dans la sphère germanique (Dresde 1928, dir. Fritz Busch; Berlin 1930; Vienne 1933; Hambourg 1934), puis dans le monde entier (création britannique : Glyndebourne 1938, dir. Busch; La Scala 1938, Teatro Colón 1939), séduisant surtout des chanteurs capables de s'affirmer non seulement en virtuoses, mais surtout en comédiens. En 1952, Maria Callas y triompha à La Scala (dir. Victor De Sabata), maison qui vit en 1964 une production nouvelle (mise en scène par Jean Vilar, avec Birgit Nilsson et Giangiacomo Guelfi), avant d'offrir à *Macbeth* en 1975 sa plus célèbre incarnation scénique : celle de Giorgio Strehler, avec Shirley Verrett et Piero Cappuccilli, sous la baguette de Claudio Abbado, préservée par le disque. Callas, pressentie pour chanter *Lady Macbeth* au Metropolitan, y fut remplacée par Leonie Rysanek, dans une autre production légendaire (dir. Erich Leinsdorf, avec Leonard Warren). La création londonienne de 1960 afficha un *Macbeth* exceptionnel en la personne de Tito Gobbi, tandis que le Festival de Salzbourg confia l'oeuvre en 1964 à Dietrich Fischer-Dieskau et Grace Bumbry (dir. Wolfgang Sawallisch). De rares retours à la version originale (Boston 1969) n'ont en rien menacé la domination de la mouture définitive.

**OEUVRE.** Les changements apportés par Verdi en 1865 modifient l'aspect d'une oeuvre qui, dès 1847, était déjà puissante et novatrice. L'attitude des commentateurs à l'égard de ces modifications varie autant que l'accueil réservé aux versions de Dresde et de Paris du *Tannhäuser* de Wagner, le reproche essentiel portant sur la disparité stylistique. Il est vrai qu'une page aussi étonnante que « *La luce langue* » rejette dans l'ombre ce qui l'entoure, et que, dans la première version, l'originalité de la scène du somnambulisme ressort mieux d'un contexte plus conventionnel. Pourtant, si le Macbeth « originel » n'est presque jamais ressuscité, à l'instar de la première version de *Simon Boccanegra*, les deux demeurant sans doute à jamais des curiosités, c'est que les améliorations sont incontestables, et inséparables désormais de notre vision des deux ouvrages. Le compositeur et son librettiste réduisent la tragédie métaphysique de Shakespeare à un mélodrame passionnel et moral dans la très romantique veine fantastico-historique. Les sorcières de Verdi adoptent un langage d'opéra bouffe associé à une orchestration stridente, sur fond de tonalité mineure; le résultat est plus bizarre que terrifiant, mais en cela même il reste shakespearien : Julian Budden rappelle que l'idiome des sorcières de Shakespeare est presque enfantin, en écho à la terrible phrase de Gloucester dans « *Roi Lear* » (« pour les dieux, nous sommes ce que les mouches sont pour des sales gosses; ils nous tuent pour se divertir », IV/1). Jamais encore Verdi n'aura porté un tel soin aux sonorités orchestrales. Après les prophéties, Macbeth et Banco restent seuls, chacun dans son coin, enfermé dans sa musique : Macbeth tout en récitation tendue, déjà un rien hystérique, Banco observateur et philosophe. L'air et la cabalette de Lady Macbeth, venus après un prélude orchestral ébouriffant, et la lecture de la lettre, impressionnent non seulement par leur violence contenue, mais par l'utilisation, dans les deux cas, de grands sauts d'intervalle et d'une ligne de chant dépassant la tessiture confortable (« *Che tardi...* » – « *Or tutti* »), parfaites images d'une ambition sans bornes qui nous remet en mémoire Abigaille de *Nabucco*. Le premier face à face des époux est d'une rapidité qui n'a d'égale que son éloquence. Après la marche de Duncan, pompeuse et elliptique, s'ouvre l'étonnante séquence du meurtre : monologue de Macbeth, le crime, le duo fébrile des criminels, le tout d'un seul souffle, sur des effets orchestraux saisissants, jusqu'à l'arrivée de Macduff et Banco et la catastrophe finale. Si « *Trionfai* » renouait avec le style du premier air de Lady Macbeth, la profondeur et le raffinement de « *La luce langue* » ouvrent un piège au milieu de la partition de 1847; toutes les excuses de la situation ne seront pas de trop pour justifier le pimpant *Brindisi* du troisième tableau. Le chœur des meurtriers pourrait faire sourire, si le *cantabile* de Banco ne portait une noblesse non feinte. Le chœur ouvrant le dernier acte fut complètement réécrit en 1865; son audace harmonique et son originalité rappellent les derniers chefs-d'oeuvre choraux de Verdi. Macduff chante son tendre *cantabile*, couronné, en guise de cabalette à deux voix, par un duo guerrier avec Malcolm. Suit la « *Gran Scena del sonnambulismo* », en rupture complète avec les innombrables « scènes de la folie » de l'opéra romantique, long arioso d'écriture nerveuse, presque exclusivement syllabique, jusqu'à l'envolée finale vers l'au-delà sur un *ré* bémol suraigu irréaliste. Après l'unique *cantabile* de Macbeth (« *Pietà, rispetto* »), la nouvelle de la mort de Lady Macbeth ne suscite pas de cabalette, mais l'unique et si célèbre vers sur « le bruit et la fureur ». Dans la version définitive, la bataille est représentée par une fugue, solution de désespoir, et qui nous laisse frustrés, tout comme le chœur final « *marziale* ». Par bonheur, il n'est plus à la mode de critiquer l'opéra en fonction de la vision moderne (nécessairement « définitive »...) de l'univers shakespearien. Comme la nôtre, celle de Verdi est celle de son temps, et elle s'inscrit dans les formes et les codes expressifs qui lui sont propres. Ces sont nos interprétations successives qui la font revivre, libre et autonome, avec toujours de nouvelles nuances.

[Commentaires de **Piotr Kaminski** extraits de *Mille et un opéras* publié chez Fayard en 2003]