



Université Paris-Sorbonne

École doctorale V « Concepts et langages » (n° 433)

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft

Università degli Studi di Firenze

Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo

## THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DES UNIVERSITÉS DE PARIS-SORBONNE, DE BONN ET DE FLORENCE

Dans le cadre de la formation doctorale trinationale :

« LES MYTHES FONDATEURS DE L'EUROPE DANS LA LITTÉRATURE,  
LES ARTS ET LA MUSIQUE »

Présentée et soutenue publiquement le 18 novembre 2014 à Paris par :

**Matthieu CAILLIEZ**

# **La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'*opere buffe*, d'*opéras-comiques* et de *komische Opern* (France - Allemagne - Italie, 1800-1850)**

Résumé de thèse en français

**Sous la direction de :**

M. Jean-Pierre BARTOLI	Professeur, Université Paris-Sorbonne
M. Helmut J. SCHNEIDER	Professeur, Universität Bonn
M <sup>me</sup> Fiamma NICOLODI	Professeur, Università degli Studi di Firenze

**Membres du jury :**

M. Jean-François CANDONI	Professeur, Université Rennes II
M. Arnold JACOBSHAGEN	Professeur, Hochschule für Musik und Tanz Köln
M. Claudio TOSCANI	Professeur, Università degli Studi di Milano
M <sup>me</sup> Fiamma NICOLODI	Professeur, Università degli Studi di Firenze
M. Helmut J. SCHNEIDER	Professeur, Universität Bonn
M. Jean-Pierre BARTOLI	Professeur, Université Paris-Sorbonne

## **La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'*opere buffe*, d'opéras-comiques et de *komische Opern* (France - Allemagne - Italie, 1800-1850)**

### Les livrets et leur circulation en Europe

La question de la préséance du texte ou de la musique dans l'opéra est débattue depuis les débuts de l'art lyrique et a directement inspiré la composition de certains ouvrages tels que *Prima la musica e poi le parole* d'Antonio Salieri, créé en 1786 à Vienne, ou *Capriccio* de Richard Strauss, créé en 1942 à Munich. Si la parodie d'un air ou d'une musique préexistante est une méthode d'écriture bien connue des auteurs de vaudevilles et de *Liederspiele* au début du XIX<sup>e</sup> siècle, parfois utilisée dans le genre de l'opéra-comique, notamment par Scribe et Auber, à travers la technique du « monstre », la pratique la plus courante de collaboration entre librettistes et compositeurs d'*opere buffa*, d'opéra-comique et de *komische Oper* reste de loin la mise en musique d'un texte antérieur. Une étude systématique de la circulation de ces trois genres comiques à l'échelle européenne devait donc s'attacher à l'origine géographique des livrets avant de s'intéresser à la diffusion des opéras et à l'analyse des partitions.

Le développement d'un public bourgeois à l'échelle européenne s'accompagne dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle d'une forte production théâtrale dont le foyer principal est Paris. À l'instar du rôle joué par Los Angeles dans la production cinématographique mondiale au XX<sup>e</sup> siècle, la capitale française est alors la capitale européenne du divertissement et les journaux allemands, italiens et anglais publient des comptes-rendus très réguliers des derniers ouvrages créés sur les scènes parisiennes. Sous l'impulsion de Beaumarchais, la France se dote dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avant ses voisins européens, d'un système efficace de droit d'auteur qui permet à ses meilleurs dramaturges de vivre décemment, voire confortablement, de leur plume. Elle est le premier pays à se doter d'une « littérature industrielle », une expression créée par Charles-Augustin Sainte-Beuve en 1839 afin de critiquer le système de pièces écrites en collaboration par deux, trois, voire quatre auteurs dramatiques. Sainte-Beuve n'est ni le seul, ni le premier à formuler ce grief que l'on retrouve entre autres dans les écrits de Théophile Gautier, Giuseppe Mazzini, Carl Maria von Weber, Joseph Mainzer, Heinrich Heine, Eduard Devrient, Richard Wagner et Franz Liszt, et qui fait référence à une pratique avérée. Auteur de 425 pièces de théâtre, dont 249 vaudevilles, 94 livrets d'opéras-comiques, 32 comédies, 30 livrets d'opéras, 10 drames, 8 arguments de ballets et 2 pantomimes, Eugène Scribe travaille durant sa carrière dramatique avec pas moins de 71 collaborateurs, coopère avec 53 compositeurs français et étrangers, écrit ses pièces pour 19 théâtres parisiens, auxquels s'ajoutent un théâtre de province et trois théâtres étrangers de premier plan, et symbolise plus que tout autre dramaturge l'incroyable production du théâtre français. Comme librettiste, Scribe est loué en particulier pour son habileté dramatique, son art des combinaisons et sa profonde implication dans la conception musicale de ses ouvrages. Parmi

les auteurs dramatiques les plus prolifiques qui se distinguent également comme librettistes à l'Opéra-Comique sous la Restauration et la monarchie de Juillet, il faut citer Jean-François Bayard, Eugène de Planard, Paul de Kock, François-Victor d'Artois de Bournonville, dit Armand d'Artois, son frère Achille, Marie Emmanuel Guillaume Marguerite Théaulon de Lambert, Jean-Nicolas Bouilly, Anne-Honoré-Joseph Duveyrier, dit Mélesville, Adolphe de Leuven et Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. L'extraordinaire développement européen de l'édition dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle se traduit par une croissance exponentielle du nombre de traductions. La part des traductions dans la production totale de livres en Allemagne passe ainsi de 11% en 1820 à 48% en 1845. La traduction du français se transforme dès lors en une activité véritablement « industrielle » à l'étranger, en particulier en Italie et en Allemagne où nombre de compositeurs lyriques mettent en musique des livrets directement traduits du français ou arrangés sur des sources françaises.

Tandis que le livret d'opéra est considéré comme un genre littéraire majeur en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle et que des auteurs tels que Métastase et Goldoni jouissent d'une renommée internationale, ce n'est plus le cas dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les compositeurs italiens prennent de plus en plus souvent en charge les frais des livrets qu'ils mettent en musique et dont ils possèdent désormais la propriété littéraire. Lors de son séjour en Italie sous l'Empire, le compositeur Auguste-Louis Blondeau observe l'écart substantiel de revenus entre librettistes et compositeurs italiens, l'absence de droits d'auteur sur le modèle français, ainsi que l'absence de revenus complémentaires issus de l'édition musicale. Placés en position de faiblesse lors de leurs négociations avec les compositeurs, les dramaturges italiens ne sont plus intéressés financièrement à la réussite de leurs ouvrages et ne peuvent vivre correctement de leur seule activité de librettiste qu'ils cumulent fréquemment avec un emploi de bureau. Cette précarisation du statut de librettiste s'accompagne en Italie d'un déclin qualitatif de la production du théâtre comique qui est largement remarqué par l'ensemble des professionnels et des observateurs du monde lyrique européen à cette époque, à l'instar de Giuseppe Mazzini, Felice Romani, Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, Ermanno Picchi, Madame de Staël, Stendhal, Hector Berlioz, Anton Reicha, Ignaz Franz Castelli, Eduard Devrient, Franz Brendel, Richard Wagner, Ferdinand Hiller, etc. L'importation massive d'œuvres dramatiques françaises sous forme de traductions à partir de 1790 vient compenser la pénurie d'œuvres italiennes originales et les librettistes italiens ont majoritairement recours à des sources françaises au moment d'élaborer leurs livrets. 300 opéras sont composés en Italie sur des sujets dérivés d'opéras-comiques avant 1840, dont la moitié à partir de 1815, et 40 % des 157 opéras de Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi et Puccini ont leurs livrets basés sur des sources françaises, contre 10 % sur des sources anglaises, 9 % sur des sources italiennes et 7 % sur des sources germaniques. Felice Romani, le plus célèbre librettiste italien entre la chute de Napoléon et le *Risorgimento*, ne cache pas son admiration pour les ouvrages dramatiques d'Eugène Scribe dont il constate le triomphe sur les scènes transalpines. Les nombreuses traductions et adaptations qu'il réalise à partir du répertoire théâtral parisien attestent de l'ampleur du transfert culturel entre les deux pays au niveau dramatique, sans que celui-ci ne s'accompagne aucunement, dans le même sens, d'un transfert équivalent au niveau musical.

À l'image de Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich von Schiller, Heinrich von Kleist, Christian Dietrich Grabbe, Georg Büchner, Franz Grillparzer et Friedrich Hebbel, les principaux dramaturges allemands de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle privilégient les genres de la tragédie et du drame, et s'intéressent relativement peu au genre de la comédie. Au contraire d'August Wilhelm Iffland et August von Kotzebue, deux auteurs prolifiques encensés par le public du temps de Goethe, mais largement tombés dans l'oubli aujourd'hui, ils n'ont que peu, voire pas de succès de leur vivant dans le répertoire comique. Le théâtre lyrique reflète cette évolution, si bien que la majorité des compositeurs d'opéra allemands actifs dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, tels que Johann Friedrich Reichardt, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Ludwig van Beethoven, Louis Spohr, Otto Nicolai, Richard Wagner et Ferdinand Hiller, se plaignent de la pénurie de livrets de qualité, une déploration que l'on retrouve sous la plume de multiples professionnels du théâtre lyrique et critiques musicaux, tels que Carl Gollmick, Joachim Fels, Hermann Hirschbach, Theodor von Küstner, Friedrich August Kanne, Gottfried Wilhelm Fink, Franz Brendel, Richard Pohl, Carl Armand Mangold et Hermann Zopff. L'organisation de plusieurs concours pour encourager la production allemande de livrets n'apporte pas les résultats espérés. Les écrivains allemands se détournent de l'activité dévalorisée et peu rémunératrice de librettiste qui ne bénéficie pas du système de droit d'auteur appliqué en France, et certains compositeurs allemands font le choix insolite, contrairement à leurs confrères français et italiens (à l'exception de Donizetti qui écrit pour lui-même trois livrets comiques), de devenir leurs propres librettistes - c'est le cas entre autres d'Albert Lortzing, Richard Wagner et Peter Cornelius - ou recherchent, sans grand succès, une collaboration avec des librettistes français de renom tels que Scribe et Saint-Georges. Couplée à la production « industrielle » du théâtre français et à la croissance explosive de l'édition en Allemagne, l'absence provisoire d'une protection internationale du droit d'auteur encourage le dynamisme de nombreuses maisons d'édition allemandes hautement spécialisées dans la traduction et qualifiées littéralement de « fabriques de traductions » par certains critiques littéraires. À l'instar des opéras italiens de Rossini, Bellini et Donizetti, un grand nombre d'opéras allemands de Lortzing et Flotow sont basés sur la traduction et l'arrangement d'œuvres françaises.

## La diffusion des œuvres

Répartie sur six chapitres de cette thèse et enrichie par de nombreuses annexes, notre étude statistique et systématique des représentations d'*opere buffe* en France et en Allemagne, d'opéras-comiques en Allemagne et en Italie, et de *komische Opern* en France et en Italie dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle repose non seulement sur l'analyse croisée de plus d'une centaine d'ouvrages consacrés aux chronologies des spectacles représentés dans plusieurs dizaines de théâtres français, allemands et italiens, mais aussi sur le dépouillement d'une partie substantielle de la presse musicale européenne, à savoir sept périodiques allemands, sept périodiques français, onze périodiques italiens et un périodique anglais - outre la consultation ciblée de nombreux autres journaux -, sur la correspondance, les mémoires et les écrits de compositeurs, de librettistes, de traducteurs, d'acteurs, de chanteurs, de chefs d'orchestre, de directeurs de théâtre, de critiques musicaux, de théoriciens, d'écrivains, etc.

Très logiquement, les sources et les recherches musicologiques ne manquent pas en ce qui concerne l'exceptionnelle diffusion de l'*opera buffa* en France et en Allemagne, et de l'opéra-comique en Allemagne. À travers le rassemblement d'informations jusqu'ici éparses, les trois chapitres correspondants ont requis en conséquence une approche synthétique originale, enrichie par la diversité et la complémentarité des sources mises à contribution, et par la réalisation d'un important appareil statistique inédit. Le chapitre consacré à la diffusion de l'opéra allemand en France entre 1800 et 1850 constitue, à notre connaissance, la première étude globale qui présente à la fois un panorama relativement exhaustif des saisons de troupes lyriques allemandes organisées durant cette période, aussi bien à Paris qu'en province, et une vue d'ensemble des mises en scène d'opéras allemands en traduction. Très faible et peu connue, la diffusion des genres français et allemand en Italie n'avait, de la même manière, pas fait jusqu'à présent l'objet de recherches systématiques à grande échelle - si ce n'est dans la thèse de doctorat de Mario Marica pour la diffusion de l'opéra-comique entre 1750 et 1820 -, une lacune comblée dans notre thèse à travers l'examen des chronologies des spectacles représentés dans quarante-huit théâtres de trente-sept villes italiennes entre 1800 et 1900, un travail complété par la lecture de plusieurs dizaines de milliers de comptes-rendus de spectacles lyriques publiés dans la presse musicale italienne, allemande et française. Les journaux milanais en particulier se sont révélés être à cet égard une véritable mine d'information. Forte de ces multiples recherches, notre étude démontre la profonde inégalité dans la diffusion des trois genres nationaux comiques en Europe. Tandis que les *opere buffe* sont représentées sur l'ensemble du continent en langue originale ou en traduction, les opéras-comiques obtiennent du succès partout sauf en Italie, le plus souvent en traduction, et les *komische Opern* restent à peu près inconnues des publics français et italien, se contentant d'un succès relatif dans le Nord et l'Est de l'Europe. Les influences réciproques et les interactions entre ces trois genres lyriques à l'échelle européenne sont de ce fait particulièrement asymétriques.

La diffusion de l'opéra italien en France, à Paris et en province, est considérable sous la Restauration et la monarchie de Juillet. Les plus récentes *opere buffe*, *semiserie* et *serie* de Rossini, Bellini et Donizetti sont représentées en langue originale au Théâtre-Italien à partir de 1817, avant d'être reprises en traduction sur d'autres scènes parisiennes telles que le Théâtre de l'Odéon entre 1824 et 1828, l'Opéra à partir de 1824, le Théâtre de la Renaissance entre 1838 et 1840, puis le Théâtre-Lyrique entre 1851 et 1870. Avec 1059 représentations de dix-huit opéras entre 1817 et 1830, dont 168 représentations d'*Il barbiere di Siviglia*, 144 de *La gazza ladra*, 132 d'*Otello* et 112 de *La Cenerentola*, Rossini exerce sous la Restauration une domination écrasante sur le répertoire du Théâtre-Italien, un théâtre dont il est de surcroît le directeur entre 1824 et 1826. Plus tardive, la diffusion des opéras italiens en province se fait en grande partie à travers les traductions et adaptations de Castil-Blaze pour les ouvrages de Rossini, et celles de Donizetti pour ses propres ouvrages. Un dépouillement de la presse musicale française, allemande et italienne a cependant permis de relever, sous la monarchie de Juillet, les tournées de troupes italiennes dans dix villes de province, à savoir Marseille, Lyon, Montpellier, Strasbourg, Avignon, Toulon, Bordeaux, Rouen, Toulouse et Chambéry, auxquelles s'ajoutent des saisons italiennes organisées à Nice, en Algérie et en Corse.

La diffusion de l'opéra italien en général, et de l'*opera buffa* en particulier, est tout aussi impressionnante en Allemagne qu'en France entre 1815 et 1848. Trois théâtres, l'Opéra de Vienne ou Kärntnertortheater, placé entre 1821 et 1848 sous la conduite des directeurs italiens Domenico Barbaja, Carlo Balochino et Bartolomeo Merelli, le Theater an der Wien et le Theater in der Josefstadt, font de Vienne le premier centre de diffusion de l'opéra italien dans le monde germanique durant la période du *Vormärz*, un statut renforcé en 1842 avec la nomination de Donizetti comme maître de chapelle de la cour. Contrairement au Théâtre-Italien de Paris où les ouvrages sont systématiquement mis en scène dans la langue de Dante, le Kärntnertortheater alterne chaque année de manière institutionnelle une saison italienne et une saison allemande, et il n'est pas rare que les mêmes ouvrages y soient représentés dans les deux langues la même année, parfois à quelques semaines, voire à quelques jours d'intervalle seulement. Les succès des ouvrages de Rossini y sont comparables sous la Restauration à ceux obtenus au Théâtre-Italien. *Il barbiere di Siviglia* compte ainsi 132 représentations sur la première scène viennoise entre 1820 et 1830. La diffusion à Berlin des opéras de Rossini et de Donizetti est assurée principalement par deux théâtres, l'Opéra de Berlin à partir de 1818 et le Königstädtisches Theater entre 1824 et 1851. Cette dernière scène joue un rôle essentiel. Sur l'ensemble des 65 opéras italiens créés entre 1810 et 1850, et repris à Berlin avant 1850, 57 ont été mis en scène en allemand et en italien au Königstädtisches Theater, contre 24 seulement en allemand à l'Opéra de Berlin. La diffusion de l'opéra italien, le plus souvent en traduction, est également importante à Francfort-sur-le-Main, Hambourg, Hanovre et Munich, ainsi que dans le reste de l'Allemagne, notamment par l'intermédiaire de troupes allemandes itinérantes.

Attestée dans cinquante-huit villes germaniques entre 1780 et 1820, la diffusion de l'opéra-comique en Allemagne est déjà considérable à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et sous l'Empire - comme celle de l'*opera buffa* en France et en Allemagne - avant de connaître une ampleur exceptionnelle entre 1825 et 1870, dont sont témoins entre autres Rochlitz, Wagner, Weber, Lindner, Pohl, Castelli, Nicolai et Lortzing, ainsi que les compositeurs français Hérold et Adam. Ce succès du genre français contraste fortement avec son insuccès en Italie. En se basant sur le catalogue des œuvres d'Auber établi par Herbert Schneider, on compte ainsi 324 éditions de livrets de 20 opéras-comiques du compositeur français publiés en Allemagne entre 1824 et 1952, contre seulement 20 éditions de livrets de 5 opéras-comiques du même auteur en Italie durant cette période. Les opéras-comiques sont invariablement mis en scène outre-Rhin en traduction allemande dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'exception de l'installation à demeure d'une troupe française à Hambourg entre 1795 et 1805. L'absence de législation internationale des droits d'auteur favorise la multiplication de versions allemandes concurrentes d'un même opéra-comique réalisées par de véritables professionnels, rompus aux multiples exigences musicales et scéniques de l'industrie théâtrale, tels que Karl August von Lichtenstein, Friederike Ellmenreich, Johann Christoph Grünbaum, Ignaz von Seyfried, Ignaz Franz Castelli, Carl Blum, Louis Angely, Joseph Kupelwieser, Karl August Ritter et M. G. Friedrich, pour lesquels un inventaire des traductions a été réalisé. Les opéras-comiques sont repris rapidement, parfois l'année même de leur création parisienne, aussi bien dans les Opéras et les théâtres secondaires des grandes villes germaniques, comme Vienne, Berlin, Francfort, Hambourg et Munich, que dans les théâtres des petites villes desservies par

des troupes itinérantes. Pas moins de six théâtres participent ainsi à la diffusion de l'opéra-comique à Vienne entre 1800 et 1850, le Kärntnertortheater, le Theater an der Wien, le Theater in der Josefstadt, le Theater in der Leopoldstadt, le K. K. Hofburgtheater, le Kleiner Redoutensaal et le Theater in Meidling. De même, la diffusion de l'opéra-comique à Berlin est assurée entre 1824 et 1851 par deux théâtres concurrents, l'Opéra de Berlin et le Königstädtisches Theater.

Comme l'attestent la chronologie des représentations lyriques d'une cinquantaine de théâtres italiens, ainsi que la presse musicale italienne publiée dans les années 1830 et 1840, la diffusion de l'opéra-comique en Italie est très faible dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et se limite principalement à deux ouvrages, *Zampa* d'Hérold et *La Fille du régiment* de Donizetti, auxquels s'ajoutent *Le Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer et *Fra Diavolo* d'Auber dans la deuxième moitié du siècle. La majorité des théâtres italiens ne met en scène aucun opéra-comique entre 1800 et 1850, contre un ou deux ouvrages seulement dans les autres théâtres. Cette profonde méconnaissance du genre « éminemment français » par le public transalpin, dont sont témoins Blondeau, Hérold et Stendhal lors de leurs séjours respectifs en Italie sous l'Empire et la Restauration, tranche avec le succès du grand opéra français dans les théâtres de la péninsule, certes modeste encore dans les années 1840, puis de grande envergure à partir des années 1860. Elle contraste surtout violemment avec l'extraordinaire diffusion du théâtre français en Italie tout au long du siècle.

Mise en concurrence sur les scènes allemandes avec l'*opera buffa* et l'opéra-comique, le genre de la *komische Oper* n'est quasiment jamais représenté sur les scènes françaises et italiennes avant 1850. Extrêmement populaires jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle dans le monde germanique, où ils sont encore régulièrement mis en scène de nos jours, les ouvrages d'Albert Lortzing, compositeur emblématique du genre allemand, sont inconnus en France et en Italie, une situation qui n'a que peu ou pas évolué entre le XIX<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle.

La diffusion en France des opéras allemands en général, et des *Singspiele* et *komische Opern* en particulier, se limite essentiellement, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, aux villes de Paris et de Strasbourg. Tandis que l'opéra italien dispose, avec le Théâtre-Italien, d'une institution stable et pérenne dans la capitale où le répertoire est représenté chaque année en langue originale, ce n'est pas le cas de l'opéra allemand. Seules cinq tournées de troupes lyriques allemandes sont organisées à Paris avant 1850, la première au Théâtre de la Cité en 1801, les quatre suivantes au Théâtre-Italien en 1829, 1830, 1831 et 1842. Les deux ouvrages les plus familiers du public parisien sont les traductions françaises, arrangées par Lachnith et Castil-Blaze, des opéras *Die Zauberflöte* de Mozart et *Der Freischütz* de Weber, qui sont représentées respectivement à l'Opéra de Paris à partir de 1801 et au Théâtre de l'Odéon entre 1824 et 1828, sous les titres *Les Mystères d'Isis* et *Robin de Bois*. Placée à la charnière des aires culturelles française et allemande, la ville de Strasbourg reçoit à vingt-trois reprises entre 1813 et 1848 la visite de troupes allemandes dont les tournées alternent à un rythme presque annuel avec les saisons françaises. Quelques saisons allemandes sont par ailleurs organisées ponctuellement entre 1829 et 1846 dans quinze autres villes de province, à savoir Colmar, Nancy, Metz, Bordeaux, Rouen, Toulouse, Marseille, Dijon, Dole, Chalon-sur-Saône, Lons-le-Saunier, Chambéry, Grenoble, Besançon et Lyon. Quoi qu'il en soit, l'opéra

allemand n'occupe qu'une place marginale au sein du répertoire lyrique mis en scène en France sous la Restauration et la monarchie de Juillet.

La diffusion des *Singspiele*, des *komische Opern* et des opéras allemands en Italie est à peu près nulle avant 1850 et se réduit le plus souvent à l'exécution d'ouvertures lors de concerts symphoniques. Quarante-quatre des quarante-huit théâtres italiens retenus dans cette étude ne mettent en scène aucun opéra allemand dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Bien que l'occupation autrichienne succède en 1815 à l'occupation française dans le nord de l'Italie, où elle reste en place jusqu'en 1866 sous la forme du royaume de Lombardie-Vénétie, elle ne s'accompagne en aucun cas d'une large circulation des ouvrages allemands à Milan et à Venise. Comme le constatent Stendhal et Otto Nicolai, le public italien reste hermétique aux œuvres lyriques étrangères, qu'elles soient françaises ou allemandes. Aucun opéra allemand des compositeurs Johann Adam Hiller, Johann André, Karl Ditters von Dittersdorf, Johann Baptist Schenk, Franz Xaver Süssmayr, Louis Spohr, Heinrich August Marschner, Conradin Kreutzer, Albert Lortzing et Peter Cornelius n'est représenté en Italie au XIX<sup>e</sup> siècle. De plus, il faut attendre respectivement les années 1843, 1871 et 1886 pour assister aux premières représentations italiennes d'opéras de Weber, Wagner et Beethoven. *Martha* de Flotow est l'unique *komische Oper* à connaître un large succès, mais à partir de 1859 seulement, et les rares opéras allemands mis en scène dans les théâtres de la péninsule sont systématiquement représentés en traduction.

## Les modèles structurels musicaux et leurs transferts

En synthèse des neuf premiers chapitres consacrés au théâtre comique et à la diffusion européenne des *opere buffe*, opéras-comiques et *komische Opern*, il est possible d'affirmer que le prototype de l'ouvrage lyrique couronné de succès sur l'ensemble du continent dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est une *opera buffa* dont le livret est basé sur une source française. Deux *opere buffe* emblématiques inspirées de Beaumarchais et Scribe, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini et *L'elisir d'amore* de Donizetti, illustrent parfaitement ce phénomène. Par son extraordinaire diffusion, le genre italien influence considérablement les compositeurs français et allemands sur le plan musical. Il est donc légitime d'analyser dans un premier temps les modèles structurels du comique italien, avant d'étudier les modèles structurels des comiques français et allemand. En complément des sources présentées précédemment, une centaine de réductions piano-chant d'opéras italiens, français et allemands, aussi bien comiques que sérieux, ainsi qu'une vingtaine de dictionnaires musicaux et d'encyclopédies musicales publiés dans les trois pays à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au XIX<sup>e</sup> siècle, ont été mobilisées pour la préparation des trois derniers chapitres.

Outre le choix de la langue, deux caractéristiques formelles essentielles différencient l'*opera buffa* de l'opéra-comique, à savoir la division des ouvrages en deux actes et l'emploi du *recitativo secco* dans le genre italien, opposés à la division des ouvrages en trois actes et l'emploi des dialogues parlés dans le genre français. Otto Nicolai insiste sur le rôle comique fondamental joué par le *recitativo secco* non seulement dans les *opere buffe* de Mozart, mais aussi dans celles de Rossini et de Donizetti. Au niveau de la distribution, l'expression du comique dans l'*opera buffa* procède avant tout de l'emploi de *basso buffo*, tandis que l'opéra-

comique préfère à celui-ci les emplois de ténor comique tels que les Colin, Trial et Martin. Lorsqu'un livret d'opéra-comique est arrangé par un librettiste transalpin, le compositeur italien modifie fréquemment la tessiture du principal personnage comique masculin afin d'adapter le rôle pour un *basso buffo*. Manuel Garcia junior, Pietro Lichtenthal et Stendhal distinguent deux types de *basso buffo*, le *buffo caricato* dont le jeu d'acteur est primordial et auquel sont confiées les manifestations les plus excessives sur scène du grotesque, de la charge et de la caricature, et le *buffo cantante* qui associe ce même jeu à d'excellentes qualités vocales, à l'instar de Luigi Lablache. Jaloux du succès des *opere buffe* de Rossini en France et en Allemagne, quelques critiques français et allemands, à commencer par le compositeur Henri-Montan Berton, s'efforcent de dévaloriser les ouvrages du compositeur italien en les affublant du surnom méprisant de « musique mécanique ». Si le caractère partial, réducteur et intransigeant d'une telle prise de position ne fait aucun doute, la formule « Du mécanique plaqué sur du vivant » qu'emploie le philosophe Henri Bergson pour définir le comique, dans son ouvrage théorique intitulé *Le rire. Essai sur la signification du comique*, permet cependant d'expliquer quatre procédés saillants du comique musical rossinien : 1) l'emploi récurrent de cadences stéréotypées, véritables « signatures » du style de Rossini, fondées sur la répétition en boucle d'un même enchaînement harmonique de quatre accords ; 2) le célèbre *crescendo* d'orchestre dont le compositeur n'est certes pas l'inventeur, mais qu'il perfectionne et utilise de manière quasi systématique dans ses ouvrages, en particulier dans les ouvertures ; 3) la répétition de mots ou d'onomatopées, tels que « *sì* », « *no* », « *felicità* », « *piano* », « *presto* », « *zitto* », « *basta* », etc. ; 4) l'utilisation de répliques brèves et régulières enchaînées du tac au tac dans un tempo vif. Le finale du premier acte de *L'Italiana in Algeri* est l'une des plus célèbres illustrations de ce type de comique dans lequel les personnages rossiniens sont emportés comme de simples marionnettes par un élan rythmique irrésistible ou bien figés subitement par la stupeur et l'effroi dans un *concertato di stupore*, suscitant invariablement l'hilarité du public.

L'opéra-comique est souvent désigné dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle comme le genre « éminemment français », manifestation lyrique de l'« esprit français » et de l'« art de la conversation » qui caractériseraient la société française, et plus spécifiquement la société parisienne, selon André-Ernest-Modeste Grétry, Madame de Staël, Stendhal, Honoré de Balzac, Maurice Bourges, Auguste Thurner, Gustave Bertrand, Johann Friedrich Reichardt, Johann Wolfgang von Goethe, Franz Liszt, Heinrich Heine, Ferdinand Hiller, etc. L'opéra-comique est d'ailleurs fréquemment rebaptisé *Konversationsoper* par les compositeurs et les critiques musicaux outre-Rhin, et la notion d'« esprit » est régulièrement associée, des deux côtés de la frontière rhénane, aux productions communes de Scribe et d'Auber. Le préjugé de nationalité associé au répertoire mis en scène au Théâtre de l'Opéra-Comique est en grande partie motivé par le fait qu'un certain nombre de compositeurs étrangers, au premier rang desquels figurent Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti et Meyerbeer, remportent durant cette période de grands succès sur les scènes du Théâtre-Italien et de l'Opéra de Paris, les deux autres théâtres lyriques de premier plan de la capitale. L'« école française » est symbolisée entre 1815 et 1848 par les noms de François-Adrien Boieldieu, Daniel-François-Esprit Auber, Ferdinand Hérold et Adolphe Adam, quatre compositeurs prolifiques d'opéra-comique unis par de multiples liens personnels et professionnels, lesquels sont facilités par la concentration

de l'enseignement musical et de la création lyrique française à Paris. Le genre français répond à une esthétique du sourire plus que du rire, plus proche de l'*opera semiseria* que de l'*opera buffa*, et dont l'un des traits les plus originaux est l'omniprésence des rythmes de danses ou à caractère de danses. Ceux-ci peuvent dépasser 90 % de l'ensemble d'une partition, comme c'est le cas dans *Fra Diavolo* et *Le Domino noir* d'Auber, *Zampa* d'Hérold et *Le Chalet* d'Adam, et sont chargés d'instaurer une atmosphère de franche gaieté. Castil-Blaze, Hector Berlioz, Richard Wagner, Heinrich Heine et Eduard Hanslick désapprouvent l'utilisation, jugée indigne et méprisante à l'Opéra-Comique, de rythmes de contredanses, de quadrilles, voire du cancan. Tout nouvel ouvrage créé sur cette scène est aussitôt accompagné de l'édition d'une multitude d'arrangements et de transcriptions qui font justement la part belle à la musique de danse et dont la promotion est assurée par les journaux musicaux parisiens, propriétés de grandes maisons d'édition musicale. Malgré son nom, l'opéra-comique n'est pas forcément comique au XIX<sup>e</sup> siècle. À partir de la création de *Masaniello* de Carafa en 1827, certains ouvrages mettent en effet en scène la mort d'un personnage, voire privilégient une fin tragique à la fin heureuse qui caractérise traditionnellement le genre, une évolution dont trois opéras-comiques d'Hérold, *L'Illusion*, *Zampa* et *Le Pré aux clercs*, et trois autres d'Auber, *Haydée*, *Marco Spada* et *Manon Lescaut*, rythment les étapes, et dont l'apothéose est marquée par le meurtre final de Carmen dans l'opéra-comique éponyme de Bizet en 1875. La profonde influence exercée par le modèle rossinien ressort clairement de l'analyse des réductions pour chant et piano d'une vingtaine d'opéras-comiques de Boieldieu, Hérold, Adam et Auber. Les compositeurs français adoptent le finale en plusieurs sections à l'italienne, expérimentent l'organisation bipartite des airs rossiniens, de type *cantabile*-cabalette, et imitent la virtuosité vocale rossinienne à travers l'écriture de traits rapides et virtuoses, ainsi que de cadences avec point d'orgue. Ils se familiarisent en outre avec la totalité des modèles structurels du comique italien étudiés précédemment, qu'il s'agisse des sauts d'intervalles, du débit syllabique rapide, des traits en notes répétées au chant et à l'orchestre, des cadences harmoniques stéréotypées, des répétitions de mots ou d'onomatopées, des répliques brèves et symétriques enchaînées dans un tempo vif, du *crescendo* d'orchestre, du *concertato di stupore* et de l'emploi de *basso buffo*, et reprennent ces différents procédés, certes de manière inégale, dans leurs propres ouvrages.

Une conséquence de la remarquable diffusion de l'*opera buffa* et de l'opéra-comique en Allemagne entre 1800 et 1850 est que les principaux compositeurs de *komische Oper* se distinguent par une excellente connaissance, aussi bien active que passive, des plus célèbres ouvrages comiques français et italiens, que ce soit par l'interprétation en tant que chanteur ou chef d'orchestre, par la simple lecture ou par l'écoute. Si Albert Lortzing emprunte largement aux deux genres étrangers dans la composition de ses propres ouvrages, l'histoire personnelle d'Otto Nicolai et de Friedrich von Flotow explique en grande partie pourquoi le premier assimile davantage le modèle italien et le second le modèle français. Les modèles structurels du comique allemand sont ainsi profondément influencés par ceux de l'*opera buffa* et de l'opéra-comique, et l'opéra allemand se résume principalement à une synthèse de l'opéra italien et de l'opéra français, une observation qui résulte de l'analyse des réductions pour chant et piano de plus d'une trentaine d'ouvrages, principalement comiques, créés outre-Rhin entre 1780 et 1850. L'influence de l'*opera buffa* sur la *komische Oper* se traduit entre autres

par la généralisation du finale en fin d'acte, l'usage de formes d'origine italienne, telles que l'*aria*, la cavatine et l'ariette, souvent associées au développement de la virtuosité vocale, l'emploi récurrent de rôles de *basso buffo*, l'utilisation de sauts intervalliques, du débit syllabique rapide, de traits en notes répétées, de cadences stéréotypées, de répétitions de mots, d'interjections et d'onomatopées, et de répliques brèves et symétriques enchaînées dans un tempo vif. L'influence de l'opéra-comique sur la *komische Oper* se traduit notamment par l'introduction de la romance, pendant français à l'*aria* italienne et au *Lied* allemand dans de nombreux ouvrages, l'utilisation de motifs de réminiscence, la multiplication des ensembles, l'emploi de ténors comiques et l'importance des rythmes de danses.