



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)

Volume 1 : corps de la thèse

Sous la direction de :

M. Jean-Pierre BARTOLI	Professeur, Université Paris-Sorbonne
M. Helmut J. SCHNEIDER	Professeur, Universität Bonn
M ^{me} 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 ^{me} 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)

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Matthieu Cailliez

aus

Paris

Bonn 2016

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Helmut Schneider (Erstgutachter)

Prof. Arnold Jacobshagen

Prof. Claudio Toscani

Prof. Fiamma Nicolodi

Prof. Jean-François Candoni

Prof. Jean-Pierre Bartoli

Tag der mündlichen Prüfung:

18.11.2014

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

Cette étude de la diffusion du comique en Europe, à travers les productions d'*opere buffe*, d'opéras-comiques et de *komische Opern* dans la première moitié du XIX^e siècle, porte dans un premier temps sur les livrets et leur circulation, puis sur la diffusion des œuvres, enfin sur les modèles structurels musicaux du comique et leurs transferts. Entré le premier dans l'ère de la « littérature industrielle », le théâtre français s'impose à l'échelle du continent et les librettistes français bénéficient du système avantageux du droit d'auteur. Déconsidérés et mal rémunérés, les librettistes italiens et allemands traduisent et adaptent en grande quantité des pièces françaises. Tandis que l'*opera buffa* connaît une incroyable diffusion en France et en Allemagne entre 1800 et 1850, aussi bien en langue originale qu'en traduction, et que l'opéra-comique suit son exemple en Allemagne en traduction, la *komische Oper* est rarement jouée en France, et les genres français et allemand restent inconnus en Italie. Les modèles structurels du comique italien, dont les *opere buffe* de Rossini constituent la plus célèbre expression, sont repris par les compositeurs français et allemands dans leurs propres ouvrages. Les compositeurs allemands empruntent également aux modèles structurels du comique français, si bien que le genre de la *komische Oper* consiste principalement en une synthèse franco-italienne. Dans une période caractérisée par l'essor des nationalismes, la circulation des œuvres, des librettistes et des compositeurs favorise paradoxalement la construction d'une unité de l'Europe par le rire.

Mots-clés : *opera buffa*, opéra-comique, *komische Oper*, diffusion, comique, XIX^e siècle, France, Allemagne, Italie, Rossini, Donizetti, Boieldieu, Hérold, Auber, Adam, Lortzing, Flotow, Nicolai.

The Diffusion of comic in Europe through the productions of *opere buffe*, *opéras-comiques* and *komische Opern* (France - Germany - Italy, 1800-1850)

Summary

This study of the diffusion of comic in Europe, through the productions of *opere buffe*, *opéras-comiques* and *komische Opern* during the first half of the 19th century, firstly examines the libretti and their circulation, then the diffusion of comic operas, and lastly the musical structural models of comic and their transfers. The French theatre inaugurates the age of « industrial literature » imposing itself on the whole continent, and the French librettists benefit from the profitable system of royalties. Discredited and badly paid, the Italian and German librettists translate and adapt a great number of French plays. While the *opera buffa* enjoys an incredible diffusion in France and in Germany between 1800 and 1850, as well in the original language as in translation, and while the *opéra-comique* follows suit in Germany (but always in translation), the *komische Oper* is rarely played in France, and the French and German genres remain unknown in Italy. The structural models of Italian comic, of which Rossini's *opere buffe* are the most famous expression, are taken up by French and German composers in their own works. The German composers also borrow from the structural models of French comic, so much so that the genre of the *komische Oper* ends up consisting principally of a synthesis of French and Italian elements. During a period characterised by the rise of nationalisms, the circulation of the works, the librettists and the composers paradoxically favours the construction of a European unity through laughter.

Keywords : *opera buffa*, *opéra-comique*, *komische Oper*, diffusion, comic, 19th century, France, Germany, Italy, Rossini, Donizetti, Boieldieu, Hérold, Auber, Adam, Lortzing, Flotow, Nicolai.

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE,
RHEINISCHE FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT BONN,
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

DISCIPLINE : Les Mythes fondateurs de l'Europe dans la littérature, les arts et la musique

REMERCIEMENTS

Je remercie les trois professeurs qui ont guidé mes recherches dans le cadre de la formation doctorale européenne des Universités de Paris-Sorbonne, Bonn et Florence « Les Mythes fondateurs de l'Europe dans les arts et la littérature » : Jean-Pierre Bartoli, Helmut J. Schneider et Fiamma Nicolodi. Je remercie également celles et ceux qui, à un moment ou à un autre de ma thèse, ont stimulé ma réflexion par des conseils et des indications bibliographiques : Valérie Bonche, Jean-François Candoni, Patrizio Collini, Sieglinde Cora, Gilles Darras, Mila De Santis, Peter Glasner, Arnold Jacobshagen, Rolf Lohse, Charlotte Lorient et Yann Mahé. Mes remerciements s'adressent aussi au gouvernement allemand qui a financé mon année d'études à l'Université de Bonn en 2009-2010 par l'intermédiaire d'une bourse de recherche longue durée du DAAD, ainsi qu'à l'Université Paris-Sorbonne dont une bourse de recherche exceptionnelle a permis de financer mon année d'études à l'Université de Florence en 2010-2011. Ma reconnaissance s'adresse en outre aux personnels des bibliothèques pour leur accueil et l'aide apportée au cours de mes recherches : la Bibliothèque Nationale de France (BNF) et ses nombreux sites (Opéra, Louvois, Richelieu et Tolbiac), les Archives nationales (site de Paris), les Bibliothèques Michelet, Serpente et Malesherbes de l'Université Paris-Sorbonne, l'Institutbibliothek für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft der Universität Bonn, l'Universitäts- und Landesbibliothek Bonn (ULB), la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la Biblioteca del Conservatorio di musica Luigi Cherubini di Firenze, la Bibliothek der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart et la Musikbücherei Stuttgart. Je remercie enfin Gilles Darras, Carmelina D'Antuono, mes parents et mon frère aîné pour leur relecture attentive.

NOTES DE PRESENTATION

Abréviations de journaux musicaux usuels :

AmA : *Allgemeiner musikalischer Anzeiger*
AmZ : *Allgemeine musikalische Zeitung*
AWMZ : *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*
BamZ : *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*
BNALT : *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali*
Fm : *La France musicale*
GmP : *Gazette musicale de Paris*
GmM : *Gazzetta musicale di Milano*
NZfM : *Neue Zeitschrift für Musik*
RGmP : *Revue et Gazette musicale de Paris*
Rm : *Revue musicale*
TAL : *Teatri, Arti e Letteratura*

Abréviation d'encyclopédie musicale usuelle :

MGG : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*

Seules les citations comptant moins de trois lignes sont placées dans le corps du texte entre guillemets, les citations plus longues prennent la forme d'un paragraphe placé en retrait avec une taille de police réduite.

Toutes les citations en langue étrangère placées dans le corps du texte ont été traduites en note de bas de page. Au contraire, les citations placées directement en note de page n'ont pas fait l'objet de traduction. Le choix de placer les traductions en note de bas de page et de laisser les citations correspondantes en allemand, en italien et en anglais dans le corps du texte a été fait en raison de l'insertion de cette thèse dans le cadre d'une formation doctorale trinationale.

Les citations en langue étrangère ont été systématiquement indiquées en italique. À l'inverse, ce qui était en italique dans ces citations (mots français, titres d'opéras...) est passé en romain. De même, pour marquer une différence avec le corps des citations, les titres d'article et de chapitre en langue étrangère sont restés en romain.

Pour les mots étrangers, le genre de la langue d'origine a été adopté en français, le féminin par exemple pour *opera buffa*, *opera seria*, *komische Oper*, *Zeitschrift* et *Zeitung*. Par convention, le neutre en allemand est devenu masculin en français.

De même, les pluriels des mots étrangers ont été formés dans la langue d'origine : *opere buffe*, *komische Opern*, *Lieder*, etc.

Dans les citations en langue étrangère, la ponctuation originale a été conservée, en particulier l'absence d'espace insécable en allemand, en italien et en anglais avant des signes de ponctuation tels que le point virgule, les deux points, le point d'interrogation et le point d'exclamation, et l'emploi des guillemets qui diffère d'une langue à l'autre.

L'orthographe originale de chaque langue a été conservée autant que possible dans les citations de textes datant des XVIII^e et XIX^e siècles (à l'exception en français du mot « poème », pour lequel l'orthographe moderne « poème » a été préférée, ainsi que de la suppression du tiret après l'adverbe « très »). Notons par exemple l'alternance constatée dans le titre des opéras de Dittersdorf, Weber et Lortzing entre *Doctor und Apotheker* et *Doktor und Apotheker* pour le premier, *Der Freyschütz* et *Der Freischütz* pour le second, *Czaar und Zimmermann* et *Zar und Zimmermann* pour le troisième. Par ailleurs, hors citation, Boieldieu a été préféré à Boïeldieu, Hérold à Herold, Gioachino Rossini à Gioacchino Rossini.

L'usage des majuscules et des minuscules dans les titres des opéras français et italiens varie considérablement selon les sources consultées, au contraire des titres des opéras allemands. Le choix a été fait d'adopter uniformément, sauf dans les citations, l'orthographe la plus usuelle dans les ouvrages musicologiques français et italiens. Le premier nom commun d'un titre français commencera par une majuscule, à la différence des adjectifs et des autres noms communs : *Les deux Nuits*, *Les Diamants de la couronne*, *La Part du diable*, *La Fille du régiment*, *La jolie Fille de Perth*, etc. Tous les noms communs et adjectifs commenceront par une minuscule dans les titres italiens : *Il barbiere di Siviglia*, *La gazza ladra*, *L'elisir d'amore*, *La sonnambula*, *Il templario*, *Il crociato in Egitto*, etc. *Il pirata* se rapporte dans cette thèse à l'opéra de Bellini créé en 1827, tandis qu'*Il Pirata* se réfère au journal milanais édité par Francesco Regli à partir de 1835. De même, l'opéra-comique désigne le genre lyrique français dans son ensemble ou bien un ouvrage précis, tandis que l'Opéra-Comique correspond au théâtre parisien, lieu de création du genre. Utilisée lors de la création de l'opéra de Donizetti au Théâtre-Italien de Paris, l'orthographe *Marino Faliero* a été préférée à celle de *Marin Faliero*. Divergentes dans les sources consultées, l'orthographe Königstädtisches Theater a été préférée à celle de Königsstädtisches Theater pour désigner le deuxième théâtre lyrique berlinois et l'orthographe Teatro alla Canobbiana a été préférée à celle de Teatro della Canobbiana pour désigner le deuxième théâtre lyrique milanais, en dehors des citations. Les termes Opéra de Paris et Opéra de Berlin ont été préférés respectivement aux termes Académie royale de musique et Königliche Hofoper Berlin ou Königliches Opernhaus Berlin. Les termes Opéra de Vienne et Kärntnertortheater ont par contre été utilisés de manière interchangeable dans le corps du texte.

Concernant les noms de villes étrangères pour lesquelles il existe une forme francisée, celle-ci a systématiquement été adoptée, aussi bien dans les parties « Sources » et « Bibliographie » que dans le corps du texte, à l'exception des citations. Pour l'italien ont été prises en compte les équivalences suivantes : Alexandrie/Alessandria, Ancône/Ancona, Bergame/Bergamo, Bologne/Bologna, Catane/Catania, Côme/Como, Crémone/Cremona, Coni/Cuneo, Ferrare/Ferrara, Florence/Firenze, Gênes/Genova, Livourne/Livorno, Lucques/Lucca, Mantoue/Mantova, Messine/Messina, Milan/Milano, Modène/Modena, Naples/Napoli, Novare/Novara, Padoue/Padova, Palerme/Palermo, Parme/Parma, Pavie/Pavia, Pérouse/Perugia, Pignerol/Pinerolo, Plaisance/Piacenza, Ravenne/Ravenna, Rome/Roma, Savone/Savona, Sienne/Siena, Trévise/Treviso, Turin/Torino, Varèse/Varese, Venise/Venezia, Verceil/Vercelli, Vérone/Verona, Vicence/Vicenza, etc. Les équivalences suivantes ont de même été adoptées pour les villes germaniques : Aix-la-Chapelle/Aachen, Augsbourg/Augsburg, Bâle/Basel, Brême/Bremen, Brunswick/Braunschweig, Cassel/Kassel, Cologne/Köln, Dresde/Dresden, Francfort-sur-le-Main/Frankfurt am Main, Hambourg/Hamburg, Hanovre/Hannover, Magdebourg/Magdeburg, Mayence/Mainz, Munich/München, Nuremberg/Nürnberg, Ratisbonne/Regensburg, Salzbourg/Salzburg, Vienne/Wien, Wurtzbourg/Würzburg, Zurich/Zürich, etc. Les noms des villes qui étaient allemandes

au XIX^e siècle et qui appartiennent aujourd'hui à la Pologne ou à la Russie, telles que Stettin, Breslau, Danzig et Königsberg, ont conservé leur orthographe allemande en français pour éviter tout anachronisme. Dans cette thèse, le terme Allemagne est employé dans le sens du monde germanique dans son ensemble, autrement dit des pays de langue allemande, Autriche incluse. Le cas de la Suisse allemande n'a cependant pas été analysé. L'ensemble des villes italiennes étudiées correspond à peu près aux frontières actuelles de l'Italie. Enfin, les villes francophones de Bruxelles et Liège sont parfois incluses parmi les villes de province françaises lorsqu'il s'agit d'étudier la diffusion des œuvres.

Les notes de bas de page indiquent la référence complète de chaque ouvrage cité lors de sa première occurrence dans un chapitre, avant de la présenter dans une forme abrégée lors des occurrences suivantes.

Dans les notes de bas de page, par souci d'économie, le signe « / » indique un passage à la ligne dans le texte original.

Les abréviations usuelles suivantes ont été utilisées : art. (article), cf. (se reporter à), coll. (collection), éd. (édité par / édition), ex. (exemple), fasc. (fascicule), *Ibid.* (*Ibidem*), n° (numéro), *op. cit.* (œuvre citée), p. (page), rééd. (réédition), s.d. (sans date), vol. (volume).

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Définition et présentation du sujet

Examinons le titre de cette thèse - « 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) » - et efforçons nous d'en circonscrire le sens général, ainsi que l'acception de chaque terme.

Par la « diffusion » des ouvrages comiques en France, en Allemagne et en Italie, nous entendons le mouvement et le déplacement des œuvres entre les trois pays, essentiellement sous forme de représentations en langue originale ou en traduction, ainsi que l'ensemble des échanges et des transactions qui leur sont liés. Nous comprenons donc aussi bien la propagation matérielle des livrets et des partitions que la circulation des librettistes, des compositeurs et des interprètes entre ces pays. Il s'agit avant tout d'étudier la diffusion des œuvres de chaque pays dans les deux autres, à savoir celle des *opere buffe* en France et en Allemagne, des opéras-comiques en Allemagne et en Italie et des *komische Opern* en France et en Italie. Ainsi, la diffusion de chaque genre dans son pays d'origine ne constitue pas l'objet principal de cette thèse et ne sera évoquée que pour mettre en lumière les circuits et les réseaux de diffusion internationale des œuvres.

Le choix du répertoire comique dans une étude élargie à l'échelle européenne n'est pas anodin. Richard Wagner affirme en effet le 27 février 1842, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, que le caractère de chaque nation s'exprime à l'opéra de manière très forte dans les genres comiques, beaucoup moins dans les genres tragiques¹.

Opposée au genre tragique de l'*opera seria*, l'*opera buffa* est le genre comique de l'opéra italien. Comme le genre intermédiaire de l'*opera semiseria*, ces deux genres sont entièrement mis en musique et bannissent l'emploi des dialogues parlés. Les principaux théâtres lyriques des grandes villes italiennes jouent un rôle important dans la production de nouveaux ouvrages, mais n'exercent pas de monopole de la création. Cette dernière est parfois délocalisée à l'étranger, dans les théâtres italiens de Paris, Vienne, Londres, etc.

Contrairement au genre de l'opéra français, qui est entièrement mis en musique avec l'emploi de récitatifs et dont le lieu institutionnel de création est l'Opéra de Paris, le genre de l'opéra-comique se définit par l'alternance du chant et des dialogues parlés, et par la création de son répertoire à l'Opéra-Comique, un théâtre également situé à Paris. Spécificité française due à la concentration de la vie politique, économique et culturelle dans la capitale, toutes les œuvres sont créées à Paris avant d'être éventuellement reprises en province et à l'étranger.

La *komische Oper*, parfois appelée également *Konversationsoper*² ou *Spieloper*³, est une dénomination inspirée de l'opéra-comique que certains compositeurs allemands tels

¹ Cf. : WAGNER, Richard, « Halévy et *La Reine de Chypre* », in : *Revue et Gazette musicale de Paris*, 27 février 1842, vol. 9, n° 9, p. 77-78.

² Cf. : DÖHRING, Sieghart, « Konversationsoper - Probleme und Forschungsstand », in : CAPELLE, Irmlind (éd.), *Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Munich, Allitera Verlag, 2004, p. 31-44. - JACOBESHAGEN, Arnold, « Konversationsoper und Opéra comique im europäischen Kontext », in : CAPELLE, Irmlind (éd.), *op. cit.*, p. 229-258.

³ Cf. : CAPELLE, Irmlind, « „Spieloper“: ein Gattungsbegriff? Zur Verwendung des Terminus, vornehmlich bei Albert Lortzing », in : *Die Musikforschung*, 1995, vol. 48, p. 251-257. - GOEBEL, Albrecht, *Die deutsche*

qu'Albert Lortzing, Friedrich von Flotow et Otto Nicolai emploient dans les années 1830 et 1840 pour distinguer leurs œuvres comiques de l'ancien genre traditionnel du *Singspiel*, dont elles sont cependant les directes héritières, et de l'opéra romantique allemand dans lequel les récitatifs remplacent peu à peu les dialogues parlés en usage outre-Rhin. Les frontières génériques entre la *komische Oper*, le *Singspiel* et la *romantische Oper* ne sont pas fermement établies⁴.

Indépendamment de la nationalité du compositeur et du lieu de création, la nationalité d'un opéra est fonction dans cette thèse de la langue dans laquelle il a été créé. Par exemple, les opéras de compositeurs italiens créés à Paris seront considérés italiens après une création au Théâtre-Italien, mais français après une création à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique. Ainsi, les opéras *I puritani* de Bellini et *Don Pasquale* de Donizetti appartiennent à la première catégorie, *Le Comte Ory* et *Guillaume Tell* de Rossini, *La Fille du régiment*, *La Favorite* et *Dom Sébastien* de Donizetti à la deuxième. De même, les opéras des compositeurs allemands Meyerbeer, Nicolai et Flotow seront, selon la langue de création, italiens ou français pour le premier, italiens ou allemands pour le second, français ou allemands pour le troisième. Seule exception, l'opéra *Oberon* de Weber sera parfois associé à la diffusion de l'art lyrique allemand dans cette thèse, bien qu'il s'agisse d'un opéra anglais.

La décision de limiter notre étude à l'Italie, à la France et à l'Allemagne est motivée par le fait que ces trois pays sont de loin les plus avancés en Europe dans le développement de l'art lyrique au début du XIX^e siècle⁵. Les genres comiques des autres pays européens, tels que la *zarzuela* espagnole, ne s'exportent pas ou peu. Encore à l'état embryonnaire, les opéras tchèques et russes sont inconnus en Europe occidentale avant 1850. Les rares opéras du compositeur irlandais Michael William Balfe qui sont mis en scène en Italie, en France et en Allemagne dans les années 1830 et 1840 sont composés sur des livrets italiens et français, à l'exception de *The Bohemian Girl* dont le succès est tardif. La diffusion internationale des opérettes anglaises de Gilbert et Sullivan n'aura lieu qu'à la fin du siècle. Dans la treizième de ses *Lettres sur le célèbre compositeur Haydn*, Stendhal raille ainsi la faiblesse de la musique en Hollande, en Angleterre, en Russie, en Espagne et en Orient⁶. Malgré sa primauté dans

Spieloper bei Lortzing, Nicolai und Flotow: ein Beitrag zur Geschichte und Ästhetik der Gattung im Zeitraum von 1835 bis 1850, thèse, Cologne, Dissertationsdruck Hansen, 1975, 148 p. - SCHLÄDER, Jürgen, *Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper*, Bonn/Bad Godesberg, Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1979, 505 p.

⁴ Cf. : ZEGOWITZ, Bernd, *Der Dichter und der Komponist. Studien zu Voraussetzungen und Realisationsformen der Librettproduktion im deutschen Opernbetrieb der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2012, p. 47-50. - CANDONI, Jean-François, « Opéra romantique », in : PICARD, Timothée (éd.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles, Actes Sud/Cité de la Musique, 2010, p. 1499. - CANDONI, Jean-François, *Penser la musique au siècle du romantisme. Discours esthétiques dans l'Allemagne et l'Autriche du XIX^e siècle*, Paris, PUPS, coll. « Monde germanique », 2012, p. 75 et 78-79.

⁵ Cf. : POUGIN, Arthur, *Rossini : notes, impressions, souvenirs, commentaires*, Paris, A. Claudin : Alf. Ikclmer et C^{ie}, 1871, p. 70 : « J'ai dit que dans le genre comique, les musiciens italiens étaient maîtres et n'avaient jamais eu besoin des leçons de personne. J'aurais pu ajouter qu'ils n'ont point connu de rivaux - et n'en pouvaient point connaître. Des trois nations musicales de l'Europe, eux seuls possédaient cette faculté : chez eux, le rire est affaire de tempérament, il est large, éclatant et bruyant ; chez nous autres Français, il se change en sourire ; chez les Allemands, il devient trop souvent forcé. Eux seuls, je le répète, avaient donc le secret de ce rire épanoui, et c'est pourquoi, lorsqu'ils abordaient la note comique, ils créaient d'inimitables chefs-d'œuvre. »

⁶ STENDHAL, Henri Beyle, *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase ; Vie de Rossini ; Notes d'un dilettante*, ESQUIER, Suzel (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 91 : « L'ancienne musique des Flamands n'était qu'un tissu d'accords dénué de pensées. Cette nation faisait sa musique comme ses tableaux : beaucoup de travail, beaucoup de patience, et rien de plus. / Les amateurs de toute l'Europe, à l'exception des Français, trouvent que la mélodie d'une nation voisine est irrégulière et sautillante, languissante à la fois et barbare, surtout très sujette à ennuyer. La mélodie des Anglais est trop uniforme, si toutefois ils en ont une. Il en est de même des Russes, et, chose étonnante, des Espagnols. Comment se figurer que ce pays favorisé du soleil, que la patrie du Cid et de ces guerriers troubadours qu'on trouvait encore dans les armées de Charles Quint, n'ait pas produit

le domaine économique, l'Angleterre ne dispose pas en effet d'une véritable école nationale de l'art lyrique⁷. Dès sa création en 1836, le journal londonien *The Musical World* publie régulièrement des articles consacrés à l'absence d'une école anglaise d'opéra et aux éventuels moyens pour y remédier.

Si l'étude de l'importante diffusion des œuvres étrangères en Allemagne et en France a été limitée à la première moitié du XIX^e siècle, celle de la très faible diffusion des œuvres étrangères en Italie a été étendue à l'ensemble du siècle. Les compositeurs dont les ouvrages ont été particulièrement analysés sont Rossini et Donizetti pour l'Italie, Boieldieu, Hérold, Auber et Adam pour la France, et Lortzing, Flotow et Nicolai pour l'Allemagne. Les ouvrages comiques concernés ont presque tous été créés entre 1815 et 1848, c'est-à-dire entre la chute de Napoléon et le Printemps des révolutions, deux événements qui ont profondément marqué la géopolitique de l'Europe. Les troupes napoléoniennes avaient contribué à une circulation des œuvres culturelles à l'échelle européenne sous le Premier Empire, tandis que le Printemps des peuples, nom donné à un ensemble de révoltes et de révolutions en 1848, sera le point de départ de l'unification de plusieurs pays, dont l'Allemagne et l'Italie. La période étudiée de manière privilégiée correspond donc à la Restauration (1815-1830) et à la monarchie de Juillet (1830-1848) pour la France, à la *Restaurazione* pour l'Italie, au *Vormärz* ou à l'époque *Biedermeier* pour l'Allemagne, selon que l'on mette l'accent dans ce dernier cas sur l'aspect historique et politique ou sur l'aspect artistique et culturel⁸. Certes, la carrière de Rossini comme compositeur d'opéra commence dès 1810, mais la création d'*Il barbiere di Siviglia* en 1816 marque de manière symbolique le début de notre période, étant donné que cette œuvre comique servira longtemps de modèle pour les compositeurs des trois pays et que les ouvrages du compositeur italien commencent à être représentés au même moment à Vienne et

des musiciens célèbres ? Cette brave nation, si capable de grandes choses, dont les romances respirent tant de sensibilité et de mélancolie, a deux ou trois chants différents, et puis c'est tout. On dirait que les Espagnols n'aiment pas la multiplicité des idées dans leurs affections ; une ou deux idées, mais profondes, mais constantes, mais indestructibles. / La musique des Orientaux n'est pas assez distincte, et ressemble plutôt à un gémissement continu qu'à un chant quelconque. »

⁷ Cf. : *Ibid.*, p. 477 : « L'Allemand, qui met tout en doctrine, traite la musique sagement ; l'Italien voluptueux y cherche des jouissances vives et passagères ; le Français, plus vain que sensible, parvient à en parler avec esprit ; l'Anglais la paie et ne s'en mêle pas ». - « Engländer, Franzosen, Italiener und Teutsche in der Musik. Ansichten eines Franzosen », in : *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1^{er} mai 1839, vol. 41, n° 18, p. 348 : « *Man hat oft die Frage aufgeworfen, warum die englische Nation, in vielfacher Hinsicht so glänzend, nicht auch in der musikalischen Welt glänzt; warum die Engländer, welche die gute Musik so theuer und die schlechte noch theurer bezahlen, nicht selbst welche machen. [...] Meiner Ansicht nach handelt daher England sehr weise, wenn es seinen Nachbarn die Sorge für seine musikalische Bildung überlässt. Es will seiner Natur nicht Gewalt anthun* ». - *Ibid.*, p. 349 : « *Das musikalische Verhältniss [sic] der europäischen Völker zu einander ist folgendes: Die Teutschen erfinden die Musik; die Italiener machen sie der gros[s]en Menge zugänglich; die Franzosen drucken sie nach; die Engländer kaufen sie. Glückliche Engländer! sie besitzen Alles, ohne daran Theil zu haben; und eben weil sie nur in sehr geringem Grade Künstler sind, sind sie von Natur die wahren Beschützer der Kunst.* »

⁸ Cf. : ZEGOWITZ, Bernd, *op. cit.*, p. 14-15 : « *Eine zeitliche Beschränkung des Untersuchungsfeldes auf die Jahre zwischen 1814/15 und 1848/49 liegt aus literatur-, theater- und musikgeschichtlichen Gründen nahe. Diesen Zeitraum zwischen dem Wiener Kongress und den deutschen Revolutionen bezeichnet der ‚Vormärz‘ als nicht unumstrittener literatur geschichtlicher Epochenbegriff. Die Periodisierung stützt sich damit zuallererst auf historisch-politische Rahmendaten. Die Vielzahl anderer Epochenbegriffe für die deutsche Literatur der ersten Jahrhunderthälfte wie ‚Biedermeier‘, ‚Restaurationszeit‘, ‚Zwischen Restauration und Revolution‘ stehen für die Schwierigkeiten, die Signatur einer Epoche auszumachen, die so stark von Gegensätzen geprägt ist, dass mit Blick auf die literarische Produktion der Zeit von einer „Gleichzeitigkeit des Ungleichen“ gesprochen werden kann. Während die Begriffe ‚Biedermeier‘ und ‚Restauration‘ einseitig die werte- und stillkonservativen Tendenzen dieser Jahre akzentuieren, hat sich in der jüngsten Forschung ein Vormärz-begriff durchgesetzt, der die Komplementarität der literarischen Strömungen nicht verschleiern. Autorengruppen wie das Junge Deutschland sind ebenso zum Vormärz zu zählen wie die Österreicher Franz Grillparzer und Adalbert Stifter oder die Wegbereiter einer modernen Dramatik wie Georg Büchner und Christian Dietrich Grabbe.* »

à Paris⁹. La Restauration consacre non seulement le triomphe éclatant des opéras rossiniens dans toute l'Europe, mais aussi un changement de paradigme : désormais, le compositeur est considéré comme l'auteur principal de l'opéra et le librettiste est relégué à un rôle subalterne¹⁰. En Italie, la fin de notre période coïncide avec le déclin de l'*opera buffa* et la mort de Donizetti en 1848, tandis que Rossini a depuis longtemps abandonné la composition de nouveaux ouvrages lyriques et que Verdi délaisse le genre comique durant l'essentiel de sa carrière, à l'exception de son deuxième et de son dernier ouvrage, *Un giorno di regno* en 1840 et *Falstaff* en 1893. En France, Hérold et Boieldieu sont morts depuis longtemps, respectivement en 1833 et 1834, tandis que les plus grands succès d'Auber et d'Adam, âgés de 66 et 45 ans en 1848, sont derrière eux. Le genre de l'opéra-comique cède progressivement la place à celui de l'opérette après 1850. En Allemagne, les créations des *komische Opern* *Marta* de Flotow en 1847 et *Die lustigen Weiber von Windsor* de Nicolai en 1849, suivies par les décès de Nicolai en 1849 et de Lortzing en 1851, marquent l'extrême fin de la période¹¹. Malgré la diffusion mondiale de *Martha* dans la deuxième moitié du siècle, les œuvres de Flotow composées après 1850 ne connaîtront pas un succès d'une ampleur comparable. Du fait de son implication dans l'insurrection populaire de Dresde en mai 1849, Wagner est contraint à un long exil à Zurich. Comme Verdi, Wagner ne compose que deux œuvres comiques créées au début et à la fin de sa carrière, *Das Liebesverbot* en 1836 et *Die Meistersinger von Nürnberg* en 1868. L'ensemble des révolutions de l'année 1848 a également de profondes répercussions sur l'activité théâtrale¹². Les salles lyriques sont désertées et les recettes sont catastrophiques. Le Théâtre-National, une entreprise théâtrale parisienne créée par Adam en 1847, est condamnée à l'échec l'année suivante. La création du Théâtre-Lyrique en 1851 marque le début d'une nouvelle ère dans la vie théâtrale parisienne. À cause de la révolution d'octobre, tous les théâtres viennois restent fermés du 11 octobre au 10 novembre 1848, avant leur réouverture le 11 novembre¹³. En raison du répertoire jugé

⁹ Cf. : STENDHAL, Henri Beyle, *op. cit.*, p. 375 : « En ce sens, il [Mozart] a aplani les voies à Rossini, dont l'immense réputation ne date que de 1815 ». - *Ibid.*, p. 435 : « On dit en France, pour indiquer une nuance d'opinion : *c'est un patriote de 89* ; je me dénonce moi-même comme étant un *rossiniste de 1815*. Ce fut l'année où l'on admira le plus en Italie le *style* et la musique de *Tancredi*. »

¹⁰ Cf. : ZOPPELLI, Luca, « Intorno a Rossini: sondaggi sulla percezione della centralità del compositore », in : FABBRI, Paolo (éd.), *Gioacchino Rossini, 1792-1992, Il Testo e la Scena. Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, Pesaro, Fondazione Rossini, coll. « Saggi e Fonti », n° 1, 1994, p. 13-24.

¹¹ Cf. : ZEGOWITZ, Bernd, *op. cit.*, p. 16.

¹² Cf. : CATHY, August, « Das verhängnißvolle Jahr (Paris 1848) », in : *Neue Zeitschrift für Musik*, 1^{er} et 8 janvier, 5 et 19 mars 1849, vol. 30, n° 1, 3, 19, 21 et 23, p. 3-6, 18-19, 100-102, 113-115 et 125-127. - CESARI, Gaetano, LUZIO, Alessandro (éd.), *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, A cura della Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, Milan, Stucchi Ceretti & C., 1913, p. 49 : lettre n° LVIII : « *Parigi, 24 Agosto 1848. / Sig. Guillaume [impresario du Teatro San Carlo de Naples], / Dopo un'assenza di circa un mese ritorno a Parigi, e trovo, unitamente a molte altre, la di lei lettera in data del 29 spirato. Ciò serve di spiegazione e scusa al mio silenzio. / Li avvenimenti politici che si sono successi rapidi e violenti hanno portato grave danno e messo il disordine anche negli affari teatrali.* » - *Ibid.*, p. 50-51 : lettre n° LIX de Vincenzo Flauto à Verdi, dans laquelle il est question d'une crise théâtrale à Naples et de la réorganisation des théâtres royaux : « *Napoli, 24 Agosto 1848. / Mio preg. Sig. Maestro, / Le tante novità politiche non possono anche non indurre ad una crisi teatrale. [...]* » - p. 78 : lettre n° LXXIX de Ricordi à Verdi, datée du 11 mai 1849 à Milan : « *Ritieni pure che per gli affari musicali in specie i tempi presenti sono assai ma assai cattivi* ». - *Ibid.*, p. 464-465 : Verdi assiste à la révolution de 1848 à Paris. - *Gazzetta musicale di Milano*, 7 juin 1848, vol. 7, n° 23, p. 184-185 : « *CARTEGGIO PARTICOLARE / Firenze, 17 Maggio 1848. / I tempi non volgono propizj alla musica; cose d'interesse troppo più incalzante e vitale per la nazione occupano li spiriti. Quando l'Italia appieno sarà, oh quanto ci dovremo indennizzare di questo momento d'interregno musicale: chi sa qual nuova forma, quai nuovi sviluppi sarà per assumere la scuola musicale italiana sotto l'influsso di una nuova vita nazionale! [...] Tacciono i teatri, e non se ne lamenta il silenzio!* »

¹³ BAUER, Anton, *150 Jahre Theater an der Wien, Zürich/Leipzig/Vienne*, Amlthea-Verlag, 1952, p. 152. - Cf. : « Das Ende einer Ära: Die revolutionären Ereignisse des Jahres 1848 rund um die Wiener Oper », in : JAHN,

importun sur le plan politique, mis en scène lors de la période libre de censure qui suit la révolution de 1848 à Berlin, le Königstädtisches Theater est contraint de fermer définitivement ses portes lors de la réintroduction de la censure en 1851. Le Teatro Sociale de Varèse est fermé entre 1848 et 1851, une période durant laquelle il est occupé à plusieurs reprises par l'armée autrichienne et transformé en caserne¹⁴. La presse musicale européenne n'est pas épargnée. Le plus important périodique musical allemand de la première moitié du XIX^e siècle, l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, cesse de paraître en 1848, tandis que son homologue italien, la *Gazzetta musicale di Milano*, se voit contraint par l'administration autrichienne de cesser provisoirement ses publications à la fin de l'année 1848 et en 1849, en raison de la sympathie affichée par la rédaction pour les révolutionnaires¹⁵.

État de la recherche

À notre connaissance, cette thèse constitue la première étude comparative de grande ampleur sur la diffusion des trois genres lyriques dans les trois pays¹⁶. Un certain nombre de travaux existent sur la diffusion de l'opéra-comique dans un ou plusieurs pays. Nous pensons en particulier à l'ouvrage collectif intitulé *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, publié

Michael, *Die Wiener Hofoper von 1836 bis 1848: Die Ära Balochino/Merelli*, Vienne, Verlag Der Apfel, coll. « Veröffentlichungen des RISM-Österreich », série B, vol. 1, 2004, p. 307-318. - CAPELLE, Irmlind (éd.), *Albert Lortzing, Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Cassel/Bâle/Londres/New York/Prague, Bärenreiter, 1995, p. 322 : lettre de Lortzing à Joseph Bickert (Leipzig), datée de la mi-avril 1848 à Vienne : « Hier haben sich sämtliche Theaterverhältnisse seit den April-Ereignissen [sic] umgestaltet. Das Hofburgtheater klebt noch an seinem alten Zopf und wird, was früher keiner wagen durfte, jetzt in den Blättern stark mitgenommen und nicht mit Unrecht. Das Kärnthnerthor Theater ist seit Item April geschlossen. Es wurden Plakate angeschlagen und gedroht, das Haus in Brand zu stecken, wenn Balochino es wagen würde die italienische Saison zu eröffnen, welches mit Item April geschehen mußte. Balochino selbst muß abdanken und wird wahrscheinlich, da er noch Kontakt bis Michaeli 1849 ein[en] provisorischen Direktor (man nennt Schober) einsetzen. Das Karl-Theater ist gänzlich in Verfall gerathen und der sonst so pfiffige Karl macht jetzt (den Neubau seines Theaters mit inbegriffen) einen dummen Streich über den andern. » - *Ibid.*, p. 342 : lettre de Lortzing à Philipp Düringer (Mannheim), datée du 8 novembre 1848 à Vienne : « Daß das Leben in Wien, obwohl die Kriegestürme sich gelegt, jetzt kein behagliches ist, bedarf wohl keiner Versicherung. Es geht bereits in die fünfte Woche, daß die Theater geschlossen sind. Wie sehr die Privatunternehmer dabei gelitten läßt sich ermeßen, daß aber das Burgtheater seinem Falle nahe ist, hat gewiß keiner geglaubt. So stehts in den schönen, einst so blühenden Wien. Was uns von den Errungenschaften der Märztage noch übrig geblieben sein wird - wir müssen's halt abwarten. Viel wirds nicht sein. »

¹⁴ CAMBIASI, Pompeo, *Teatro di Varese (1776-1891)*, Milan, G. Ricordi & C., 1891, p. 28.

¹⁵ Cf. : *Gazzetta musicale di Milano*, 29 mars 1848, vol. 7, n° 12, p. 89-95. - *Ibid.*, p. 89 : « Gl'immensi e quasi soprannaturali avvenimenti di cui Milano è ora autrice e spettatrice, e che in così pochi giorni quale elettrica scintilla scossera l'Italia tutta e pressochè tutta Europa commossero, invitano imperiosamente anche quella parte di stampa periodica, che esclusivamente alle arti belle si dedicava, ad unire la sua voce, sia pur debole, a quella di tutti, e a consacrare la sua penna al pensiero, alla salvezza della patria. [...] » - *Gazzetta musicale di Milano*, 19 avril 1848, vol. 7, n° 15, p. 114 : « Dalle tracce che abbiamo qui offerte a schiarimento ed illustrazione del titolo aggiunto al nostro Giornale, potranno i lettori di leggieri argomentare, che noi lasceremo l'occuparsi delle grandi questioni, degli estesi interessi dello Stato alle menti di miglior nerbo, di più alta levatura che la nostra non sia; assistiti, come teniamo promessa, da egregie persone mosse dall'istesso intendimento ed animate da uno zelo eguale, ci limiteremo soltanto (e l'opera cui ci apprestiamo ci sembra di non breve momento) a portare le nostre indagini a ciò che deve servir di elemento al grande edificio dell'ITALIANA INDIPENDENZA, di cui l'eroica Milano pose la prima pietra. »

¹⁶ Cf. : BARA, Olivier, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*. Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 2001, p. 513 : « Une étude de type comparatiste rapprochant l'opéra-comique des autres théâtres « intermédiaires » européens, *Singspiel*, *opera semiseria*, *zarzuela* ou *ballad opera*, pourrait sans doute révéler parmi ces formes de spectacle des points de contact et de fortes spécificités. »

en 1992 sous la direction de Philippe Vendrix¹⁷, aux actes du colloque intitulé *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, organisé en 1994 à Francfort-sur-le-Main sous la direction de Herbert Schneider et Nicole Wild¹⁸, aux actes du colloque intitulé *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, organisé en 1999 à Prague sous la direction de Milan Pospíšil, Arnold Jacobshagen, Francis Claudon et Marta Ottlová¹⁹, ainsi qu'à la thèse de doctorat de Mario Marica intitulée *L'opéra-comique in Italia: rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, soutenue en 1998 à l'Università degli Studi « La Sapienza » de Rome²⁰. Si la diffusion européenne de l'art lyrique italien est assez bien connue - elle a fait entre autres l'objet de l'ouvrage collectif intitulé *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, publié en 2009 sous la direction de Damien Colas et Alessandro Di Profio²¹ -, elle est rarement étudiée sous le seul angle de l'*opera buffa*. Pour la diffusion de l'opéra italien et de l'*opera buffa* en France, il faut citer notamment les travaux publiés par Irène Mamczarz²², Alessandro Di Profio²³, Andrea Fabiano²⁴, Mark Everist²⁵, Jean Mongrédién²⁶ et Sylvain Langlois²⁷. Pour leur diffusion en Allemagne, mentionnons les travaux publiés par Mary Hunter²⁸, Robert Didion²⁹, etc.

¹⁷ VENDRIX, Philippe (éd.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, coll. « Musique-Musicologie », 1992, 389 p.

¹⁸ SCHNEIDER, Herbert, WILD, Nicole (éd.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den internationalen Kongress Frankfurt 1994*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 1997, 490 p.

¹⁹ POSPÍŠIL, Milan, JACOBSHAGEN, Arnold, CLAUDON, Francis et OTTLOVÁ, Marta (éd.), *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle. Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague 12-14 mai 1999*, Prague, KLP - Koniasch Latin Press, 2003, 517 p.

²⁰ MARICA, Marco, *L'opéra-comique in Italia: rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, Dissertazione dottorale: Dottorato di ricerca in Storia e analisi delle culture musicali, Rome, Università degli Studi « La Sapienza », 1998, 584 p.

²¹ COLAS, Damien, DI PROFIO, Alessandro (éd.), *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, Liège, Mardaga, 2009, 2 vol., 879 p.

²² MAMCZARZ, Irène, *Les intermèdes comiques italiens au XVIII^e siècle en France et en Italie*, Paris, C.N.R.S., 1972, 684 p. - MAMCZARZ, Irène, « L'opéra-comique italien en Europe au XVIII^e siècle », in : MAMCZARZ, Irène (éd.), *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 97-105.

²³ DI PROFIO, Alessandro, *La révolution des Bouffons : L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la musique », 2003, 561 p.

²⁴ FABIANO, Andrea, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la musique », 2006, 296 p.

²⁵ EVERIST, Mark, *Music Drama at the Paris Opéra, 1824-1828*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 2002, 331 p.

²⁶ MONGREDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831 : Chronologie et documents*, Lyon, Symétrie, coll. « Perpetuum mobile », 2008, 8 vol., 5488 p. - Cf. : MONGREDIEN, Jean, « L'Opéra italien : Théâtre italien et théâtre de la Cour », in : *La Musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, Flammarion, 1986, p. 106-135.

²⁷ LANGLOIS, Sylvain, « L'arrivée des opéras de Rossini, Bellini et Donizetti au Théâtre des Arts », in : *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2003 par Florence Naugrette et Patrick Taïeb, Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 1, 2009, [article : 17 p.]. Cet article est directement inspiré de la thèse de doctorat du même auteur, intitulée *Les opéras de Rossini, Bellini et Donizetti au Théâtre des Arts de Rouen à l'époque romantique*, et soutenue en 2009 à l'Université de Rouen.

²⁸ HUNTER, Mary, *Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. A Poetics of Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1999, 331 p.

²⁹ DIDION, Robert, « Le rappresentazioni di opere rossiniane a Francoforte nell'Ottocento : repertorio e materiali d'esecuzione », in : FABBRI, Paolo (éd.), *Gioachino Rossini, 1792-1992, Il Testo e la Scena. Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, Pesaro, Fondazione Rossini, coll. « Saggi e Fonti », n° 1, 1994, p. 325-332.

Très faible, la diffusion de l'opéra allemand et de la *komische Oper* en France et en Italie avant 1850 n'a pas encore donné lieu à des recherches musicologiques de grande envergure, étendues sur une longue durée à l'ensemble des territoires concernés.

L'inégale diffusion des genres lyriques entre deux pays a souvent été évoquée. À titre d'exemple, les actes du colloque intitulé *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, organisé en 2002 à Bayreuth sous la direction de Sebastian Werr et Daniel Brandenburg, montrent clairement la frustration, voire la jalousie de la critique musicale allemande et des compositeurs allemands devant le triomphe des ouvrages italiens outre-Rhin³⁰. Cependant, aucune étude n'a jusqu'à présent exposé de manière synthétique une comparaison de l'inégale diffusion de l'*opera buffa*, de l'opéra-comique et de la *komische Oper* dans les trois pays.

Démarche et méthode

L'ampleur et la variété des sources consultées constituent la première richesse de notre étude. Ces sources se divisent en sept grandes catégories : 1) les chronologies des spectacles lyriques représentés dans une centaine de théâtres en France, en Allemagne et en Italie ; 2) plus d'une vingtaine de périodiques musicaux publiés dans les trois pays au XIX^e siècle ; 3) une vingtaine de dictionnaires musicaux et d'encyclopédies musicales publiés entre 1750 et 1900 ; 4) une centaine de réductions piano-chant d'opéras italiens, français et allemands ; 5) la correspondance et les écrits d'une trentaine de compositeurs des trois pays ; 6) les écrits d'hommes de lettres, de critiques et de professionnels du théâtre et du théâtre lyrique actifs durant la même période ; 7) plusieurs centaines de pièces de théâtre et livrets d'opéra français, allemands et italiens publiés à la fin du XVIII^e et au XIX^e siècle.

Notre étude systématique de la diffusion des genres de l'*opera buffa*, de l'opéra-comique et de la *komische Oper* en France, en Allemagne et en Italie repose en premier lieu sur le dépouillement des chronologies des spectacles lyriques représentés dans une centaine de théâtres. Répartis entre les « sources : livres et articles » et la « bibliographie », vingt livres et deux articles principalement dédiés aux théâtres lyriques parisiens, à savoir l'Opéra, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Italien, l'Odéon entre 1824 et 1828, et le Théâtre-Lyrique entre 1851 et 1870, ainsi qu'au Théâtre des Arts de Rouen et au Grand-Théâtre de Lyon, ont été considérés. De même, vingt-deux livres et quatre articles consacrés aux théâtres germaniques ont été pris en compte. Les théâtres de Vienne et de Berlin ont fait l'objet de la plus grande attention, en particulier l'Opéra de Vienne, le Theater an der Wien, l'Opéra de Berlin et le Königstädtisches Theater. Deux articles de Robert Didion et Manuela Jahrmärker ont apporté de précieuses informations concernant les villes de Francfort et Munich. Enfin, pas moins de soixante-et-onze livres et deux articles consacrés à quarante-huit théâtres de trente-sept villes italiennes réparties sur l'ensemble de la péninsule ont été étudiés. Nos recherches ont porté non seulement sur les théâtres lyriques italiens de premier plan, tels que le Teatro alla Scala de Milan, le Teatro La Fenice de Venise ou le Teatro San Carlo de Naples, mais aussi sur les théâtres secondaires des grandes villes, ainsi que sur les théâtres de villes moyennes.

Un dépouillement substantiel de la presse musicale européenne au XIX^e siècle a été entrepris afin d'établir notre étude de la diffusion et de la réception des opéras italiens, français et allemands sur des assises solides. Notons que l'étude d'une aussi grande variété de périodiques musicaux n'aurait pas été possible, ou du moins été nettement plus difficile, avant le XXI^e siècle. En effet, la quasi-totalité des journaux étudiés l'ont été sous une forme

³⁰ WERR, Sebastian, BRANDENBURG, Daniel (éd.), *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, Münster, Lit Verlag, coll. « Forum Musiktheater », vol. 1, 2004, 288 p.

numérisée libre d'accès sur internet³¹, à l'exception de la *Gazzetta musicale di Milano* dont de nombreux volumes n'ont pu être consultés qu'en bibliothèque.

Publiés à Leipzig, Vienne, Berlin et Mayence, les sept périodiques musicaux qui ont été retenus pour le monde germanique sont, dans l'ordre chronologique des périodes étudiées : l'*Allgemeine musikalische Zeitung* entre 1798 et 1848, périodique publié à Leipzig par l'éditeur de musique Breitkopf und Härtel et largement considéré comme le journal musical de référence en langue allemande durant cette période ; l'*Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* entre 1818 et 1824, périodique publié à Vienne par l'éditeur de musique Sigmund Anton Steiner et rédigé par Friedrich August Kanne, ainsi que par les frères Joseph et Ignaz von Seyfried ; la *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* entre 1824 et 1830, périodique publié à Berlin par Adolf Bernhard Marx et l'éditeur de musique Adolf Martin Schlesinger ; *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* entre 1824 et 1848, périodique publié à Mayence par l'éditeur de musique Schott ; l'*Allgemeiner musikalischer Anzeiger* entre 1829 et 1840, périodique publié à Vienne par l'éditeur de musique Tobias Haslinger et rédigé par Ignaz Franz Castelli ; la *Neue Zeitschrift für Musik* entre 1834 et 1860, périodique publié à Leipzig, fondé et dirigé par Robert Schumann, puis par Franz Brendel à partir de 1844 ; l'*Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* entre 1841 et 1847, périodique publié et rédigé à Vienne par August Schmidt.

Du fait de la centralisation de la vie musicale française à Paris, les sept périodiques musicaux français qui ont été étudiés sont essentiellement parisiens : la *Revue musicale* entre 1827 et 1832, périodique publié et rédigé par François-Joseph Fétis ; la *Gazette musicale de Paris* entre 1834 et 1835, puis la *Revue et Gazette musicale de Paris* entre 1835 et 1880, périodiques publiés par l'éditeur de musique Maurice Schlesinger, fils d'Adolf Martin Schlesinger, le créateur de la *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* ; *Le Ménestrel : Journal de Musique* entre 1833 et 1895, périodique publié par la Librairie Poussielgue ; *La France musicale* entre 1837 et 1849, périodique publié par les éditeurs de musique Léon et Marie Escudier. Deux journaux provinciaux, le premier marseillais et le second lyonnais, ont été dépouillés de manière ponctuelle : *L'Entracte, Journal des Théâtres et des Salons* entre 1838 et 1839, et *Le Salon musical : Musique, Beaux-Arts, Littérature, Critique, Théâtres, Nouvelles, Modes* entre 1843 et 1844.

Outre trois périodiques publiés à Bologne, Venise et Naples, huit des onze périodiques musicaux italiens qui ont été retenus se concentrent à Milan, le premier centre de diffusion de l'art lyrique italien au XIX^e siècle : *I Teatri: Giornale Drammatico, Musicale e Coregrafico* entre 1827 et 1829, périodique publié à Milan par Gaetano Barbieri ; *Teatri, Arti e Letteratura* entre 1827 et 1857, périodique publié à Bologne par Gaetano Fiori ; *L'Eco: Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri* entre 1828 et 1835, périodique publié à Milan par Paolo Lampato ; *Il Censore universale dei teatri* entre 1829 et 1831, périodique publié à Milan par Luigi Prividali ; *Glissons, n'appuyons pas: Giornale Critico-Letterario, d'Arti, Teatri e Varietà* entre 1834 et 1840, périodique publié à Milan par Gian Jacopo Pezzi ; *Il Gondoliere: Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri* entre 1834 et 1846, périodique publié à Venise par Paolo Lampato ; *Il Pirata: Giornale di letteratura, belle arti, mestieri, mode, teatri e varietà* entre 1835 et 1847, périodique publié à Milan par Francesco Regli ; *La Fama: Rassegna di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Teatri* entre 1837 et 1840, périodique publié à Milan ; le *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali* entre 1842 et 1847, périodique publié à Milan par Andrea Cattaneo ; la *Gazzetta musicale di Milano* entre 1842 et 1889, périodique publié à Milan par l'éditeur de musique Giovanni Ricordi - le premier éditeur des opéras de Rossini, Bellini, Donizetti et Verdi - et journal musical italien de référence

³¹ À partir des sites internet : gallica.bnf.fr, cirpem.lacasadellamusica.it, digitale-sammlungen.de, archive.org, books.google.com, etc.

au XIX^e siècle ; la *Gazzetta musicale di Napoli* entre 1857 et 1858, périodique publié à Naples par Teodoro Cottrau.

Enfin, le principal périodique musical de langue anglaise au XIX^e siècle a également été étudié, à savoir *The Musical World: a Weekly Record of Musical Science, Literature and Intelligence* entre 1836 et 1860, périodique publié à Londres par Joseph Alfred Novello.

Une vingtaine de dictionnaires musicaux et d'encyclopédies musicales publiés dans les trois pays à la fin du XVIII^e et au XIX^e siècle ont été consultés. Citons pour la France le *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau (1768), l'*Encyclopédie méthodique* de Framery, Guinguené et de Momigny (1791-1818), le *Dictionnaire historique des musiciens* d'Alexandre Choron et François Fayolle (1810-1811), le *Dictionnaire de Musique Moderne* de Castil-Blaze (1825), le *Dictionnaire théâtral* de François-Antoine Harel (1825), le *Dictionnaire de musique* des frères Escudier (1844), la *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* de François-Joseph Fétis (1862-1868), le *Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras* de Félix Clément et Pierre Larousse (1869), et le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* d'Arthur Pougin (1885) ; pour l'Allemagne le *Musikalisches Lexikon* de Heinrich Christoph Koch (1802), la *Kritische Terminologie für Musiker und Musikfreunde* de Carl Gollmick (1833), l'*Encyclopädie der gesammten musikalischen Musikwissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst* de Gustav Schilling (1835-1842), l'*Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde* de Robert Blum, Carl Herlossohn et Hermann Marggraff (1839-1846), le *Theater-Lexikon* de Philipp Jakob Düringer et Heinrich Bartel (1841), le *Handlexikon der Tonkunst* de Carl Gollmick (1857), le *Musik-Lexikon* (1882) et l'*Opern-Handbuch* (1887) de Hugo Riemann ; pour l'Italie le *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni si antiche che moderne* de Giuseppe Bertini (1814-1815), le *Dizionario e bibliografia della musica* de Pietro Lichtenthal (1826), le *Dizionario della musica* de Massimino Vissian (1846) et le *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, Ecc. Ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860* de Francesco Regli (1860).

Une centaine de réductions piano-chant et quelques partitions d'orchestre d'opéras italiens, français et allemands, aussi bien comiques que sérieux et créés principalement à la fin du XVIII^e et au XIX^e siècle, ont été analysées pour préparer la rédaction de la troisième partie de cette thèse. Les trente-quatre compositeurs retenus dans notre étude sont, dans l'ordre alphabétique de leurs noms patronymiques : Adolphe Adam (10 ouvrages analysés), Daniel-François-Esprit Auber (10), Ludwig van Beethoven (1), Vincenzo Bellini (2), François-Adrien Boieldieu (5), Domenico Cimarosa (1), Peter Cornelius (1), Carl Ditters von Dittersdorf (3), Gaetano Donizetti (6), Friedrich von Flotow (2), Baldassare Galuppi (1), Jacques François Fromental Halévy (4), Ferdinand Hérold (5), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1), Conradin Kreutzer (1), Peter Joseph von Lindpaintner (1), Albert Lortzing (8), Heinrich Marschner (4), Felix Mendelssohn Bartholdy (1), Giacomo Meyerbeer (2), Wolfgang Amadeus Mozart (5), Wenzel Müller (1), Otto Nicolai (1), Giovanni Paisiello (1), Giovanni Battista Pergolesi (1), Gioachino Rossini (6), Johann Baptist Schenk (1), Robert Schumann (1), Louis Spohr (2), Giuseppe Verdi (2), Richard Wagner (3), Carl Maria von Weber (3), Joseph Weigl (1) et Peter von Winter (1).

La lecture de la correspondance et des écrits de nombreux compositeurs français, italiens et allemands constitue l'une des plus importantes sources d'information à la base de cette thèse. Les récits de leurs voyages à l'étranger ont particulièrement retenu notre attention, multipliant les points de vue sur les trois pays étudiés, l'activité des théâtres lyriques, les différents genres et les différents systèmes de production.

Pour la France ont été lus, entre autres, les *Mémoires* d'André-Ernest-Modeste Grétry, le *Voyage d'un musicien en Italie (1809-1812)* et les *Observations sur les théâtres italiens* d'Auguste-Louis Blondeau, la correspondance de Ferdinand Hérold durant ses séjours en Italie et en Allemagne entre 1812 et 1815, ainsi qu'en 1821, l'écrit polémique intitulé *De la musique mécanique et de la musique philosophique* d'Henri-Montan Berton, une partie de la correspondance de François-Adrien Boieldieu, la correspondance d'Adolphe Adam avec Samuel Heinrich Spiker, ainsi que divers articles et deux recueils d'articles du compositeur français, *Souvenirs d'un musicien* et *Derniers souvenirs d'un musicien*, la correspondance entre Daniel-François-Esprit Auber et Eugène Scribe³², l'*Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale* d'Anton Reicha³³, les *Mémoires* et de nombreux articles et critiques musicales d'Hector Berlioz, divers articles de Franz Liszt, Jacques François Fromental Halévy, Jacques Offenbach, etc.

Pour l'Italie ont été lus les quatre volumes de la correspondance de Goachino Rossini publiés à ce jour par la Fondazione Rossini à Pesaro, couvrant la période allant de la naissance du compositeur jusqu'en 1830, les entretiens de Rossini avec Ferdinand Hiller rapportés par le compositeur allemand, ainsi que *La Visite de Richard Wagner à Rossini* effectuée en 1860 à Paris et rapportée par Edmond Michotte, outre la correspondance de Vincenzo Bellini entre 1819 et 1835 éditée par Carmelo Neri, la correspondance de Gaetano Donizetti éditée par Guido Zavadini et les *Copialettere* de Giuseppe Verdi édités par Gaetano Cesari et Alessandro Luzio. Notons que Rossini³⁴, Bellini, Donizetti et Verdi se sont peu exprimés dans la presse et n'ont pas publié de mémoires ou d'écrits esthétiques importants. Le contraste avec l'abondante production littéraire et critique de certains compositeurs français et allemands, tels qu'Adam, Berlioz, Weber, Schumann et Wagner, est saisissant. Mentionnons enfin deux lettres de Luigi Rossi sur l'état actuel de la musique à Turin, publiées dans la *Gazzetta musicale di Milano* le 26 janvier et le 30 mars 1845.

Pour l'Allemagne ont été lus l'ouvrage *Über die deutsche comische Oper* (1774) de Johann Friedrich Reichardt et les lettres écrites par le compositeur lors de son séjour à Paris en 1802 et 1803, la correspondance de Beethoven éditée par Alfred Christlieb Kalischer, l'appel aux compositeurs allemands publié le 16 juillet 1823 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* et l'autobiographie de Louis Spohr, la correspondance de Felix Mendelssohn Bartholdy durant son voyage en Allemagne, en Italie et en Suisse en 1830 et 1831, les recueils de critiques musicales de Carl Maria von Weber et de Robert Schumann publiés par la maison d'édition Reclam, la correspondance d'Albert Lortzing éditée par Irmlind Capelle, le journal intime, la correspondance avec son père et plusieurs articles d'Otto Nicolai, une partie

³² Cf. : SCHNEIDER, Herbert, *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*, Liège, Mardaga, 1998, p. 8 : « Dans la plupart des lettres, Auber et Scribe parlent de problèmes artistiques et pratiques, mais rarement de questions d'esthétique. » ; p. 9 : « La présente édition contient 81 lettres datées entre 1828 et 1860, dont 54 de Scribe et 27 d'Auber dont une adressée à M^{me} Scribe. Comme Scribe et Auber n'écrivaient pas souvent pendant les périodes où ils vivaient à Paris, il n'existe que peu de lettres parisiennes (13 en tout). » ; p. 13 : « Contrairement à Adam, ils s'abstiennent de tout jugement sur leurs confrères compositeurs et librettistes ou sur leurs prédécesseurs. » - YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2000, p. 311 : la théorie littéraire d'Eugène Scribe « n'a jamais été explicitée en tant que telle par Scribe - et cette lacune est significative ».

³³ Cf. : REICHA, Anton, *Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale*, Paris, A. Farrenc, 1833, vol. 1, p. III : « Il est à regretter, sans doute, que des compositeurs lyriques, d'un talent supérieur, tels M.M. Méhul, Catel, Chérubini, Lesueur, Berton, Boyeldieu, n'aient pas publié des ouvrages, ou, au moins, des notes didactiques suffisamment étendues sur la musique dramatique ».

³⁴ FABBRI, Paolo, « Rossini the aesthetician », in : *Cambridge Opera Journal*, vol. 6, n° 1, 1994, p. 19 : « Like many composers of his period - and not just Italians - Rossini in his creative phase was not a theorist: he was a practitioner, exclusively devoted to his craft. Theory was at one with practice; thinking fused with doing. It is thus fruitless to search Rossini's writings for some account of his poetics during his career in the opera house ».

importante des écrits, des articles, de la correspondance et des mémoires de Richard Wagner, une partie de la correspondance de Ferdinand Hiller éditée par Reinhold Sietz et l'ouvrage *Aus dem Tonleben unserer Zeit* du même compositeur, une partie de la correspondance et du journal intime de Giacomo Meyerbeer édités par Heinz Becker, Gudrun Becker et Sabine Henze-Döhring, la correspondance et les écrits de Peter Cornelius édités par Paul Egert, ainsi que les rares écrits de Friedrich von Flotow rapportés dans la biographie éditée par Rosa Svoboda.

Outre les écrits et la correspondance des compositeurs présentés ci-dessus, les écrits de nombre de leurs contemporains, qu'ils soient écrivains, dramaturges, librettistes, traducteurs, critiques, chanteurs ou directeurs de théâtre, ont également éveillé notre intérêt.

Citons pour la France *Le neveu de Rameau* de Denis Diderot, ainsi que ses principaux écrits théoriques sur le théâtre, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *De la poésie dramatique* et *Paradoxe sur le comédien* ; quelques écrits théoriques de Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, *Lettre sur la musique française*, *Examen de deux principes avancés par M. Rameau* ; l'ouvrage de Michel-Paul Guy de Chabanon intitulé *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* ; deux ouvrages de Madame de Staël, *De l'Allemagne* et *Corinne ou l'Italie* ; plusieurs ouvrages de Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, *Vie de Rossini*, *Vie de Haydn*, *de Mozart et de Métastase* et *Notes d'un Dilettante* ; les *Mémoires d'un bourgeois de Paris* de Louis-Désiré Véron, directeur de l'Opéra de Paris de 1831 à 1835 ; de nombreux livres et articles de Castil-Blaze, François-Joseph Féty, Henri Blanchard, Henri Blaze de Bury, Théophile Gautier, Julien-Louis Geoffroy, M. A. Delaforest, Jules Maurel, Joseph d'Ortigue, Gustave Bertrand, Paul Scudo, Ernest Legouvé, Eugène de Mirecourt, Benoît Jouvin, Émile Solié, Auguste Thurner, Charles Beauquier, Arthur Pougin, etc.

Mentionnons pour l'Italie un grand nombre de critiques musicales du librettiste Felice Romani publiées dans différents journaux italiens dont la *Gazzetta Piemontese* ; la *Filosofia della musica* de Giuseppe Mazzini ; la *Filosofia della musica o estetica applicata a quest'arte* de Raimondo Boucheron ; deux méthodes de chant, à savoir le *Traité complet de l'art du chant en deux parties* de Manuel Garcia et la *Méthode complète de chant* de Luigi Lablache ; divers ouvrages et articles de Francesco Regli, Nicolò Eustachio Cattaneo, Giacinto Battaglia, Ermanno Picchi, Temistocle Solera, Tito Ricordi, etc.

Figure incontournable de la littérature allemande, largement célébré de son vivant et librettiste en diverses occasions, Johann Wolfgang von Goethe a été étudié principalement par le biais de deux ouvrages, son *Italienische Reise*, modèle présent à l'esprit de la plupart des voyageurs allemands en Italie au XIX^e siècle, et ses entretiens avec Johann Peter Eckermann. Citons également pour l'Allemagne diverses œuvres littéraires et critiques musicales d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann ; l'essai de Heinrich von Kleist sur le théâtre de marionnettes ; deux ouvrages de Heinrich Heine, *Italie* et *Lutèce : Lettres sur la vie politique et sociale de France* ; les mémoires du librettiste et traducteur viennois Ignaz Franz Castelli ; le journal intime et les récits de voyage du dramaturge Franz Grillparzer ; la *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* de Franz Brendel ; les différents récits de voyage à Paris et en Italie, ainsi que l'autobiographie du dramaturge et librettiste August von Kotzebue ; une partie des écrits dramatiques et dramaturgiques d'Eduard Devrient, dont ses lettres écrites à Paris en 1839 ; divers livres et articles de Gottfried Wilhelm Fink, Ferdinand Braun, Joachim Fels, Ferdinand Gleich, Carl Gollmick, Eduard Hanslick, Hermann Hirschbach, Friedrich August Kanne, Johann Christian Lobe, Adolf Bernhard Marx, Richard Pohl, Ludwig Rellstab, Wilhelm Heinrich Riehl, Johann Friedrich Rochlitz, Stephan Schütze, Richard Otto Spazier, Karl Theodor von Küstner, Joseph Mainzer, Carl Armand Mangold, Gustav Adolf Keferstejn, Hermann Zopff, Adolf Zeising, Georg Richard Kruse, etc.

Enfin, la lecture de centaines de pièces de théâtre, principalement comiques, et de livrets d'opéra français, allemands et italiens, publiés entre 1750 et 1900, a enrichi nos recherches tout au long de la préparation de cette thèse.

Nous avons fait le choix de ne pas consacrer de chapitre particulier à la réception, mais d'inclure celle-ci dans l'ensemble des douze chapitres de cette thèse. Devant l'ampleur de notre sujet, il est rapidement apparu nécessaire de circonscrire le champ de nos recherches. Nous avons ainsi volontairement laissé de côté l'analyse du comique dans l'orchestration qui ne pouvait se faire sur des réductions pour chant et piano, et aurait nécessité la limitation de notre corpus à un nombre d'ouvrages lyriques nettement plus réduit. De même, nous avons intentionnellement éludé la très large question de la construction du comique sur la scène lyrique à travers la mise en scène des ouvrages, le rôle dévolu aux décors et aux costumes, et le jeu des interprètes, une question qui, par ailleurs, est déjà à l'origine de plusieurs travaux musicologiques, en particulier pour les genres de l'opéra-comique³⁵ et de l'*opera buffa*³⁶.

Établi principalement à partir du dépouillement des chronologies de représentations lyriques par théâtre et de la presse musicale de l'époque, l'outil statistique joue un rôle primordial et incontournable dans cette thèse, et permet d'étayer notre étude de la diffusion des genres comiques sur des bases tangibles. Conscient de l'écueil représenté par cet outil³⁷, mais convaincu de son utilité³⁸, nous avons délibérément placé la majeure partie des tableaux et des énumérations dans les annexes afin d'alléger la lecture du corps de la thèse où nous avons privilégié la synthèse.

Une étude détaillée de la diffusion européenne de l'*opera buffa*, de l'opéra-comique et de la *komische Oper* dans la première moitié du XIX^e siècle invite à se poser un certain nombre de questionnements. Comment le rire passe-t-il, ou non, les frontières à cette époque ? Comment le comique circule-t-il entre les trois pays ? Sous quelle forme a-t-il émigré ? Sous celle du livret, de la musique ou des deux réunis ? Qu'est-ce qui fait rire ou sourire les compositeurs, les librettistes, les musicographes, les critiques musicaux, les musicologues et les théoriciens du XIX^e siècle ? Quelles sont les principales attentes du public et des auditeurs

³⁵ Citons entre autres les travaux de Nicole Wid, Charlotte Lorient et Arnold Jacobshagen : WILD, Nicole, « La mise en scène à l'Opéra-Comique sous la Restauration », in : SCHNEIDER, Herbert, WILD, Nicole (éd.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 183-234. - LORIENT, Charlotte, *La pratique des interprètes de Berlioz et la construction du comique sur la scène lyrique au XIX^e siècle*, thèse de doctorat de musicologie soutenue sous la direction du Professeur Jean-Pierre Bartoli le 15 novembre 2013 à l'Université Paris-Sorbonne, 576 p. - JACOBSHAGEN, Arnold, « Die Inszenierung der Opéra comique im 19. Jahrhundert: Aubers *Fra Diavolo* in den Pariser Livrets de mise en scène », in : POSPÍŠIL, Milan, JACOBSHAGEN, Arnold, CLAUDON, Francis et OTTLOVÁ, Marta (éd.), *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, op. cit., p. 133-156. - Cf. : *Ibid.*, p. 133 : « Die wissenschaftliche Erforschung der Inszenierungsgeschichte französischer Opern und Opéras comiques des 19. Jahrhunderts hat während der beiden letzten Jahrzehnte einen bedeutenden Aufschwung erlebt, der vor allem in den Bereichen der Bühnentechnik und des Bühnenbildes sowie der institutionellen Rahmenbedingungen der Pariser Theater umfassende historische Rekonstruktionen ermöglichte. »

³⁶ FRIGAU, Céline, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2014, 848 p.

³⁷ Cf. : CLAUDON, Francis, « Nostalgie et modernité de l'opéra-comique français : *Le postillon de Lonjumeau* », in : POSPÍŠIL, Milan, JACOBSHAGEN, Arnold, CLAUDON, Francis et OTTLOVÁ, Marta (éd.), op. cit., p. 27 : « Le rayonnement de l'opéra-comique français est un phénomène typique du 19^{ème} siècle ; il revêt un aspect à la fois quantitatif et qualitatif. Mais, procéder à des comptes et des décomptes pour démontrer que l'on a joué partout ce répertoire, n'est pas d'un exercice absolument palpitant. Énumérer les titres et les compositeurs qui ont été copiés, adaptés, diversement montés, risquerait aussi de tomber dans un palmarès à la fois pédant et bien desséché. »

³⁸ Cf. : JAHRMÄRKER, Manuela, « Die französische Oper im 19. Jahrhundert in München », in : POSPÍŠIL, Milan, JACOBSHAGEN, Arnold, CLAUDON, Francis et OTTLOVÁ, Marta (éd.), op. cit., p. 166 : « Repertoire-Statistiken der deutschen Theater sind bislang eine Ausnahme, und Vergleiche zwischen einer größeren Anzahl von Theatern also nur in beschränktem Maße möglich. »

de l'époque dans ce domaine, et comment ont-elles évolué ? Comment les expressions nationales du comique sont-elles perçues en pays étranger et de quelle manière s'expriment la sympathie ou le rejet à leur égard ? Observe-t-on des tendances générales à ce sujet ? Quels sont les points de convergence ou de divergence entre les traditions du théâtre musical comique en Italie, en France et en Allemagne ? L'ambition de cette thèse est de permettre une meilleure compréhension de la contribution des trois genres comiques étudiés à l'émergence d'un sentiment musical européen. La problématique du comique et de l'humour en musique est complexe. Ce qu'on entend ici par comique, ce n'est pas seulement l'éclat de rire, mais aussi le sourire et la légèreté.

Plan de la thèse

Cette thèse de doctorat est divisée en trois grandes parties consacrées respectivement à la production des pièces de théâtre et des livrets d'opéras en France, en Italie et en Allemagne, à la diffusion des *opere buffe*, des opéras-comiques et des *komische Opern* dans les trois pays, et aux modèles structurels du comique de chaque genre national.

La première partie est à son tour divisée en trois chapitres intitulés le théâtre comique français, le théâtre comique italien et le théâtre comique allemand. La production théâtrale française est étudiée en premier en raison de son ampleur, de son incroyable succès européen et mondial au XIX^e siècle, largement comparable à celui de l'industrie cinématographique hollywoodienne un siècle plus tard, et de l'influence considérable qu'elle exerça sur les productions italienne et allemande par le biais d'innombrables arrangements et traductions. Plus modeste, la production dramatique italienne est fortement dépendante des importations françaises et son succès international se limite quasi exclusivement à celui du théâtre lyrique. La production théâtrale allemande est étudiée en dernier étant donné son moindre succès sur les scènes européennes.

La deuxième partie de cette thèse est scindée en six chapitres. Chacun de ces chapitres correspond à l'étude de la diffusion d'un genre comique national dans un pays tiers entre 1800 et 1850, à savoir la diffusion de l'*opera buffa* en France et en Allemagne, de l'opéra-comique en Allemagne et en Italie, et de la *komische Oper* en France et en Italie. L'ordre des chapitres correspond aux succès respectifs de chaque genre dans chaque pays. L'*opera buffa* est en effet le genre comico-lyrique le plus diffusé en Europe, loin devant l'opéra-comique et très loin devant la *komische Oper*. La France est par ailleurs le premier pays européen, avant l'Allemagne, à permettre la diffusion internationale du genre italien, en grande partie par l'intermédiaire du Théâtre-Italien, une institution avec laquelle collaborent les plus grands compositeurs et chanteurs transalpins. Si la diffusion de l'opéra-comique est considérable en Allemagne, elle est presque nulle en Italie. Enfin, la diffusion de la *komische Oper* est très faible en France et quasi inexistante en Italie avant 1850.

La troisième partie de cette thèse est divisée en trois chapitres consacrés aux modèles structurels du comique de l'*opera buffa*, de l'opéra-comique et de la *komische Oper*. Comme dans la deuxième partie, l'ordre des chapitres est fonction de l'ampleur de la diffusion de chaque genre, ainsi que de l'influence qu'il exerce sur les deux autres. Les compositeurs d'opéras-comiques et de *komische Opern* s'inspirent des productions musicales de leurs confrères italiens sans que la réciproque ne soit vraie, du moins à une échelle comparable. Les compositeurs allemands sont de même profondément influencés par les opéras-comiques, tandis que les compositeurs français ignorent plus ou moins la production comique allemande.

1 PREMIERE PARTIE : LES LIVRETS ET LEUR CIRCULATION EN EUROPE

1.1 Le théâtre comique français

Introduction

Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'essor d'un public bourgeois européen entraîne la demande d'une forte production théâtrale. Paris est alors, sous bien des aspects, la capitale culturelle de l'Europe et le théâtre français exerce une domination à l'échelle européenne, voire mondiale, qui se poursuivra durant tout le siècle, à l'instar de l'hégémonie du cinéma américain et de l'industrie hollywoodienne au XX^e siècle. Encouragée par l'énorme développement de l'édition durant cette période, la traduction du français devient une activité « industrielle » en Italie et en Allemagne, et un grand nombre de compositeurs lyriques italiens et allemands mettent en musique des livrets directement traduits du français ou arrangés sur des sources françaises.

La notion de « littérature industrielle » définie par Sainte-Beuve en 1839, l'intense production du théâtre comique français au XIX^e siècle et sa diffusion à l'étranger feront l'objet de ce chapitre, même si la diffusion des pièces françaises en Italie et en Allemagne sera plus spécifiquement analysée dans les deux chapitres consacrés au théâtre italien et au théâtre allemand. L'incroyable activité littéraire d'Eugène Scribe, symbole du succès européen du théâtre français dans la première moitié du siècle, sera particulièrement étudiée, notamment à travers les écrits et la correspondance de compositeurs français, allemands et italiens, et de la presse de l'époque.

1.1.1 Le théâtre français et la notion de « littérature industrielle »

Dans l'introduction d'un ouvrage collectif consacré à la diffusion du théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle, l'historien Jean-Claude Yon écrit : « La France du XIX^e siècle est le premier pays, en Europe et dans le monde, à se doter d'une véritable industrie théâtrale capable de produire en grande quantité des ouvrages destinés à un très large public¹. » La dimension industrielle du théâtre français est relevée par de nombreux critiques littéraires et musicaux sous la monarchie de Juillet. Dans son édition de 1835, le *Dictionnaire de l'Académie française* donne plusieurs définitions du mot « industrie », dont la suivante : « INDUSTRIE, se dit aussi Des [*sic*] arts mécaniques et des manufactures en général, ordinairement par opposition à l'agriculture². » Le 1^{er} janvier 1838, dans un article intitulé « Où en est l'art théâtral³ ? », Théophile Gautier associe le théâtre français contemporain à la notion de « manufacturé » et critique longuement le principe des pièces théâtrales écrites en collaboration :

¹ YON, Jean-Claude (éd.), *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle : Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éditions, collection « Histoire culturelle » publiée par le Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines (CHCSC) de l'université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2008, p. 8.

² « Industrie », in : *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot frères, Imprimeurs de l'Institut de France, 1835, sixième édition, vol. 2, p. 30.

³ GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, vol. 1, 1858, p. 82-84.

Nous profiterons de cette trêve si rare accordée à l'analyse pour jeter un coup d'œil sur l'état présent de l'art dramatique en France. Nous sommes fâché de le dire, la situation est loin d'être brillante : c'est une décadence complète ; la manufacture envahit tout ; une pièce se fabrique absolument comme un habit : l'un des collaborateurs prend la mesure de l'acteur, l'autre coupe l'étoffe, et le troisième assemble les morceaux ; l'étude du cœur humain, le style, la langue, tout cela est regardé comme rien⁴.

Théophile Gautier considère que le travail en collaboration est incompatible avec le génie, qui est « essentiellement solitaire », et aboutit nécessairement à des « produits hybrides et monstrueux » : « La collaboration est une des plaies de l'art, une cause de ruine qui, si l'on n'y prend garde, fera bientôt crouler tous les théâtres⁵. » L'écrivain fustige la « médiocrité » du théâtre français, le règne des conventions établies, l'absence d'innovation⁶ et l'uniformisation du répertoire :

Rien de nouveau ne peut se produire avec cette méthode ; et l'on joue partout et toujours la même pièce ; l'on est arrivé à produire des vaudevilles qui ne peuvent tomber, étant entièrement composés de morceaux déjà applaudis vingt ou trente fois dans d'autres vaudevilles : tout cela est taillé sur un patron commun et qui sert à tout le monde. Le public, qui n'a aucune raison pour siffler ce qu'il a applaudi la veille, laisse les claqueurs bruire et fourmiller sous le lustre, et s'en retourne chez lui médiocrement réjoui, et s'étonnant de ne plus s'amuser au spectacle. Le vaudeville reste sur l'affiche quelque temps, et l'on en fait un autre tout pareil qui aura le même sort⁷.

Dans son *Cours d'économie industrielle* publié en 1838 également, Adolphe Blanqui (1798-1854), professeur d'économie politique au Conservatoire national des arts et métiers depuis 1833, utilise pour la première fois la notion de « révolution industrielle⁸ ». Le 1^{er} septembre 1839, soit un an plus tard, Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) publie dans la *Revue des deux mondes* un article intitulé « De la Littérature industrielle », dans lequel le critique littéraire et écrivain français fustige, à l'instar de Théophile Gautier, la piètre qualité de la littérature contemporaine, rabaisée au rang de vulgaire marchandise⁹ :

Sous la restauration [*sic*] on écrivait sans doute beaucoup et de toute manière. À côté de quelques vrais monuments, on produisait une foule d'ouvrages plus ou moins secondaires, surtout politiques, historiques. L'imagination n'était guère encore en éveil que chez les talents d'élite. À cette

⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁶ *Ibid.*, p. 83-84 : « À quelques rares exceptions près, le théâtre est la proie des médiocrités ; il faut plus de patience et de résignation que de talent pour y arriver ; les talents jeunes et fiers s'en éloignent presque tous, ou n'y viennent qu'après de longues excursions dans la poésie ou le roman. Pour empêcher les poètes d'occuper la scène, on a imaginé de dire qu'ils ne connaissent pas *les planches*, qu'on nous pardonne cette expression de l'argot des coulisses : c'est une phrase dont la médiocrité, toujours envieuse et jalouse, se sert pour décourager les gens de génie ; l'art dramatique se réduit à ceci : *connaître les planches*, c'est-à-dire ne rien risquer qui n'ait été déjà plusieurs fois applaudi et qui ne soit d'un succès certain ; faire entrer et sortir les acteurs d'après certaines conventions ; finir chaque acte par une scène ou un mot à effet. La connaissance des planches est à l'art dramatique ce que la versification est à la poésie ; sans doute, il y a quelques conditions d'optique au théâtre ; il est bon d'ébarber certains détails, certaines ciselures trop saillantes qui empêcheraient l'œuvre de s'adapter au cadre étroit de la scène ; mais il y a loin de ces nécessités, bien vite comprises par les esprits supérieurs, aux exigences actuelles. »

⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁸ BLANQUI, Adolphe, *Cours d'économie industrielle : 1837-38. Leçons sur le capital, l'impôt, la rente, la division du travail, les machines, le paupérisme, la monnaie, le crédit, les banques, l'agriculture, l'industrie, les travaux publics, la conversion des rentes, les sociétés en commandite, les douanes, la statistique ; et sur les socialistes modernes : St. Simon, Fourier, Owen et leurs disciples. Par M. Blanqui aîné. Recueillies et annotées par Ad. Blaise (des V.) et Joseph Garnier*, Paris, chez J. Angé, éditeur, 1838, vol. 1, 338 p.

⁹ SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « De la Littérature industrielle », in : *Revue des deux mondes*, 1^{er} septembre 1839, vol. 19, 4^e série, p. 675-691.

quantité d'autres écrits de circonstance et de combat, une idée morale, une apparence de patriotisme, un drapeau donnait une sorte de noblesse et recouvrait aux yeux du public, aux yeux des auteurs et compilateurs eux-mêmes, le mobile plus secret. Depuis la restauration et au moment où elle a croulé, ces idées morales et politiques se sont, chez la plupart, subitement abattues ; le drapeau a cessé de flotter sur toute une cargaison d'ouvrages qu'il honorait et dont il couvrait, comme on dit, la marchandise. La grande masse de la littérature, tout ce fonds libre et flottant qu'on désigne un peu vaguement sous ce nom, n'a plus senti au dedans et n'a plus accusé au dehors que les mobiles réels, à savoir une émulation effrénée des amours-propres, et un besoin pressant de vivre : la littérature industrielle s'est de plus en plus démasquée¹⁰.

S'il est particulièrement sévère avec les œuvres littéraires publiées sous la monarchie de Juillet, Sainte-Beuve précise toutefois que la « littérature industrielle » n'est pas nouvelle et existe depuis les débuts de l'imprimerie¹¹. Le caractère de nouveauté lié à ce phénomène dans les années 1830 résiderait dans l'attitude décomplexée des principaux acteurs du système¹², notamment des critiques littéraires : « L'état actuel de la presse quotidienne, en ce qui concerne la littérature, est, pour trancher le mot, désastreux¹³. » Sainte-Beuve condamne la connivence entre écrivains et critiques littéraires. Le développement des « annonces » et des « réclames » dans les journaux, après l'adoption de la loi sur la presse du vicomte de Martignac en juillet 1828, entraîne selon lui une perte d'indépendance des critiques littéraires vis-à-vis des annonceurs et des œuvres annoncées :

Les conséquences de l'annonce furent rapides et infinies. On eut beau vouloir séparer dans le journal ce qui restait consciencieux et libre, de ce qui devenait public et véral : la limite du *filet* fut bientôt franchie. La *réclame* servit de pont. Comment condamner à deux doigts de distance, qualifier détestable et funeste ce qui se proclamait et s'affichait deux doigts plus bas comme la merveille de l'époque ? [...] Afin d'avoir en caisse le profit de l'annonce, on eut de la complaisance pour les livres annoncés ; la critique y perdit son crédit¹⁴.

Sainte-Beuve souligne le manque d'inspiration des écrivains¹⁵ et regrette l'avitissement de la littérature par l'utilisation des méthodes commerciales¹⁶. Il observe le même phénomène dans le monde théâtral et dénigre l'appât du gain des auteurs dramatiques¹⁷ :

Au théâtre, les mêmes plaies se retrouveraient ; les mœurs ouvertement industrielles y tiennent une place plus évidente encore. Il en fut ainsi de tout temps : mais, dans une histoire du théâtre depuis

¹⁰ *Ibid.*, p. 676.

¹¹ *Ibid.*, p. 676 : « Pour ne pas s'effrayer du mot, pour mieux combattre la chose, il s'agit d'abord de ne se rien exagérer. De tout temps, la littérature industrielle a existé. Depuis qu'on imprime surtout, on a écrit pour vivre, et la majeure partie des livres imprimés est due sans doute à ce mobile si respectable. »

¹² *Ibid.*, p. 677 : « Il est donc arrivé qu'au sortir de nos habitudes généreuses ou spécieuses de la restauration, et avec notre fonds de préjugés un peu délicats en cette matière, aujourd'hui que la littérature purement industrielle s'affiche crûment, la chose nous semble beaucoup plus nouvelle qu'elle ne l'est en effet : il est vrai que le manifeste des prétentions et la menace d'envahissement n'ont jamais été plus au comble. »

¹³ *Ibid.*, p. 682.

¹⁴ *Ibid.*, p. 682.

¹⁵ *Ibid.*, p. 690 : « Non ; quel que soit à chaque crise son redoublement d'espérance et d'audace, la littérature industrielle ne triomphera pas ; elle n'organisera rien de grand ni de fécond pour les lettres, parce que l'inspiration n'est pas là. »

¹⁶ *Ibid.*, p. 687 : « Premier résultat moral pourtant. Quelle que soit la légitimité stricte du fond, n'est-il pas triste pour les lettres en général que leur condition matérielle et leur préoccupation besogneuse en viennent à ce degré d'organisation et de publicité ? »

¹⁷ *Ibid.*, p. 691 : « Cette littérature en un mot, qu'on est fâché d'avoir tant de fois à nommer industrielle quand on sait quels noms s'y trouvent mêlés, a eu le vouloir et les instruments d'innovation, les capitaux et les talents, elle a toujours tout gaspillé : l'idée morale était absente, même la moindre ; la cupidité égoïste d'un chacun portait bientôt ruine à l'ensemble. »

dix ans, on suivrait le contre-coup croissant et désordonné de ce mauvais régime littéraire. L'exigence des auteurs en vogue augmente et souvent ne ressemble pas mal à de la voracité. Pour se les attacher on a, par exemple, l'appât des *primes* : aussitôt une pièce de l'un d'eux lue et reçue, une somme est donnée, cinq mille francs, je crois, si la pièce a cinq actes. Quand la pièce réussit, quand les engagements se tiennent avec quelque fidélité, tout va au mieux, mais l'ordinaire n'est pas là. Les théâtres s'en tirent parfois pourtant mieux que le reste. Leur plaie réelle a toujours été dans la rareté des bonnes pièces et dans celle des bons sujets, des bons acteurs. Une seule bonne fortune en ce genre répare bien des pertes. Passons¹⁸.

En Allemagne aussi, la fabrication en série des pièces françaises est un sujet récurrent de la critique musicale, que l'on retrouve notamment dans différents articles de Carl Maria von Weber, Joseph Mainzer, Heinrich Heine, Eduard Devrient, Richard Wagner et Franz Liszt. Dans un article consacré à *Jean de Paris* de Boieldieu, publié le 2 mai 1817 dans un journal dresdois, Carl Maria von Weber définit le genre français de l'opéra-comique comme un « opéra de conversation », caractérisé notamment par son manque de réalisme historique et géographique, et réductible en réalité à une illustration de la société française contemporaine¹⁹. Le compositeur allemand remarque déjà l'importance de la production française d'opéras-comiques et le caractère interchangeable, d'une œuvre à l'autre, des intrigues et des personnages :

Sie sind die musikalischen Schwestern der französischen Lustspiele und geben uns, wie diese, das an jener Nation Liebenswürdige. Heitere Laune, spielender, fröhlicher Witz, auf angenehme Weise durch einige hübsche Situationen herbeigeführt, sind diesen Opern eigentümlich und durch den Geschmack der Nation so zur Hauptsache erhoben, dass man (wie bei ihren Lustspielen) eine sehr grosse Zahl derselben nennen könnte, die sich in Hinsicht der Art der Erfindung, in Zuschnitt, Behandlung und Charakterzeichnung beinahe völlig gleichen und nur durch die mehr oder minder glückliche Behandlung des einmal beliebten Materials voneinander unterschieden und anziehend werden können²⁰.

Dans les éditions des 9 et 20 octobre 1835 de la *Neue Zeitschrift für Musik*, Joseph Mainzer évoque l'existence d'« ateliers » parisiens où plusieurs auteurs dramatiques se réunissent pour écrire en collaboration une seule et même pièce de théâtre²¹, un procédé inconnu des auteurs dramatiques allemands²². Trois ans avant Théophile Gautier, Mainzer critique l'usage répandu à Paris de ce travail à plusieurs mains qui réduit selon lui l'art théâtral au rang d'« artisanat » et de « spéculation²³ ». Les jeunes auteurs dramatiques, naïfs et

¹⁸ *Ibid.*, p. 684.

¹⁹ WEBER, Carl Maria von, « Johann von Paris », *Oper von Boieldieu*, in : *Abendzeitung*, Dresde, n° 105, 2 mai 1817 ; cité d'après : WEBER, Carl Maria von, *Kunstansichten: Ausgewählte Schriften*, LAUX, Karl (éd.), Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., coll. « Musik und Musiktheater », 1975, p. 200.

²⁰ *Ibid.*, p. 201 : « Ils [les opéras-comiques] sont les frères musicaux des comédies françaises et nous donnent, comme celles-ci, ce que cette nation a de plus aimable. Une humeur gaie et un esprit joueur et joyeux, amenés de manière agréable à travers quelques charmantes situations, sont ce qui caractérise ces opéras et sont jugés si essentiels au goût de la nation que l'on pourrait nommer (comme pour les comédies) un grand nombre d'entre eux qui se ressemblent complètement à l'égard de l'invention, de la coupe, du traitement et de la peinture des caractères, et qui ne se différencient et ne peuvent être attrayants que par le traitement plus ou moins heureux de la matière qui a déjà été aimée une fois. »

²¹ MAINZER, Joseph, « Das in Frankreich übliche Zuggleicharbeiten an einem und demselben Werke », in : *NZfM*, 9 octobre 1835, vol. 3, n° 29, p. 113-114 ; 20 octobre 1835, vol. 3, n° 32, p. 125-126.

²² *Ibid.*, p. 113 : « Das Miteinanderarbeiten von zwei, drei und mehren Dichtern an einem und demselben dramatischen oft selbst epischen, ja sogar romantischen Werke, ist für uns Deutsche eine ganz sonderbare und unserm Nationalcharakter gänzlich entgegengesetzte und fast unerklärbare Erscheinung. Ein Blick in die literarische Werkstätte der Pariser Dichter ist, soll ich hoffen, nicht ohne Interesse ».

²³ *Ibid.*, p. 125 : « Die gesetzliche Sicherstellung der Autorrechte in Frankreich hat neben den ungemein großen Vortheilen die Schattenseite, daß dadurch der Stand der Autoren, namentlich der dramatischen Dichter, bei der

inexpérimentés, seraient la proie facile de directeurs de théâtre et de librettistes renommés, avides de succès, intrigants et sans scrupules²⁴. Observateur attentif de la vie culturelle française²⁵, Heinrich Heine refuse de même, le 30 avril 1840, le rang d'artiste aux auteurs dramatiques parisiens, sans talent littéraire, intrigants et cupides, dont la richesse²⁶ se confondrait avec la médiocrité²⁷ :

Ce sont les soi-disant auteurs dramatiques par excellence, qui, en France aussi bien que chez nous en Allemagne, forment une classe tout à fait à part, et qui n'ont rien de commun ni avec la véritable littérature ni avec les écrivains distingués dont se glorifie la nation. Ces derniers, à peu d'exceptions près, sont complètement étrangers au théâtre, avec cette différence qu'en Allemagne les grands écrivains se détournent volontairement et dédaigneusement du monde des planches, tandis qu'en France ils aimeraient beaucoup pouvoir s'y produire, mais se voient repoussés de ce terrain par les machinations des prétendus auteurs dramatiques par excellence. Et, dans le fond, on ne peut pas trop en vouloir à ces infiniment petits, s'ils se défendent autant que possible contre l'invasion des grands. « Que voulez-vous faire chez nous ? s'écrient-ils ; restez dans votre littérature, et ne cherchez pas à vous introduire auprès de nos humbles marmites ! Pour vous la gloire, pour nous l'argent²⁸ ! »

Si Weber, Heine et Mainzer n'emploient pas encore le terme de production « industrielle », ce n'est plus le cas de Devrient et de Wagner. Dans une lettre à sa femme datée du 16 avril 1839 à Paris, l'acteur et librettiste Eduard Devrient, ancien chanteur lyrique et futur directeur du théâtre de Karlsruhe, cite le nom de Scribe et affirme que non seulement les dramaturges, mais aussi les compositeurs français de renom produisent en série des œuvres écrites en collaboration, guidés principalement par des considérations pécuniaires²⁹. Dans son article intitulé « Halévy et *La Reine de Chypre* », publié le 27 février 1842 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, Richard Wagner ne condamne pas, contrairement à Sainte-Beuve et Devrient, l'« industrie artistique » et l'appât du gain des auteurs dramatiques. Il considère que le système français des droits d'auteur est à l'origine du succès des livrets français dont ceux de Scribe constituent les modèles du genre :

L'œuvre que les deux talents élaboreront ensuite dans les heures de réflexion calme pourrait être appelé, à juste titre, un opéra parfait.

Par malheur cette manière de produire est tout idéale, ou du moins il faut supposer que les résultats n'en parviennent pas à la connaissance du public ; dans tous les cas elle n'a rien de commun avec l'industrie artistique. C'est cette dernière qui de nos jours sert de médiatrice entre le poète et le compositeur, et peut-être devons-nous lui en savoir gré ; car sans cette merveilleuse

Mehrzahl den geheiligten Titel „Kunst“ verloren und zu einem Handwerk, oder dem Geschäft einer Speculation heruntergesunken ist. »

²⁴ *Ibid.*, p. 125-126.

²⁵ HEINE, Heinrich, *Lutèce : lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, Paris, M. Lévy frères, coll. « Œuvres complètes de Henri Heine », vol. 7, 1855, 420 p. ; Paris, La Fabrique éditions, 2008, 475 p.

²⁶ *Ibid.*, 2008, p. 112 : « En effet, le théâtre procure à ses auteurs dramatiques la plus parfaite aisance ; la plupart d'entre eux deviennent riches et vivent dans l'abondance, tandis que les plus grands écrivains français, ruinés par la contrefaçon belge et l'état misérable de la librairie, languissent dans une désolante pauvreté. »

²⁷ *Ibid.*, p. 112 : « Comme il existe secrètement en Allemagne une alliance défensive et offensive entre les médiocrités qui exploitent le théâtre, il en est de même à Paris, et le mal y est plus grand que chez nous, parce qu'ici toute cette misère est centralisée. »

²⁸ *Ibid.*, p. 111.

²⁹ DEVRIENT, Eduard, « Briefe aus Paris. 1839 », in : *Dramatische und dramaturgische Schriften*, Leipzig, J. J. Weber, 1846, vol. 4, p. 207-208 : « Das Dichten und Komponieren wird hier ganz fabrikmäßig getrieben, und bei einem neuen Werke hauptsächlich auf den Gewinn gesehen, den es eintragen kann. - Das ist die Schattenseite der vortheilhaften Stellung, welche die Autoren in Frankreich ihren Gesetzen über das geistige Eigentum verdanken. - Daß die Dichter Mitarbeiter und Vorarbeiter haben, ist bekannt; Scribe insonderheit hat diesem Verfahren eine große Ausbildung gegeben: aber man versichert mich, daß auch die Componisten von Ruf sich durch jüngere Talente ihre Arbeit sehr erleichtern, und daß Opern, mehr noch aber Stücke existiren, von welchen den beliebten Autoren wenig gehört, als ihr Name, den sie dazu hergeben. »

institution des droits d'auteurs, il en serait probablement en France comme il en est en Allemagne, où poètes et musiciens s'obstinent à rester isolés les uns des autres ; tandis que les susdits droits d'auteurs, qui sont vraiment une fort belle chose, ont amené plus d'une heureuse et fructueuse alliance de talents. Ce sont des droits qui, si je ne me trompe, ont provoqué subitement chez M. Scribe, en dépit de sa nature, le goût des inspirations musicales et qui l'ont décidé à écrire des livrets, qui serviront longtemps encore de modèles³⁰.

L'année précédente, Wagner avait cependant tourné en dérision, dans un article destiné cette fois au public allemand et publié sous un pseudonyme, les multiples collaborations poursuivies parallèlement par Scribe avec de nombreux écrivains et compositeurs parisiens³¹. Donnant comme exemple l'arrangement par Scribe de deux romans de Walter Scott pour rédiger le livret de *La Dame blanche*, Franz Liszt considère, dans un article publié le 25 août 1854 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*³², que l'opéra-comique de Boieldieu a ouvert la voie à la « fabrication » en série de pièces de théâtre et de livrets d'opéra à partir de romans connus et de nouvelles. Le compositeur hongrois condamne cette pratique qui sévit selon lui des deux côtés du Rhin³³ et « inonde » les scènes françaises et allemandes de pièces médiocres arrangées par des « plumes de métier » :

So augenscheinlich nun diese Unzulänglichkeit des aus dem Roman gezogenen Dramas ist, so nimmt nichts destoweniger das Fabriciren solcher Theaterstücke tagtäglich mehr überhand und dient als Beleg für unsere Armuth an hervorragenden dramatischen Werken. Frankreichs und Deutschlands Bühnen sind von den mittelmäßigsten Producten dieser Metier-Federn überschwemmt. Alle Romanciers sehen sich auf dem Theater oder bringen sich selbst auf die Bretter, wie Balzac, G. Sand, Dumas, Eugen Süe, Spindler, Storch, Zschokke, Auerbach usw. Werke von zehn oder zwölf Bänden drängt man zusammen, dehnt die novelle aus, und um ja nichts entwischen zu lassen macht man literarische

³⁰ WAGNER, Richard, « Halévy et *La Reine de Chypre* », in : *RGmP*, 1^{er} article, 27 février 1842, vol. 9, n° 9, p. 75-76.

³¹ WAGNER, Richard, « Pariser Amusements. (1841.) », in : *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, Volks-Ausgabe, s.d., 6^e éd., vol. 12, p. 40 : « Ungeachtet dieser einnehmenden, behaglichen Ruhe in der Haltung des Mannes werdet ihr dennoch versucht sein, zu glauben, daß er nach den Anstrengungen eines solchen Gesellschaftsabends anderen Tages unendlich fatiguiert sein müsse? - Gehet hin, besucht ihn des Morgens um zehn Uhr und ihr werdet staunen! - / Ihr erblickt ihn in einen höchst behaglichen, seidenen Schlafrocke bei einer Tasse Schokolade. Er bedarf allerdings dieser kleinen Erquickung, denn soeben stand er vom Arbeitstische auf, wo er bereits seit zwei Stunden seinen Hippogryphen durch verwegene Ritte in jenes romantische Wunderland, wie es auch des großen Dichters Werken entgegenlacht, heftig strapaziert hat. Glaubt ihr aber, daß er bei der Schokolade eben wirklich ausruhe? Seht euch doch um, und ihr gewahrt in allen Ecken des eleganten Zimmers, auf allen Stühlen, Sesseln und Diwans Pariser Schriftsteller und Komponisten. Mit jedem dieser Herren ist er soeben in einem wichtigen Geschäfte, welches bei andern Leuten nicht die geringste Unterbrechung vertragen würde; mit jedem von ihnen brütet er soeben den Plan zu einem Drama, einer Oper, einem Lustspiele oder einem Vaudeville aus; mit jenem erfindet er soeben eine nagelneue Intrigue, mit diesem knüpft er einen unauflöselichen Knoten, mit jenem ist er in Begriff, die künstlichste Konfusion zu entwirren; mit dem einen berechnet er eben den Effekt der haarsträubensten Situation einer neuen Oper, mit dem anderen ist er seit einer Sekunde über eine Doppelheirat einig geworden. [...] » - Cf. : *Ibid.*, p. 99-100, 110-111 et 116.

³² LISZT, Franz, « Boieldieu's Weisse Dame », in : *NZfM*, 25 août 1854, vol. 41, n° 9, p. 89-93 [= LISZT, Franz, *Gesammelte Schriften*, vol. 3, Leipzig, 1881, p. 99-109].

³³ *Ibid.*, p. 89 : « Das Sujet zu *Boieldieu's Meisterwerk* ist nach zwei Romanen von Walter Scott, *Guy Mannering* und *Monastery* gebildet, und entlehnt überdies aus einem dritten desselben Dichters einen Zug seiner Handlung. Durch den schnell ihr zu Theil gewordenen Beifall eröffnete diese Oper in brillanter Weise die Periode, in welcher man sich mit Eifer auf die Fabrikation von Theaterstücken aus berühmten Romanen verlegte. Hätte man dies Verfahren nur auf die Oper angewandt, so könnte man es als eine Folge der Umgestaltungen betrachten, welche mit dieser vorgenommen wurden, als einen Versuch dem fühlbar sich herausstellenden Bedürfniß abzuhelpfen, daß das Libretto durch ergreifende Bilder interessanter zu machen sei, und insofern den Mißbrauch für einen transitorischen halten. Dem war aber nicht so, denn alsbald griff in Frankreich und Deutschland diese nachtheilige Gewohnheit in allen dramatisch-literarischen Zweigen um sich. Seit vielen Jahren hat sich das Uebel nur vermehrt und verschlimmert. »

*Nippsachen zu Stücken, schüttelt hundertzährigen Staub von alten Scharteken und irgend eine Figur daraus frisch zu schminken und aufzuputzen*³⁴.

Liszt rejoint ainsi dans ses critiques les points de vue défendus par Sainte-Beuve, Théophile Gautier, Heinrich Heine et Joseph Mainzer. Il regrette la maigre qualité littéraire des œuvres proposées par les théâtres français et allemand, qui se contentent le plus souvent de ces adaptations, devenues courantes, de romans ou de nouvelles en livrets d'opéra, et développe une comparaison entre la sculpture, la peinture et la littérature³⁵. Le compositeur reprend l'idée d'une « industrie » théâtrale dénuée d'inspiration, uniquement guidée par la recherche de l'effet, du succès public et par l'appât du gain. La connaissance du goût du public par les arrangeurs permet l'obtention d'importantes recettes théâtrales, mais se fait nécessairement au détriment de la valeur artistique des pièces de théâtre. Liszt parle même à ce sujet de « maladie scénique » :

*Jedermann weiß, daß die Beschäftigung mit dergleichen Arrangements nicht Sache der Kunst, sondern des Geldverdienstes ist, daß zum Erlangen einer gewissen Geschicklichkeit in dieser Industrie, weder poetisches Talent noch Erfindung gehört, daß Bühnenpraxis, Kenntniß des Publikums und der Effecte für die es empfänglich ist, dazu ausreicht. Und doch erhebt sich keine Direktion, kein dramatischer Künstler gegen diese Bühnenkrankheit, wie sehr sie auch sonst mit ernstern, künstlerischen Prätentionen renommiren mögen*³⁶.

En Italie aussi, la pratique parisienne des pièces écrites en collaboration fait l'objet de sévères critiques³⁷. Dans son essai intitulé *Filosofia della musica*, publié en 1836 à Paris dans la revue *L'italiano*, Giuseppe Mazzini condamne la programmation de certaines soirées lyriques lors desquelles le public assiste à la représentation d'actes isolés de différents opéras ou à l'exécution d'arrangements qui associent la musique de nombreux compositeurs. Il s'agit selon lui d'une profanation artistique, à l'image du mode de fonctionnement de la production théâtrale parisienne contemporaine :

*Non so se questo parranno esagerazioni, ma quando nelle sere di grande spettacolo, nelle sere de' trionfi musicali, s'accoppia un prim'atto d'un'opera, al secondo d'un'altra, v'è data misura del perché la gente vada al teatro. E quando i profanatori che tengon gli appalti, non s'arretano dal commettere sulle scene opere fatte a centone di pezzi di dieci autori spettanti a dieci composizioni diverse, e il pubblico applaude, avete norma del come si cerchi l'unità di concetto, senza la quale non è dramma, nè musica, nè impressione durevole, nè potenza educatrice, nè santità d'Arte, nè fede possibile. Ben'è vero che in Parigi, centro visibile di tutte cose che riguardano il gusto, escono Drammi e Vaudevilles ideati ed architettati da cinque scrittori*³⁸!!...

³⁴ *Ibid.*, p. 92 : « Autant cette insuffisance du drame tiré d'un roman est désormais évidente, autant la fabrication de telles pièces de théâtre s'accroît néanmoins outre mesure chaque jour davantage et atteste de notre pauvreté en matière d'excellentes œuvres dramatiques. Les scènes de France et d'Allemagne sont inondées par les produits les plus médiocres de ces plumes de métier. Tous les romanciers, comme Balzac, G. Sand, Dumas, Eugène Süe, Spindler, Storch, Zschokke, Auerbach, etc., se voient adaptés au théâtre ou portent eux-mêmes leurs ouvrages sur les planches. On comprime des œuvres de dix ou douze volumes, étire des nouvelles, et pour ne rien laisser échapper, on transforme des bagatelles littéraires en pièces, secoue la poussière centenaire de vieux bouquins pour en retirer un quelconque personnage qui est fraîchement maquillé et apprêté. »

³⁵ *Ibid.*, p. 89-92.

³⁶ *Ibid.*, p. 92 : « Chacun sait que l'intérêt pour de tels arrangements n'est pas affaire d'art mais de revenus financiers, qu'il n'est pas nécessaire de posséder du talent poétique ou de l'invention pour acquérir une certaine adresse dans cette industrie, que la pratique de la scène, la connaissance du public et des effets auxquels il est sensible y suffit. Et pourtant aucune direction, aucun artiste dramatique ne s'élèvent contre cette maladie scénique, malgré la célébrité parée de prétentions sérieuses et artistiques dont ils se vantent par ailleurs. »

³⁷ Cf. : « Cronaca teatrale », in : *Glissons, n'appuyons pas*, 17 septembre 1836, vol. 3, n° 112, p. 448.

³⁸ MAZZINI, Giuseppe, « Filosofia della musica (1836) », in : *Scritti letterari di un Italiano vivente*, Lugano, Tipografia della Svizzera italiana, 1847, vol. 2, p. 279 : « Je ne sais pas si cela vous paraîtra exagéré, mais

1.1.2 L'importante production du théâtre comique français au XIX^e siècle

La faiblesse qualitative du théâtre comique français dans la première moitié du XIX^e siècle et son importante production sont également observées par la recherche littéraire et musicologique contemporaine. Eugène Scribe, le plus célèbre des auteurs dramatiques de cette période, « maître incontesté de la scène du XIX^e siècle » selon Olivier Bara³⁹, n'est essentiellement connu aujourd'hui que pour son activité de librettiste et son nom est désormais largement ignoré du grand public.

Dans l'anthologie de *L'avant-scène théâtre* consacré au XIX^e siècle, Patrick Berthier et Sylvain Ledda constatent une « stagnation de la comédie » entre 1806 et 1848⁴⁰. Les grandes comédies d'intrigue des XVII^e et XVIII^e siècles, principalement de Molière, Marivaux et Beaumarchais, occupent encore une part importante du répertoire de la Comédie-Française, tandis que la « partie farcesque » de l'œuvre de Molière est volontairement négligée. Entre 1806 et 1848, on compte ainsi sur cette scène cinq cents représentations du *Tartuffe*, quatre cents de *L'École des maris* et du *Barbier de Séville*, trois cents du *Médecin malgré lui*, et deux cents des *Fausse Confidences* et du *Jeu de l'amour et du hasard*⁴¹. Dans sa préface à la *Vie de Rossini* de Stendhal, Suzel Esquier remarque le manque d'inspiration et de renouveau formel des comédies relevé par l'écrivain français, qui constate « que la création se trouve en France dans une phase de tarissement⁴². » La comédie n'est pourtant pas regardée comme un genre mineur par les écrivains français de la première moitié du XIX^e siècle. Dans la préface de *Ruy Blas*, pièce de théâtre créée par la compagnie du Théâtre de la Renaissance dans la salle Ventadour le 8 novembre 1838, Victor Hugo accorde ainsi l'une des premières places à la comédie dans la hiérarchie des genres théâtraux :

De là, sur notre scène, trois espèces d'œuvres bien distinctes : l'une vulgaire et inférieure, les deux autres illustres et supérieures, mais qui toutes les trois satisfont un besoin : le mélodrame pour la foule ; pour les femmes, la tragédie qui analyse la passion ; pour les penseurs, la comédie qui peint l'humanité⁴³.

quand, dans les soirées à grand spectacle, dans les soirées des triomphes musicaux, on accouple le premier acte d'un opéra au second d'un autre, on comprend pourquoi les gens vont au théâtre. Et quand les profanateurs qui tiennent les cordons de la bourse n'hésitent pas à mettre en scène des opéras faits de pots-pourris de pièces de dix auteurs extraites de dix compositions différentes, et que le public applaudit, vous avez la mesure de comment on recherche l'unité de concept, sans laquelle il n'y a ni drame, ni musique, ni impression durable, ni puissance éducatrice, ni sainteté d'art, ni foi possible. Il est bien vrai qu'à Paris, centre visible de toute chose qui regarde le goût, sortent des drames et des *Vaudevilles* conçus et combinés par cinq écrivains !!... »

³⁹ BARA, Olivier, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*. Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 2001, p. 113.

⁴⁰ LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, LEDDA, Sylvain, NAUGRETTE, Florence (éd.), *Le théâtre français du XIX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Éditions L'avant-scène théâtre, coll. « Anthologie de L'avant-scène théâtre », 2008, p. 49-52.

⁴¹ *Ibid.*, p. 50.

⁴² STENDHAL, Henri Beyle, *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métaïtase ; Vie de Rossini ; Notes d'un dilettante*, ESQUIER, Suzel (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 344 : « La tradition de la comédie exige elle aussi d'être rajeunie, aussi bien sur le plan formel - qui dira le tort de la rime ? - que pour ce qui est de l'inspiration. Au contact de différentes traditions étrangères et sous l'influence des réflexions sur l'art dramatique de Schlegel, Stendhal a découvert que, à quelques exceptions près, Molière est fort peu comique. La satire morale étouffé le rire et exclut la gaieté. Au moment où il rédige *Racine et Shakespeare*, il ne peut proposer comme alternative à la tradition française que des modèles étrangers : Shakespeare ou Schiller, les comédies de Gozzi ou l'opéra *buffa*, et constater que la création se trouve en France dans une phase de tarissement. / La situation n'est guère différente au Grand Opéra ou à l'Opéra-Comique. »

⁴³ HUGO, Victor, *Théâtre : Lucrèce Borgia - Marie Tudor - Angelo, tyran de Padoue - Ruy Blas*, POUILLIART, Raymond (éd.), Paris, Flammarion, 1979, p. 403.

Le modèle paralysant de la comédie d'intrigue en cinq actes et en vers entrave cependant l'originalité des créations dans le genre comique, sur la scène de la Comédie-Française comme ailleurs, et l'on assiste dans la première moitié du XIX^e siècle à « des nouveautés au goût de déjà-vu » et à un « nombre élevé de pièces médiocres, en vers comme en prose⁴⁴ ». Patrick Berthier et Sylvain Ledda rejoignent ainsi sur ce dernier point les analyses faites par Sainte-Beuve, Théophile Gautier⁴⁵, Heinrich Heine, Joseph Mainzer et Franz Liszt entre 1835 et 1854. Les deux chercheurs citent néanmoins une dizaine d'auteurs de comédies qui connaissent un certain succès sous la Restauration, Alexandre Duval, Louis Picard, Charles Étienne, Mme de Bawr, Casimir Bonjour, Casimir Delavigne, Eugène Mazères, Adolphe Empis, François-Benoît Hoffmann, Emmanuel Dupaty et Eugène de Planard, les trois derniers étant « surtout connus comme librettistes pour l'Opéra-Comique » : « Sauf exception, toutes ces comédies tournent autour de thèmes récurrents : mariage, argent, héritage, adultère⁴⁶. » À l'exception d'Eugène Scribe, qui « se risque », sous la monarchie de Juillet, « dans le domaine de la comédie historique » et « s'attache davantage à l'efficacité dramatique », ainsi qu'à celle de Balzac et de Népomucène Lemercier, « peu d'œuvres relevant du genre de la comédie peuvent être présentées comme des essais de renouvellement en profondeur » entre 1830 et 1850 :

L'univers de la comédie d'inspiration, en France, est avant tout marqué par l'essoufflement. Il faudra attendre précisément le demi-siècle, et la fusion réussie par Labiche entre le meilleur du vaudeville et les derniers restes de la tradition comique, pour que se constitue une nouvelle veine et une nouvelle verve créatrices⁴⁷.

Le musicologue Hervé Lacombe illustre la notion de « littérature industrielle » par quelques statistiques sur la production française, dont Scribe est le premier représentant, et remarque qu'« au milieu du XIX^e siècle, le livret tend à perdre son statut d'objet littéraire⁴⁸ » :

La surproduction du XIX^e siècle fait du théâtre un objet de consommation courante qui ne répond pas à des critères esthétiques très exigeants. L'ère de la « littérature industrielle », que morigène Sainte-Beuve en 1839, ne trouve de limites qu'au siècle précédent. On fabrique à la chaîne des vaudevilles, des mélodrames, des romans-feuilletons dont les scènes sont pratiquement interchangeables. Patrick Berthier dénombre, entre 1836 et 1845, 2802 pièces nouvelles (dont 1924 vaudevilles) et donne aussi l'exemple des 2500 feuilletons dramatiques publiés, de 1831 à 1872, par Jules Janin dans le *Journal des débats*. Scribe est le chef de file des auteurs qui considèrent leur art comme un savoir-faire. C'est à lui que l'on attribue l'expression de « la pièce bien faite », fondée « sur un art de la composition dramatique qui [doit] beaucoup aux recettes du métier et à la certitude qu'il [faut] que ça marche sur le spectateur⁴⁹. »

⁴⁴ LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, LEDDA, Sylvain, NAUGRETTE, Florence (éd.), *op. cit.*, p. 51.

⁴⁵ « 12 mars 1838 : Opéra. *Guido et Ginevra, ou la Peste de Florence*, livret de Scribe, musique d'Halévy », in : GAUTIER, Théophile, *op. cit.*, vol. 1, p. 132-133 : « [...] un auditoire accoutumé aux façons prétentieuses et minaudières du vaudeville de M. Scribe ; le public a le goût sincère de la médiocrité propre et luisante ; il préférera toujours M. Dubuffe et M. Scribe à Michel-Ange de Caravage et à Molière, ces maîtres entiers et francs jusqu'à la rudesse. »

⁴⁶ LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, LEDDA, Sylvain, NAUGRETTE, Florence (éd.), *op. cit.*, p. 51.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁸ LACOMBE, Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 108. - Cf. : DELLA SETA, Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Turin, E.D.T., 1993, p. 95-96 : « La verità è che Scribe, oltre che autentico uomo di teatro, se non poeta, fu anche il primo "librettista" francese, autore di testi in cui l'esigenza della qualità letteraria passa in secondo piano rispetto all'organizzazione di eventi drammatici facilmente afferrabili tramite il movimento scenico, e pensata in funzione della realizzazione musicale. E in tal modo egli sanzionava di fatto [...] il primato del musicista sul poeta nella creazione operistica. »

⁴⁹ LACOMBE, Hervé, *op. cit.*, p. 107.

À l'instar d'Hervé Lacombe, Olivier Bara cite l'expression de Sainte-Beuve et constate l'appartenance des livrets d'opéra-comique à la « littérature industrielle ». Il considère que l'intérêt de ce genre littéraire réside moins dans son originalité que dans sa capacité à varier des éléments déjà connus des spectateurs :

Mais d'une manière générale, sous la Restauration, le choix du sujet, du mode particulier, du genre, des formes musicales ou du style cherche à satisfaire immédiatement le public dans ses attentes. L'opéra-comique entre dans l'ère de la production artistique de masse et le livret ressortit déjà à la « littérature industrielle » : la qualité des œuvres, comme bientôt celle des romans des feuilletonistes, doit se mesurer moins à l'originalité intrinsèque d'une écriture, d'une invention et d'un imaginaire qu'à l'habileté et à l'inventivité combinatoires, l'art de renouveler de l'intérieur des codes dramatiques, littéraires ou musicaux par le jeu de leurs articulations novatrices. Scribe est à ce jeu, moyen terme entre création et duplication, des plus virtuoses⁵⁰.

L'incroyable production théâtrale française dans la première moitié du XIX^e siècle⁵¹ trouve en effet sa meilleure illustration dans l'exemple d'Eugène Scribe, surnommé « le fournisseur breveté de toute espèce de denrée dramatique » par Théophile Gautier le 12 mars 1838⁵². Selon le tableau récapitulatif par genres de l'ensemble de son œuvre théâtrale, établi par Jean-Claude Yon, Scribe est l'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, pour un total de 847 actes⁵³ : « la musique occupe cependant une place notable au sein des 425 ouvrages qu'il a signés : les 376 actes que représentent ces 132 œuvres forment ainsi près de 45 % de sa production totale⁵⁴. » Seules 102 de ces 425 pièces ont été écrites par Scribe seul, sans l'aide de collaborateur, soit moins d'un quart de sa production seulement⁵⁵. Jean-Claude Yon précise cependant que « la plupart de ses meilleurs ouvrages se retrouvent dans cette liste » et qu'ils « sont en quasi-totalité en plusieurs actes⁵⁶ ». À l'exception de *La Muette de Portici*, du *Comte Ory*, de *Robert le diable*, du *Chalet* et des *Vêpres siciliennes*, écrits en collaboration respectivement avec Germain Delavigne, Delestre-Poirson, Germain Delavigne de nouveau, Mélesville et Charles Duveyrier, cette liste contient en effet l'ensemble des opéras et opéras-comiques les plus connus de Scribe, tels que *La Dame blanche*, *La Fiancée*, *Fra Diavolo*, *La Favorite*, *Le Philtre*, *Gustave III*, *Lestocq*, *La Juive*, *Le Cheval de bronze*, *Les Huguenots*, *Le Domino noir*, *Les Martyrs*, *La Part du diable*, *Dom Sébastien*, *La Barcarolle*, *Le Prophète*, *Giralda*, *L'Étoile du Nord*, *Manon Lescaut*, *L'Africaine*, etc.

⁵⁰ BARA, Olivier, *op. cit.*, p. 510-511.

⁵¹ Cf. : « Fécondité française », in : *Glissons, n'appuyons pas*, 30 janvier 1839, vol. 6, n° 9, p. 34.

⁵² « 12 mars 1838 : Opéra. *Guido et Ginevra, ou la Peste de Florence*, livret de Scribe, musique d'Halévy », in : GAUTIER, Théophile, *op. cit.*, vol. 1, p. 113-114.

⁵³ YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2000, p. 353. - Cf. : DELLA SETA, Fabrizio, *op. cit.*, p. 95. - Cf. : VÉRON, Louis-Désiré, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, vol. 3, p. 61-65. - *Ibid.*, p. 61 : « On ne peut dire avec exactitude combien il a écrit de pièces de théâtre, mais ce qu'on peut affirmer, ce qui est authentique, c'est qu'il existe de lui trois cent trente pièces imprimées ; à ce nombre, il faut peut-être en ajouter encore une quarantaine. » - Cf. : LEGOUVÉ, Ernest, *Eugène Scribe*, Paris, Didier et C^{ie}, 1874, p. 6 : « Messieurs, je trouve une grande difficulté dans mon sujet : c'est sa richesse. Je dois vous entretenir d'un homme qui a écrit plus de quatre cents ouvrages dramatiques, qui a rempli des œuvres les plus diverses les cinq théâtres les plus importants de Paris, et j'ai une heure pour cette tâche. Comment faire tenir un si grand tableau dans un si petit cadre ? » - *Ibid.*, p. 10-11.

⁵⁴ YON, Jean-Claude, « SCRIBE, Augustin-Eugène », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1136.

⁵⁵ « Pièces écrites par Scribe seul », in : YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, *op. cit.*, p. 357-358.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 357.

Durant sa carrière dramatique, Scribe travaille avec pas moins de soixante-et-onze collaborateurs pour écrire des pièces à deux, à trois, voire à quatre auteurs⁵⁷ : « Sur ces soixante-et-onze auteurs, trente-sept ont signé une seule pièce avec Scribe, onze deux pièces et vingt-trois trois pièces ou plus⁵⁸. » En outre, dix de ses collaborateurs écrivent au moins une dizaine de pièces en association avec lui : Mélesville, Dupin, Poirson, Varner, Delavigne, Bayard, Saintine, Saint-Georges, Mazères et Duport, la palme revenant à Mélesville avec soixante-seize pièces⁵⁹. Encensé par le dramaturge Ernest Legouvé⁶⁰, collaborateur de Scribe à plusieurs reprises, dénoncé par Joseph Mainzer et Théophile Gautier, ce dernier évoquant tantôt une « armée de collaborateurs », tantôt une « foule de collaborateurs avoués ou secrets » dont s'entourerait Scribe⁶¹, le travail en collaboration fait donc écho à une réalité tangible. Nicola Mangini compare cette technique d'écriture à une « chaîne de montage⁶² ». Jean-Claude Yon rappelle que la collaboration était une « pratique courante chez les auteurs dramatiques du XIX^e siècle », mais qu'elle fut « méprisée par les lettrés » tout au long du siècle⁶³. L'historien reproduit dans sa biographie de Scribe un fragment du *Grand chemin de la postérité* de Benjamin Roubaud représentant l'écrivain entouré de ses principaux

⁵⁷ « Maison Eugène Scribe et Compagnie », in : *Ibid.*, p. 84-95. - Cf. : FORGES, A. de, « Scribe. Son répertoire. - Ses collaborateurs », in : *Le Ménestrel*, 30 janvier 1876, vol. 42, n° 9 (= n° 2376), p. 67-68 : de Forges donne la liste des 130 collaborateurs de Scribe, 75 pour la partie littéraire et 55 pour la partie musicale.

⁵⁸ YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁹ « Liste des collaborateurs de Scribe », in : *Ibid.*, p. 355-356. - Cf. : VÉRON, Louis-Désiré, *op. cit.*, vol. 3, p. 65 : « M. Scribe eut, il est vrai, divers collaborateurs, entre autres MM. Mélesville, Mazères, Bayard, Dupin, Saintine, de Saint-Georges, etc., etc. / Voici comment s'établit, dans notre temps, une collaboration pour le théâtre : tout auteur qui apporte le sujet d'une pièce est de droit collaborateur, si la pièce est représentée ; les idées s'inscrivent en *doit* et *avoir* ; la littérature dramatique tient des *comptes courants*. / D'ordinaire, les collaborateurs discutent et font ensemble le plan de l'ouvrage ; mais toutes les pièces de théâtre auxquelles M. Scribe met son nom sont entièrement écrites par lui. C'est ainsi que son théâtre complet, quels que soient ses collaborateurs, offre des traits neufs, piquants et ingénieux, des surprises de dialogue et des imprévus de scène qui jaillissent, pour ainsi dire, en abondance du talent individuel et de la veine spirituelle de M. Scribe. »

⁶⁰ LEGOUVÉ, Ernest, *Eugène Scribe*, Paris, Didier et C^{ie}, 1874, p. 33-36 : apologie de la collaboration. - Cf. : « Eugène Scribe », in : LEGOUVÉ, Ernest, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, 1886, vol. 1, p. 173-179 : description du travail de collaboration entre Scribe et Legouvé sur *Adrienne Lecouvreur*.

⁶¹ 1) « 23 novembre 1840 : Théâtre-Français, *Le Verre d'eau*, comédie de M. Scribe », in : GAUTIER, Théophile, *op. cit.*, vol. 2, 1859, p. 67 ; 2) « 4 décembre 1843 : Théâtre-Français. *La Tutrice, ou l'Emploi des richesses* », in : *Ibid.*, p. 135 : « M. Scribe a l'avantage d'une intarrissable fécondité alimentée par une foule de collaborateurs avoués ou secrets. Les pièces qu'il a faites en compagnie, il les aurait tout aussi bien faites à lui seul ; mais, alors, il n'aurait pu occuper tous les théâtres à la fois [...] ». - Cf. : MIRECOURT, Eugène de, *Scribe*, Paris, Gustave Havard, 1855, p. 37-48 et 64. - DELLA SETA, Fabrizio, *op. cit.*, p. 95 : « *Il successo popolare di Scribe fu pari al disprezzo di cui fu oggetto da parte dei "veri" poeti romantici, che videro in lui una natura eminentemente antipoetica (T. Gautier); [...] si vide in lui una sorta d'industriale del teatro, che si serviva di collaboratori organizzati in vero e proprio atelier.* »

⁶² MANGINI, Nicola, « Sui rapporti del teatro italiano col teatro francese nella prima metà dell'Ottocento », in : MAMCZARZ, Irène (éd.), *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 222 : « *Quanto mai consistente fu la schiera degli autori o più spesso coautori (2-3 perfino 4!), secondo una curiosa caratteristica di composizione particolarmente in evidenza in questi anni, in cui il lavoro del drammaturgo sembra risolversi nel confezionare un prodotto piuttosto anodino con una tecnica che fa pensare a una catena di montaggio.* »

⁶³ YON, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 86. - Cf. : « 27 avril 1842 : Théâtre-Français. *Oscar, ou le Mari qui trompe sa femme*, comédie de M. Scribe », in : GAUTIER, Théophile, *op. cit.*, vol. 2, p. 234 : « Tout a été dit sur M. Scribe, - tout et le reste : il laisse la critique, ce Briarée aux cents bras. - Que n'a-t-on pas écrit sur lui ! que de feuilletons ! que d'analyses ! que d'appréciations ! que de dépréciations ! quelle averse de prose à chaque pièce nouvelle ! / Comment se fait-il qu'un auteur dénué de poésie, de lyrisme, de style, de vérité, de naturel, puisse être devenu l'écrivain dramatique le plus en vogue d'une époque, en dépit de l'opposition des lettrés et des critiques ? »

collaborateurs en 1840, Mélesville, Bayard, Carmouche et Dupin, sur un train à vapeur⁶⁴. Maryvonne de Saint-Pulgent écrit à ce sujet :

Son activité prodigieuse - 485 pièces en cinquante ans de carrière - est en effet un travail d'équipe, dont témoigne une autre caricature le montrant avec cinq collaborateurs sur le grand chemin de la postérité : monté sur une locomotive, le fabricant dramatique à la vapeur produit trente pièces à l'heure, mais ce sont les chauffeurs de la mécanique qui alimentent le foyer en pièces déjà faites⁶⁵.

Si le nombre de collaborateurs de Scribe est considérable, le nombre de compositeurs chargés de mettre en musique ses livrets l'est tout autant. Pas moins de cinquante-trois musiciens travaillent ainsi avec Scribe à la composition d'opéras-comiques, d'opéras et de ballets⁶⁶. La simple énumération d'une partie de ces compositeurs donne une idée de l'incroyable succès national et international du librettiste français : Adam, Auber, Balfe, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Clapisson, Donizetti, Duprez, Féty, Garcia, Gounod, Grisar, Halévy, Hérold, Kreutzer, Massé, Meyerbeer, Offenbach, Piccini, Rossini, Thalberg, Thomas, Verdi, etc.⁶⁷

Tout aussi impressionnante est la liste des théâtres pour lesquels Scribe écrit des œuvres dramatiques, que l'on peut reconstituer à partir des informations contenues dans le « tableau général des pièces de Scribe » établi par Jean-Claude Yon⁶⁸. On y retrouve dix-neuf théâtres parisiens - Opéra, Opéra-Comique, Théâtre-Italien, Comédie-Française, Odéon, Variétés, Vaudeville, Porte Saint-Martin, Gaîté, Gymnase, Tuileries, Théâtre Pigalle, Nouveautés, Palais-Royal, Ambigu, Théâtre des Funambules, Théâtre des Délassements-Comiques, Théâtre-Lyrique, Bouffes-Parisiens -, auxquels s'ajoutent un théâtre de province, le Grand Théâtre de Lyon, et trois théâtres étrangers, le Grand Théâtre de Bruxelles, le Her Majesty's Theatre à Londres et le Théâtre de la Haye. À l'occasion d'un article consacré au théâtre dramatique, Delaforest rend compte dès 1823 de l'omniprésence des pièces de Scribe sur les scènes parisiennes :

Ces divers ouvrages sont plus ou moins de M. Scribe, qui finira à coup sûr par absorber toutes les colonnes des journaux de la capitale, puisqu'il en absorbe tous les théâtres. À peine reste-t-il de la place pour d'autres sujets. De la rue de Richelieu à la Porte-Saint-Martin, il n'est bruit que de M. Scribe. L'Opéra cependant n'est pas encore tombé sous sa domination ; mais, patience ! ne désespérons pas d'y voir M. Scribe ; il connaît son siècle. Il sait que le public donne toujours gain de cause à celui qui lui parle le dernier, et il lui parle sans cesse. Toutefois, c'est au Gymnase qu'il trouve le plus d'auditeurs favorables, et qu'il obtient de plus grands succès. Cela est juste. Encore une fois, tous les ouvrages que M. Scribe donne à ce théâtre amusent et sont joués à la perfection⁶⁹.

⁶⁴ YON, Jean-Claude, *op. cit.*, planche V. - Cf. : MIRECOURT, Eugène de, *Scribe*, Paris, Gustave Havard, 1855, p. 96 : « Dans ce siècle de vapeur et de chemins de fer, il applique la locomotive au théâtre. »

⁶⁵ SAINT-PULGENT, Maryvonne de, *L'opéra-comique : Le gavroche de la musique*, Paris, Gallimard, 2010, p. 39.

⁶⁶ « Liste des musiciens ayant travaillé avec Scribe », in : YON, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 359-363.

⁶⁷ Autres compositeurs ayant travaillé avec Scribe : Alary, Batton, Bazin, M^{lle} Bertin, Adrien Boieldieu, Boisselot, Bordèse, Boulanger, Costé, Deffès, Feltre, Gide, Gomis, Guénée, Haussens, Hignard, Kreubé, Labarre, Limnander, Marliani, Mazas, Monpou, Montfort, Le Comte d'Osmond, Puget, Reber, Thys, Van der Does et Zimmermann. - Cf. : BELLINI, Vincenzo, *Nuovo Epistolario 1819-1835 (con documenti inediti)*, NERI, Carmelo (éd.), Catane, Agorà, 2005, p. 308, 314, 345, 411-412 et 430 : Bellini fait état à plusieurs reprises dans sa correspondance de projets de collaboration avec Scribe, aussi bien pour l'Opéra de Paris que pour l'Opéra-Comique.

⁶⁸ « Tableau général des pièces de Scribe », in : YON, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 337-352.

⁶⁹ DELAFOREST, M. A., *Théâtre moderne. Cours de littérature dramatique*, Paris, Allardin, 1836, vol. 1, p. 152.

La même année, Delaforest va jusqu'à employer le terme de « monopole » pour décrire le succès de Scribe au Gymnase dramatique⁷⁰. L'omniprésence des œuvres de Scribe sur les scènes parisiennes observée sous la Restauration se poursuit sous la monarchie de Juillet. Le 17 février 1840, soit dix-sept ans après Delaforest, Théophile Gautier critique vertement le monopole exercé par l'auteur dramatique sur les théâtres parisiens, jugeant les pièces de Scribe indignes d'être représentées sur les scènes de l'Opéra et de la Comédie-Française⁷¹, avant de se résigner finalement à cet état de fait le 4 décembre 1843 :

Le nom de M. Scribe revient si souvent sous la plume du critique, qu'il est presque impossible de dire, sur le compte de cet habile et fécond producteur, quelque chose, non pas qui soit neuf, la prétention serait exorbitante, mais qu'on n'ait dit qu'une vingtaine de fois seulement. Le grand Opéra, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Français, les quatre théâtres de vaudeville, la Porte-Saint-Martin, vous servent du Scribe depuis quinze ans et plus, sans interruption. À nos débuts dans le feuilleton, cela nous ennuyait un peu de retrouver toujours ce Lope de Vega pour la fécondité au tournant de toutes nos colonnes : maintenant, nous en avons pris notre parti⁷².

Dans ses *Mémoires d'un bourgeois de Paris* publiées au début du Second Empire, Louis-Désiré Véron, directeur de l'Opéra de Paris entre 1831 et 1835, par ailleurs docteur en médecine, journaliste et homme politique, qualifie au contraire le dramaturge de « providence de nos théâtres de Paris⁷³ » et loue son talent de librettiste⁷⁴. La domination de Scribe sur les théâtres de la capitale française, observée également par Richard Wagner en 1841⁷⁵, peut être illustrée par l'exemple de la Comédie-Française, le plus illustre théâtre parlé de langue française, où vingt-quatre de ses pièces sont représentées⁷⁶ : « Scribe a donc été joué 3081 fois à la Comédie-Française, ce qui le place au dixième rang des auteurs les plus joués à ce théâtre. Si l'on considère les 2900 représentations données jusqu'en 1900, on s'aperçoit qu'il est l'auteur contemporain le plus joué rue de Richelieu au XIX^e siècle. » À l'exception des années 1879 et 1896, les pièces théâtrales de Scribe ne quittent pas l'affiche de la Comédie-

⁷⁰ « Gymnase dramatique : Le Pensionnaire, vaudeville en un acte », in : *Ibid.*, p. 205 : « M. Scribe abuse du privilège de l'in vraisemblance que lui a accordé le public, grâce aux jolis détails et aux mots plaisants dont il assaisonne ses ouvrages. Cet enfant gâté du Vaudeville devrait au moins mettre quelque retenue dans le monopole qu'il exerce. »

⁷¹ « 17 février 1840. - Théâtre-Français : *La Calomnie*, comédie de M. Scribe », in : GAUTIER, Théophile, *op. cit.*, vol. 2, p. 32-33 : « Que M. Scribe occupe le Gymnase, les Variétés, le Vaudeville, le Palais-Royal et l'Opéra-Comique, rien de mieux : - il est incontestablement le premier vaudevilliste de l'époque ; mais qu'il laisse aux poètes lyriques et aux poètes dramatiques l'Opéra et le Théâtre-Français : l'Opéra, parce qu'il ignore complètement le mécanisme du vers et les lois de la prosodie ; le Théâtre-Français, parce qu'il est entièrement dépourvu de style, condition indispensable pour un théâtre littéraire. »

⁷² « 4 décembre 1843 : Théâtre-Français. *La Tutrice, ou l'Emploi des richesses* », in : *Ibid.*, p. 134.

⁷³ VÉRON, Louis-Désiré, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1856, vol. 2, p. 251.

⁷⁴ *Ibid.*, 1857, vol. 3, p. 182 : « Je ne crains pas de le dire ici, M. Scribe est de tous les auteurs dramatiques celui qui comprend le mieux l'opéra, il excelle dans le choix des sujets, il excelle à créer des situations intéressantes et musicales, selon le génie du compositeur ; et sans admirer autant que M. Duponchel la chaudière de la juive, j'ai toujours trouvé dans les *scenarios* qu'il m'a présentés d'heureux prétextes de mises en scène originales et variées, et d'ingénieux à-propos pour toutes ces dépenses justement exigées d'un directeur d'opéra. »

⁷⁵ WAGNER, Richard, « Pariser Amusements. (1841.) », *op. cit.*, p. 39-40 : « *Sein Hausstand ist aber die Masse der Pariser Theater. In diesem Hausstande empfängt er alle Abende Paris, und versteht einen jeden zu unterhalten, wie er es verlangt: die prunkende Dame, den erschütternden Lion führt er in den Salon - die große Oper; dem intriganten Diplomaten erschließt er das Bibliothekzimmer - das Théâtre français; den kleinen Musiksalon - die Opéra comique - öffnet er der anspruchsvollen Bourgeoisie; das Konversationszimmer - das Vaudeville - dem geschwätzigen Epicier, - ja leutselig geleitet er die Grisette und den Gamin dicht neben sein Arbeitskabinett - in das Gymnase und das Ambigu comique. Ihr seht, welcher ausgedehnte Hausstand; und was das wunderbarste, überall ist er zugegen, überall unterhält er, überall amüsiert er über die Maßen! »*

⁷⁶ « Scribe à la Comédie-Française », in : YON, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 365.

Française entre 1822 et 1900, et l'on compte plus de cent représentations de ses ouvrages sur cette scène en 1834, 1842, 1851, 1858 et 1859⁷⁷.

De même, Olivier Bara rend compte du grand succès de Scribe à l'Opéra-Comique sous la Restauration :

Par l'importance du dialogue parlé et des traditions théâtrales incarnées par les acteurs-chanteurs, le livret d'opéra-comique constitue souvent, aux yeux du public, l'intérêt premier du spectacle. Une intrigue amusante et des dialogues « piquants » suffisent souvent à imposer à l'attention des spectateurs un ouvrage ponctué de 7 ou 8 morceaux musicaux seulement. Dès lors, l'arrivée de Scribe et la popularité croissante de Planard constituent des événements majeurs dans l'histoire de l'institution sous la Restauration. Eugène Scribe est le plus actif des deux et le plus représenté : si les œuvres de Planard totalisent 988 représentations entre 1814 et 1830, grâce surtout à la popularité d'*Emma* et de *Marie*, l'ensemble des ouvrages de Scribe, dont *La Dame blanche*, dépasse les 1300 représentations. Si dix-neuf opéras-comiques portent la signature de Scribe, aux côtés du nom d'un collaborateur (Mélesville, Germain Delavigne ou Saintine), Eugène de Planard écrit au long de la même période vingt livrets, qu'il signe seul pour la plupart⁷⁸.

Outre Scribe et Bayard, Olivier Bara présente dans son ouvrage six autres librettistes actifs à l'Opéra-Comique sous la Restauration, Eugène de Planard (1783-1855), Paul de Kock (1793-1871), François-Victor d'Artois de Bournonville, dit Armand d'Artois (1788-1867), son frère Achille (1791-1868), Marie Emmanuel Guillaume Marguerite Théaulon de Lambert (1787-1841), Jean-Nicolas Bouilly (1763-1842) et Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799-1875)⁷⁹, ce dernier annonçant en 1825 « l'arrivée d'une génération nouvelle » promise à de grands succès sous la monarchie de Juillet⁸⁰. Tandis que Jean-Claude Yon dresse le tableau chronologique des livrets d'Eugène Scribe⁸¹, Louis Bilodeau établit celui des livrets de Saint-Georges⁸² :

Doué d'une extrême fécondité, à défaut d'un réel talent littéraire, il alimenta pendant cinquante ans (de 1825 jusqu'à sa mort) le répertoire lyrique et chorégraphique des théâtres parisiens : 40 livrets pour l'Opéra-Comique, 10 arguments de ballets et 8 livrets pour l'Opéra et 13 livrets ou traductions pour le Théâtre-Lyrique. Cette production lui valut le titre ironique de « Père éternel du livret » que lui attribua Barbey d'Aurevilly dans *Le Musée des antiquités*⁸³.

À l'instar de Scribe, Saint-Georges écrit des livrets pour un grand nombre de compositeurs français et étrangers, parmi lesquels Adam, Auber, Bizet, Carafa, Clapisson, Donizetti, Féty, Flotow, Halévy, Hérold, Grisar, Monpou, Offenbach, Rifaut, Thomas, etc. Comme Scribe, il écrit une partie importante de ses livrets en collaboration, notamment avec Adolphe de Leuven, Eugène de Planard, Théophile Gautier, Jean-Henri Dupin, Achille d'Artois, Léon Halévy et Jules Adenis, et est élu six fois à la présidence de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, de 1863 à 1866, puis de 1867 à 1870. Dans une lettre

⁷⁷ « Évolution du répertoire de Scribe à la Comédie-Française », in : *Ibid.*, p. 367.

⁷⁸ BARA, Olivier, *op. cit.*, p. 112-113.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 113-117.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 117 : « A l'inverse, le librettiste Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799-1875) annonce en 1825 l'arrivée d'une génération nouvelle : promis à de grands succès à l'Opéra-Comique sous la Monarchie de Juillet, avec *La Fille du régiment* (1840) de Donizetti ou *Les Diamants de la couronne* (1841) d'Auber, Saint-Georges accompagne Halévy et Adam dans leurs débuts avec *L'Artisan* et *Le Roi et le batelier* en 1827 pour le premier, *Pierre et Catherine* en 1829 pour le second. »

⁸¹ YON, Jean-Claude, « SCRIBE, Augustin-Eugène », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1136-1140.

⁸² BILODEAU, Louis, « SAINT-GEORGES, Jules-Henri VERNROY de », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *op. cit.*, p. 1104-1107.

⁸³ *Ibid.*, p. 1104.

datée du 22 février 1846, Adam considère cependant que le talent de Saint-Georges est inférieur à celui de Scribe : « Halévy a donné, il y a huit jours, *les Mousquetaires de la Reine*. C'est un des plus grands succès qu'il y ait eu à l'Opéra-Comique. La pièce de Saint-Georges, sans être de la force de celles de Scribe, est néanmoins fort jolie, et la musique est une des meilleures qu'ait faites Halévy⁸⁴. »

Auteur de 341 vaudevilles, Anne-Honoré-Joseph Duveyrier, dit Mélesville (1787-1865), écrit plusieurs dizaines de livrets d'opéras et d'opéras-comiques, souvent en collaboration avec Scribe, pour Auber, Piccinni, Hérold, Carafa, Cherubini, Adam, Offenbach, Grisar, Bazin, Monpou, Alary, Montfort, etc.⁸⁵ Mélesville s'engage également au sein de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques dont il est le président en 1855-1856, puis de 1857 à 1860.

De même, Adolphe de Leuven (1800-1884) écrit plus de 170 œuvres théâtrales, souvent en collaboration, dont « six douzaines de livrets » mis en musique par des compositeurs tels qu'Adam, Clapissou, Félicien David, Grisar, Halévy, Massé et Thomas, et dont une grande partie est destinée à l'Opéra-Comique⁸⁶.

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, ces auteurs laisseront peu à peu la place à une nouvelle génération de librettistes également prolifique, emmenée par Michel Carré (1822-1872), Jules Barbier (1825-1901), Hector Crémieux (1828-1892), Charles Nutter (1828-1899), Henri Meilhac (1831-1897) et Ludovic Halévy (1834-1908).

Ces quelques exemples attestent de l'incroyable fécondité des auteurs dramatiques français dans la première moitié du XIX^e siècle, au sein d'un système structuré par le travail en collaboration et la défense des droits d'auteur⁸⁷, mais à défaut souvent d'une qualité littéraire qui aurait permis à leurs œuvres comiques de passer à la postérité. Auteur le plus prolifique de sa génération, Scribe fut également le plus envié et le plus critiqué.

1.1.3 Les préjugés contre l'appât du gain de Scribe

L'historien Jean-Claude Yon consacre le troisième chapitre de sa biographie d'Eugène Scribe à la « fortune exceptionnelle » du librettiste et à son engagement pour la défense des droits d'auteur⁸⁸, notamment en tant que président de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques⁸⁹ :

Scribe n'a jamais caché sa volonté de gagner de l'argent, et si possible beaucoup. Citons de nouveau la profession de foi de 1814 : « Je sais que dans la littérature on fait rarement fortune et que

⁸⁴ ADAM, Adolphe, « Lettres sur la musique française : 1836-1850 », in : *La Revue de Paris*, 1^{er} octobre 1903, p. 622.

⁸⁵ GOUBAULT, Christian, « MÉLESVILLE, baron Anne-Honoré-Joseph DUVEYRIER, dit », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *op. cit.*, p. 768.

⁸⁶ WRIGHT, Lesley A., « LEUVEN, Adolphe de », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *op. cit.*, p. 693.

⁸⁷ Outre les présidences de Scribe, Saint-Georges, Mélesville, Casimir Delavigne et Ludovic Halévy, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques fut également présidée au XIX^e siècle par Victor Hugo, Alexandre Dumas fils et Victorien Sardou, entre autres.

⁸⁸ YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, *op. cit.*, p. 97-135. - Cf. : MIRECOURT, Eugène de, *Scribe*, Paris, Gustave Havard, 1855, p. 30-32. - Cf. : « Droits d'auteur », in : POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 309-313.

⁸⁹ YON, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 124 : « Non content de l'avoir fondée, Scribe « n'a cessé de consacrer son temps si précieux à la prospérité de notre Société. » Il fut élu à la Commission de 1829 à 1854, en fut le vice-président en 1835 et le président en 1834, 1836, 1837, 1852, 1853 et 1854 ; il se retira en 1855 mais fut nommé président à vie en 1857. »

bien des confrères qui valaient mieux que moi n'y ont trouvé que la misère et l'hôpital. C'est qu'ils l'entendaient mal. Il y a moyen d'avoir à la fois du talent et de l'argent⁹⁰. »

Armé de son immense succès public, Scribe engage de rudes négociations avec les directeurs des grands théâtres parisiens et permet aux auteurs français à succès de vivre décemment de leurs œuvres⁹¹, tandis que les librettistes allemands et italiens éprouvent les plus grandes peines à vivre de leur métier. Bien que Wagner loue le talent littéraire du librettiste français et son combat en faveur des droits d'auteur, l'appât du gain de Scribe reste une constante dans la critique littéraire française et allemande, notamment sous la plume de Delaforest, Sainte-Beuve, Théophile Gautier, Joseph Mainzer, Joachim Fels et Heinrich Heine entre 1822 et 1848⁹². Le 21 décembre 1822, Delaforest consacre un article d'une dizaine de pages au Théâtre Royal de l'Opéra-Comique, dans lequel il considère que Scribe travaille pour le public contemporain et l'argent, non pour l'art théâtral et la postérité :

Craignant encore que ce ne fût pas assez de toutes ces puissances pour attirer la foule, et passant subitement des illusions de l'amour-propre déçu aux terreurs de la cupidité éveillée, madame Gavaudan a invoqué *l'homme des succès*. Elle a commandé une pièce de circonstance à M. Scribe, dont la complaisance égale au moins la facilité. Cet ingénieux auteur ne craint pas de mettre chaque jour sur de frêles bâtimen[t]s une partie des trésors de son esprit. Confiant dans son talent et dans son bonheur, certain que ses esquifs légers reviendront chargés d'or et d'argent, peu lui importe qu'ils soient engloutis ensuite dans le fleuve de l'oubli. Ce n'est pas pour demain qu'il travaille, c'est pour aujourd'hui. Doué de l'esprit d'observation, saisissant avec finesse et gaieté le ridicule et le côté comique des mœurs du jour, M. Scribe, en ménageant ses moyens, eût pu enrichir la Comédie-Française de quelques bons ouvrages ; il a préféré encombrer le Vaudeville et le Gymnase de ses quotidiennes et fugitives productions. Sa fortune s'en trouvera mieux que sa réputation, et, si Thalie le regrette, M. Scribe se rit des regrets de Thalie, en arrêtant tous les mois avec M. Prin le bordereau de ses recettes⁹³.

Si Sainte-Beuve ne mentionne à aucun moment le nom de Scribe dans son article intitulé « De la littérature industrielle » publié en 1839, il est possible d'y deviner une allusion déguisée à l'auteur dramatique, maître du « drame industriel », dont cinq œuvres ont été créées à la Comédie-Française depuis 1833⁹⁴. Joseph Mainzer constate en 1835 l'importance des revenus annuels de Scribe et ironise sur la devise latine de l'écrivain français :

Die günstige Aufnahme eines einzigen Werkes entscheidet oft über die Namen und über die Vermögensverhältnisse eines Dichters für eine ganze literarische Carriere hindurch. Man wird sich daher nicht wundern, wenn man bei allen französischen Dichtern und Componisten ersten Ranges neben der ungeheuren Ausdehnung ihres Namens gleichzeitig eine so bedeutende Anhäufung von Einkünften vereinigt findet. So zählt man den jährlichen Ertrag der Autorrechte, die Scribe

⁹⁰ *Ibid.*, p. 98. - Cf. : VÉRON, Louis-Désiré, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, vol. 3, p. 61-62 : « Ses premiers ouvrages applaudis et remarquables datent de 1817 ; depuis cette époque jusqu'aux premiers jours de 1848, c'est-à-dire dans l'espace de trente et un ans, l'auteur de tant de vaudevilles, d'opéras, d'opéras-comiques, de comédies en cinq actes, et même de ballets, a gagné par sa plume, et surtout en droits d'auteur, environ trois millions ! La révolution de 1848 lui fit subir des pertes d'argent assez considérables. »

⁹¹ « Défendre ses intérêts et ceux des auteurs », in : YON, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 112-125. - Cf. : L. S., « Droits d'auteurs », in : MARGGRAFF, Hermann, HERLOSSOHN, Carl, BLUM, Robert (éd.), *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Altenburg/Leipzig, 1839-1846, vol. 3, p. 81 ; L. S., « Tantième », in : *Ibid.*, vol. 7, p. 64-65.

⁹² Au cinquante-septième chapitre de ses *Mémoires*, publiées à titre posthume en 1870, Berlioz émet une critique similaire à propos d'un projet avorté d'opéra sur un livret de Scribe intitulé *La Nonne sanglante* : BERLIOZ, Hector, *Mémoires*, CITRON, Pierre (éd.), Paris, Flammarion, 1991, p. 527.

⁹³ DELAFOREST, M. A., *op. cit.*, p. 126-127.

⁹⁴ SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *op. cit.*, p. 690-691 : « Le drame industriel a eu, à d'autres moments, d'autres théâtres encore, la porte Saint-Martin, l'Odéon, les Français même, qui, pour n'en pas subir les conditions ruineuses, ont dû bientôt l'éloigner ou ne s'y ouvrir qu'avec précaution. »

*von seinen dramatischen Werken einnimmt, an 100,000 Fr.; darum hat auch Scribe seinem Wappen und Siegel das unzweideutige Motto: Musa, amica fortunae beigelegt. Utile cum dolci hätte wohl eben so viel geheißen und ließe sich mit vollem Recht auf alle französische Autoren, Dichter und Componisten anwenden*⁹⁵.

Jean-Claude Yon considère que la devise latine « *inde fortuna et libertas* » de Scribe, toujours traduite par « en elle fortune et liberté », fut l'objet de nombreuses et injustes moqueries. L'historien estime que le mot « *fortuna* » doit également être compris dans le sens de « bonheur » et de « chance », pas seulement dans celui réducteur de richesse matérielle⁹⁶. Jean-Claude Yon⁹⁷, Maryvonne de Saint-Pulgent⁹⁸, Raphaëlle Legrand et Nicole Wild⁹⁹ reproduisent dans leurs ouvrages respectifs une caricature de Scribe par Benjamin Roubaud, extraite du *Panthéon charivarique*, dans laquelle la production littéraire de l'écrivain est réduite à une activité purement comptable et commerciale :

Dans ce portrait-charge lithographié par Benjamin (1841), Scribe écrit, cerné de sacs d'or et de cartons étiquetés « situations fortes », « esprit n° 1 », « esprit n° 2 », « situations comiques », « bons mots », « calembours », « idées », « effets », « dénouements », « pièces à signer » et « pièces à lire¹⁰⁰ ».

Cette caricature s'accorde parfaitement avec une critique de Scribe par Théophile Gautier datée du 4 décembre 1843, évoquant « ce grand magasin dramatique où les directeurs aux abois sont sûrs de trouver une ressource¹⁰¹ ». Théophile Gautier est sans doute l'un des critiques littéraires qui s'est le plus acharné sur la cupidité supposée de Scribe. À l'occasion d'une représentation de *La Calomnie* le 17 février 1840, il estime que l'art de Scribe se limite au vaudeville et que sa place est au Théâtre du Gymnase, non à la Comédie-Française :

⁹⁵ MAINZER, Joseph, « Das in Frankreich übliche Zuggleicharbeiten an einem und demselben Werke », in : *NZfM*, 20 octobre 1835, vol. 3, n° 32, p. 126 : « L'accueil favorable d'une seule œuvre décide souvent de la célébrité et de la fortune d'un auteur dramatique pour l'ensemble de sa carrière littéraire. C'est pourquoi on ne s'étonnera pas de trouver réunies simultanément, chez tous les auteurs dramatiques et compositeurs français de premier rang, une énorme extension de leur nom avec une accumulation très importante de revenus. Les revenus annuels des droits d'auteur que Scribe perçoit de ses œuvres dramatiques s'élèvent ainsi à cent mille francs ; c'est pour cela que Scribe a ajouté à son blason et à son sceau la devise sans équivoque : *Musa, amica fortunae*. Cette devise aurait tout aussi bien pu s'appeler *Utile cum dolci* et peut s'appliquer à juste titre à tous les auteurs, poètes et compositeurs français. »

⁹⁶ YON, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 17-18.

⁹⁷ *Ibid.*, planche VI.

⁹⁸ SAINT-PULGENT, Maryvonne de, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁹ LEGRAND, Raphaëlle, WILD, Nicole, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la musique », 2002, p. 122.

¹⁰⁰ SAINT-PULGENT, Maryvonne de, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰¹ « 4 décembre 1843 : Théâtre-Français. *La Tutrice, ou l'Emploi des richesses* », in : GAUTIER, Théophile, *op. cit.*, vol. 3, p. 135. - Cf. : MIRECOURT, Eugène de, *Scribe*, Paris, Gustave Havard, 1855, p. 30 : « Scribe devient un véritable entrepreneur dramatique. Il organise sur une échelle immense un commerce de vaudevilles et d'opéras-comiques, ayant soin que la fourniture ne manque à aucun théâtre et soit livrée à l'heure. C'est un autre magasin du *Chat noir* [ancien fonds de commerce des parents de Scribe]. Seulement au lieu d'y vendre de l'indienne et de la mousseline, on y débite des actes et des couplets, le tout au plus juste prix. » ; *Ibid.*, p. 88 : « Est-ce là du génie ? Non, c'est de l'adresse. / Nous dirons plus, c'est la boutique et le cours de la Bourse appliqués aux lettres. » ; *Ibid.*, p. 93 : « De son patrimoine, il possédait quatre ou cinq mille francs de rente. Le but unique de ses travaux a été d'accroître cette fortune et d'en porter le chiffre à des proportions fabuleuses. Un mercier dans son échoppe, un banquier dans son comptoir, n'ont jamais eu plus d'âpreté à la vente, plus de rigidité dans le calcul. Scribe est le bourgeois lancé avec tous ses instincts dans le domaine de l'art. Il y apporte l'économie, l'ordre, la finesse commerciale, le génie des affaires. / Sa muse compte les gros sous et tient les livres comme une marchande de la rue aux Ours. »

« La Comédie-Française n'est pas un théâtre fondé pour gagner de l'argent¹⁰² ». Sa critique la plus féroce à cet égard date du 27 avril 1842, lors de la représentation d'une autre comédie de Scribe sur la même scène, *Oscar, ou le Mari qui trompe sa femme*, et mérite d'être citée in extenso :

Le succès de cet auteur est incontestable ; il dure depuis trop longtemps et se répète sur trop de théâtres pour qu'on puisse le nier. - D'illustres poètes, de grands esprits qui ont tenté la scène n'ont pu, malgré de magnifiques efforts, atteindre à cette popularité. Sur quoi se fonde donc cette réussite immense, universelle ? - M. Scribe est bourgeois (qu'on nous permette de nous servir ici de ce terme emprunté à l'*argot* des ateliers et qui rend notre pensée mieux que tout autre), c'est-à-dire qu'il n'entend rien à aucun art, n'a le sentiment ni de la forme ni du style, est dénué d'enthousiasme, de passion, et n'admire pas la nature. - Son mobile dramatique est l'argent ; sa philosophie consiste à démontrer qu'il vaut mieux épouser un portefeuille de billets de banque qu'une femme qu'on aime, et que les intrigues d'amour offrent beaucoup d'inconvénients tels que coryzas, chutes, sauts périlleux, surprises et duels. La raison suprême, suivant M. Scribe, est un égoïsme douillet que rien ne doit faire sortir de sa chambre matelassée et de ses pantoufles de fourrure. - Il n'a pas assez de sarcasmes contre les dupes, qu'un enthousiasme ou une foi quelconque entraînent dans des démarches inconsidérées et compromettantes ; son admiration sans réserve est acquise aux Bertrand qui font tirer les marrons du feu par des complices naïfs, aux caractères froids, prosaïques, ennemis de la jeunesse et de l'amour, qui ne s'occupent que de bons contrats de mariage, d'inscriptions sur le grand livre et de placements de capitaux.

Ces sentiments commerciaux, exprimés en prose assortie, doivent faire et font réellement le charme d'une société avant tout industrielle, pour qui la probité se résout dans l'exactitude aux échéances, et dont la rêverie est de gagner le plus d'argent possible dans le plus bref délai : Hamlet viendrait aujourd'hui, pâle et le front dans sa main, agiter la fameuse question d'être ou de n'être pas, on l'enverrait promener ; on lui dirait : « Mon cher prince de Danemark, retournez à Elsenour. » La question est d'épouser un million ou de trouver cinq cent mille francs pour le paiement du 15. - Voilà qui est dramatique, intéressant, qui remue l'âme humaine jusque dans ses profondeurs. Au noble spectacle de ce banquier inquiet de sa fin de mois, tous les gens qui ont des billets à échoir s'agitent d'aise dans leur stalle et disent : « Comme c'est cela¹⁰³ ! »

La piètre opinion que Théophile Gautier se fait de Scribe n'évolue pas avec le temps et devient toujours plus acerbe lorsque les pièces du dramaturge sont représentées à la Comédie-Française. Il en est ainsi le 24 janvier 1848, à l'occasion de la représentation d'une nouvelle comédie intitulée *Le Puff, ou Mensonge et Vérité*. Théophile Gautier considère que les pièces de Scribe se limitent à une série de « variations » sur l'« idéal bourgeois », c'est-à-dire l'art « de se faire une position » dans la société¹⁰⁴ :

¹⁰² « 17 février 1840. - Théâtre-Français : *La Calomnie*, comédie de M. Scribe », in : GAUTIER, Théophile, *op. cit.*, vol. 2, p. 32.

¹⁰³ « 27 avril 1842 : Théâtre-Français. *Oscar, ou le Mari qui trompe sa femme*, comédie de M. Scribe », in : *Ibid.*, vol. 2, p. 234-235.

¹⁰⁴ « 24 janvier 1848 : Théâtre-Français. *Le Puff, ou Mensonge et Vérité*, comédie de M. Scribe », in : GAUTIER, Théophile, *op. cit.*, vol. 5, 1859, p. 217 : « Nous avons emporté de cette représentation la même impression pénible que nous avaient laissée toutes les autres comédies de M. Scribe ; la *philosophie* du célèbre académicien est, en effet, des plus tristes. Chez lui, point d'idéal, point d'enthousiasme, aucun de ces généreux instincts qui remuent l'âme humaine ; nulle de ces hautes colères, de ces indignations sublimes qui font les vers toutes seules ; la poésie, l'amour, la liberté, le dévouement et la passion, sous quelque forme que ce soit, sont l'objet des railleries plus ou moins piquantes de l'auteur. Ceux de ses personnages qui sont animés de ces sentiments reconnaissent bien vite leur erreur, ou bien jouent le rôle de niais. La seule chose regardée comme raisonnable dans les pièces de M. Scribe, c'est de se faire une *position*. Une position, voilà le but, la fin nécessaire ; à cela l'on doit tout sacrifier. Le reste est folie, chimère, illusion, pur caprice d'esprits romanesques. Cet idéal bourgeois est fort goûté aujourd'hui. - *Une Chaîne, la Camaraderie, Bertrand et Raton* représentent des variations de ce thème unique. » - Cf. : LEGOUVÉ, Ernest, *Eugène Scribe*, Paris, Didier et C^{ie}, 1874, p. 14 : « Scribe représente la bourgeoisie. Né rue Saint-Denis, dans un magasin de soieries, à l'enseigne du *Chat noir*, il restera toujours, et là est sa force, l'homme de la rue Saint-Denis ; c'est-à-dire qu'en lui s'incarne cette classe moyenne et parisienne, travailleuse, économe, honnête, à qui manque peut-être un certain sentiment de la

C'est une chose singulière et digne de remarque, que l'introduction de l'argent dans la littérature comme but, comme moyen et comme idéal ; on n'en trouve aucune trace sérieuse avant notre époque. Dans les pistoles dérobées aux tuteurs et aux pères par les mauvais sujets de la comédie ancienne, c'est l'originalité de l'expédient et non la valeur de la somme que l'on considérait. Les échéances, les coups de bourse et les grosses sommes sont des moyens d'intérêt tout modernes, dont M. Scribe a plus usé que personne. Le public comprend tout cela. Quant à nous qui avons plus aligné de rimes que de chiffres, nous avouons n'être pas assez fort calculateur pour suivre l'intrigue de certaines pièces et de certains romans.

Parler de la forme aujourd'hui, c'est prendre des soins superflus et se donner, en pure perte, un vernis pédantesque¹⁰⁵.

Sous le pseudonyme *Freudenfeuer*, Richard Wagner publie au printemps 1841 dans la revue *Europa* un article intitulé « *Pariser Amüsemments* » dans lequel il décrit longuement l'incroyable succès de Scribe sur l'ensemble des scènes parisiennes, son talent pour négocier les droits d'auteur à son avantage - souvent à parts égales avec le compositeur dans le cas d'ouvrages lyriques - et l'aisance financière dont il jouit¹⁰⁶ : « *Ohne Scribe keine Oper, kein Stück - kein wahres Amüsement. Und glaubt ihr, daß er daraus etwa keinen Vorteil zu ziehen verstehe? O, er ist der Gesegnete von alle! Er läßt sich die Erfolge bezahlen, die anderen erkämpften*¹⁰⁷ ». Dans un article publié le 5 juillet 1842 dans la *Neue Zeitschrift für Musik* et consacré à l'Opéra-Comique à Paris, Joachim Fels remarque aussi, à l'instar de Théophile Gautier, l'inépuisable aptitude de Scribe à composer du neuf avec de l'ancien, moyennant paiement en espèces sonnantes et trébuchantes :

*Die komische Oper ist nie verlegen um ein anziehendes Repertoire. Das Alte reproduziert sich nicht, das Neue um so mehr, diese Quelle ist für die Oper unerschöpflich. Es ist gar lockend, mit wenig Mühe viel Applaus zu bekommen, es ist gar lockend, eine Oper in zwei oder drei Acten zu componiren. Die französischen Componisten sind damit auch gleich bei der Hand; denn Scribe ist sehr gefällig, vorzüglich gegen prompte Bezahlung*¹⁰⁸.

grandeur, qui ne poursuit pas un idéal très élevé, mais qui garde en partage le bon sens, le bon cœur et le culte des vertus domestiques. De là l'originalité de Scribe dans la littérature de la Restauration. Il fut l'antithèse naturelle du romantisme. » - *Ibid.*, p. 14-16. - Cf. : « Eugène Scribe », in : LEGOUVÉ, Ernest, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, 1886, vol. 1, p. 190-192.

¹⁰⁵ GAUTIER, Théophile, *op. cit.*, vol. 5, p. 218.

¹⁰⁶ WAGNER, Richard, « Pariser Amüsemments. (1841.) », in : *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, Volks-Ausgabe, s.d., 6^e éd., vol. 12, p. 38-41. - Cf. : *Ibid.*, p. 38 : « *Leider wollen aber auch ihre Dichter und Komponisten sich beizeiten amüsieren. In Paris heißt es: einen großen Sukzeß gewinnen, und dann ein gemachter Mann von Kredit und Renten sein!* » ; p. 39 : « *Man sehe Dumas und Auber an, welches Handwerk treiben sie jetzt? - Sie sind Bankiers, besuchen die Börse und langweilen sich über ihre eigenen Stücke und Opern. Der eine hält sich Maitressen, der andere Pferde. Braucht er Geld, so greift er zur wohlgeübten Schere seines Talentes und schneidet ein Stück oder eine Oper von dem allgemein akkreditierten Staatspapiere seines Renommee ab, ganz wie jeder andere Rentier seine lieben Coupons, schickt es in das Theater statt auf die Bank, und amüsirt sich. / Das eigentliche Glanz- und Leitgestirn in dieser Sphäre ist nun entschieden der große Scribe.* »

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 41 : « Sans Scribe, pas d'opéra, pas de pièce de théâtre - pas de véritable amusement. Et croyez-vous qu'il ne s'y entend peut-être pas pour en tirer quelque avantage ? Oh, c'est le plus béni d'entre tous ! Il se laisse payer les succès obtenus par d'autres ».

¹⁰⁸ FELS, Joachim, « Die komische Oper in Paris », in : *NZfM*, 5 juillet 1842, vol. 17, n° 2, p. 6 : « L'Opéra-Comique n'est jamais à court d'un répertoire attrayant. L'ancien ne se reproduit pas, le nouveau d'autant plus, cette source est inépuisable pour l'opéra. Il est très séduisant d'obtenir beaucoup d'applaudissements avec peu d'efforts, il est très séduisant de composer un opéra en deux ou trois actes. C'est ainsi à portée de main immédiate des compositeurs français ; car Scribe est très serviable, excellent contre une prompte rémunération. »

Dans ses « lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France » publiées sous le nom de *Lutèce*¹⁰⁹, Heinrich Heine critique sévèrement et à plusieurs reprises le librettiste français. À propos de la représentation de *La Part du diable* à l'Opéra-Comique, il écrit ainsi le 25 mars 1843 au sujet de Scribe et d'Auber qu'« il ne manque à l'un rien que la poésie et à l'autre que la musique¹¹⁰ », avant de s'attaquer à la cupidité supposée de Scribe :

Plus avantageusement équipé sous le rapport matériel et industriel est le vieux M. de Sauer qui, comme il prétend, compose un opéra sur la demande de la direction de l'Opéra Comique. Le texte lui est fourni par M. Scribe, contre la garantie prêtée à ce dernier par une maison de banque de Paris, qu'en cas de chute du vieux de Sauer, le célèbre fabriquant de librettos recevra une somme considérable à titre de dédit ou de dommages et intérêts¹¹¹.

Le 1^{er} mai 1844, Heine insiste de nouveau sur le manque de talent et l'appât du gain qui caractérisent selon lui le célèbre auteur dramatique. Proche de celle de Théophile Gautier, la satire de l'écrivain allemand est particulièrement mordante :

Pendant que l'Académie de musique restait frappée d'une déplorable langueur et que les Italiens ne faisaient aussi que se traîner tristement, la troisième scène lyrique, l'Opéra Comique, s'éleva à son sommet le plus joyeux. Là, un succès surpassait l'autre et la caisse n'avait pas moins lieu d'applaudir. On y récoltait encore plus d'argent que de lauriers, ce qui n'a certes pas été un malheur pour la direction. Les textes des nouveaux opéras qu'on y a donnés étaient toujours de Scribe, l'homme qui un jour prononça cette grande parole : « L'or n'est qu'une chimère ! » et qui cependant court toujours après cette chimère. C'est l'homme de l'argent, du réalisme en espèces sonnantes ; il ne se fourvoie jamais sur les hauteurs romantiques et stériles d'un monde idéal, mais il se cramponne fermement à la terrestre réalité du mariage de raison, du civisme industriel et des droits d'auteur¹¹².

Quelle que soit la valeur littéraire réelle ou supposée de la production dramatique de Scribe, il ne faut pas oublier que ces critiques sont en partie motivées par un sentiment naturel de frustration et de jalousie devant un confrère auquel tout réussit. Évoquant les attaques essuyées par *La Juive* de Scribe et Halévy, Patrick Berthier et Sylvain Ledda soulignent par ailleurs l'inadéquation entre la destination des livrets et le discours des chroniqueurs :

Autre point faible dénoncé par les détracteurs du « grand opéra », les livrets sont en général considérés comme trop mélodramatiques. C'est oublier un peu vite qu'ils ont pour mission de satisfaire les attentes d'un public bourgeois avide d'émotions fortes, dans la limite d'une certaine décence. Un livret lyrique ne doit donc pas être jugé en fonction de ses qualités littéraires, mais de son efficacité dramatique¹¹³.

¹⁰⁹ HEINE, Heinrich, *Lutèce : lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, Paris, M. Lévy frères, coll. « Œuvres complètes de Henri Heine », vol. 7, 1855, 420 p. ; Paris, La Fabrique éditions, 2008, 475 p.

¹¹⁰ *Ibid.*, 2008, p. 363-364 : « À l'Opéra-Comique nous vîmes *La Part du Diable*, texte de Scribe, musique d'Auber ; le poète et le compositeur s'accordent ici parfaitement, ils se ressemblent d'une façon étonnante dans leurs qualités comme dans leurs imperfections. Tous d'eux ont beaucoup d'esprit, beaucoup de grâce, beaucoup d'invention, même de la passion ; il ne manque à l'un rien que la poésie et à l'autre que la musique. La pièce trouve son public et fait toujours salle comble. »

¹¹¹ *Ibid.*, p. 365.

¹¹² *Ibid.*, p. 447-448.

¹¹³ LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, LEDDA, Sylvain, NAUGRETTE, Florence (éd.), *op. cit.*, p. 252.

1.1.4 L'habileté des librettistes français et de Scribe, ou l'art des combinaisons

À l'occasion de son séjour en France en 1802 et 1803¹¹⁴, le compositeur allemand Johann Friedrich Reichardt ambitionne de composer pour l'Opéra-Comique. Il loue la faculté des librettistes français à écrire davantage en fonction des exigences musicales que des règles littéraires et vante la qualité de leur travail en collaboration avec les compositeurs. Reichardt prévoit la domination future des auteurs dramatiques français et de Scribe sur les scènes européennes ; l'avenir lui donnera raison :

J'aime de plus en plus ce théâtre Feydeau, et je commence à désirer impatiemment que sa direction me propose un libretto d'inspiration gaie. Je m'en tiens à ce genre, parce que c'est lui qui réussit particulièrement sur cette scène. L'opéra-comique s'y est maintenu, à travers les tourmentes, et s'y est même perfectionné ; ce qui prouve qu'il est approprié au goût de la « nation chansonnière ». Voltaire et les poètes ses contemporains s'irritaient déjà de la popularité croissante de l'opéra-comique. S'il leur était donné de constater que les librettistes ont une tendance à composer en vue de l'effet musical, beaucoup plus que d'après les règles de la comédie, et que, précisément pour ce motif, leurs œuvres plaisent davantage, les vieux ennemis de l'opéra-comique ne manqueraient pas de désespérer du bon sens et du goût de leurs compatriotes. Voltaire ne s'est pas fait faute de les mettre souvent en doute. - Il est incontestable que les Français ont dépassé les Italiens dans cette voie. Si leurs librettistes continuent, comme on semble le faire à Feydeau, à s'entendre avec les compositeurs et les chanteurs, afin de combiner leurs effets, ils arriveront certainement, sinon à la perfection, du moins à une supériorité évidente¹¹⁵.

Dans son *Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale*, Anton Reicha considère de même en 1833 que les librettistes d'opéras-comiques se distinguent par leur collaboration étroite et régulière avec les compositeurs, lesquels leur imposent le remaniement des livrets en fonction de nécessités musicales. La répartition des scènes entre le chant et la parole est ainsi l'une des plus fréquentes causes de modifications¹¹⁶.

Dans le roman de Madame de Staël intitulé *Corinne ou l'Italie*, le personnage du comte d'Erfeuil, jeune aristocrate français caractérisé par son orgueil et son « esprit » brillant dans l'art de la conversation¹¹⁷, déclare sur un ton péremptoire, devant un public constitué d'Italiens et d'Anglais, « qu'il est un rapport sous lequel nous n'avons rien à apprendre de personne. Notre théâtre est décidément le premier de l'Europe¹¹⁸ ». Au quinzième chapitre de son ouvrage *De l'Allemagne*, intitulé « De l'art dramatique », Madame de Staël affirme de

¹¹⁴ REICHARDT, Johann Friedrich (1752-1814), *Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803*, Hambourg, B. G. Hoffmann, 1804, 2 vol., 914 p. - Traduction française d'Arthur Laquante (1895) : *Un hiver à Paris sous le Consulat : 1802-1803*, LENTZ, Thierry (éd.), Paris, Tallandier, coll. « Bibliothèque napoléonienne », 2002, p. 283 [lettre du 7 janvier 1803].

¹¹⁵ *Ibid.*, 2002, p. 283.

¹¹⁶ REICHA, Anton, *Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale*, Paris, A. Farrenc, 1833, vol. 1, p. 12 : « Dans les poèmes où l'on chante et où l'on parle alternativement, il arrive fréquemment que le Poète met en prose ce qui devrait être chanté, ou qu'il versifie pour être chanté ce qui devrait se dire en parlant. Dans tous ces cas c'est au Compositeur de guider son Poète en lui demandant des changements auxquels ce dernier doit consentir pour l'intérêt commun. Les Compositeurs Français comme GRÉTRY, D'ALAYRAC, MÉHUL, BOÏELDIEU, et autres n'ont jamais mis en musique un poème, sans avoir exigé de leur Poète ces sortes d'améliorations, et sans lesquelles leur musique n'eut jamais obtenu le succès qu'elle a eu. » - Cf. : *Ibid.*, p. 15 : « Les Poètes d'opéra, avant de mettre leur canevas en vers, devraient s'entendre avec leurs Musiciens afin de bien placer les morceaux de musique dans les poèmes, surtout dans ceux où l'on chante et où l'on parle ; mais cette proposition implique des Musiciens qui ont le talent et surtout le tact nécessaire pour donner à leurs Poètes des conseils salutaires à cet égard. »

¹¹⁷ STAËL, Madame de, *Corinne ou l'Italie* [1807], Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1985, p. 180 : « le comte d'Erfeuil en conversation aimait beaucoup mieux montrer de l'esprit que de la bonté. »

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 177.

nouveau - sans personnage littéraire interposé cette fois-ci - la supériorité du théâtre français sur celui des autres nations sous le Premier Empire. Il est intéressant de noter que l'écrivaine et Reichardt s'accordent pour voir dans « la combinaison des effets » la qualité première du théâtre français : « On ne peut nier, ce me semble, que les Français ne soient la nation du monde la plus habile dans la combinaison des effets de théâtre¹¹⁹ ». Au vingt-sixième chapitre, intitulé « De la comédie », Madame de Staël étend cette supériorité au genre comique :

L'on ne saurait le nier cependant, ces idées ingénieuses ne suffisent pas pour faire une bonne comédie, et les Français ont, comme auteurs comiques, l'avantage sur toutes les autres nations. La connaissance des hommes et l'art d'user de cette connaissance leur assurent, à cet égard, le premier rang¹²⁰.

Étudiée de manière approfondie par Olivier Bara dans son ouvrage consacré au Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration, dont la troisième partie s'intitule « dynamiques combinatoires¹²¹ », la notion de combinaison revient constamment dans la critique française et allemande pour décrire l'art dramatique français. Le 15 février 1848, Théophile Gautier ne fait pas exception à la règle, bien que sa critique soit de nature ironique : « L'habileté scénique de M. Scribe est tellement proverbiale, que nous acceptons pour ingénieuses toutes les combinaisons dont se sert cet écrivain pour éviter le sujet de la pièce qu'il traite¹²². » Dans un article publié le 25 août 1854 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, Franz Liszt loue l'habileté de Scribe à combiner les situations :

Von dieser Oper an entwickelte Scribe seine Geschicklichkeit für Verkettung von Situationen, wie sie für die Pariser Oper passen, deren Publikum weniger Vorliebe für ernste und durchgeführte Charakterschilderungen hat und nicht zu gänzlichem Aufgehen im sinnlich musikalischen Genuß wie in Italien, geneigt ist¹²³.

Dans deux lettres d'Adam à Samuel Heinrich Spiker, datées du 15 avril 1841 et du 22 avril 1843¹²⁴, le compositeur français loue l'« habileté » et l'« adresse » de Scribe : « Je ne t'ai rien dit des *Diamants de la Couronne* d'Auber [...]. La pièce est absurde d'in vraisemblance, mais elle est fort amusante et faite avec cette habileté que Scribe possède

¹¹⁹ STAËL, Madame de, *De l'Allemagne* [1807-1810], Garnier Flammarion, Paris, 1968, vol. 1, p. 251. - La recherche exclusive de « l'effet » est critiquée par Delaforest en 1836 : DELAFOREST, M. A., *op. cit.*, p. 259 : « Cet examen ne peut pas être poussé plus loin ; mais il suffit pour démontrer que, méprisant désormais les conditions mises au succès, bravant les règles et les convenances, on ne se plaît que dans le bizarre, on ne triomphe qu'en éblouissant. Il faut faire de l'effet ; c'est maintenant l'unique doctrine. Le théâtre Feydeau n'a pas voulu rester en arrière ; M. Scribe connaît son siècle, et nous avons eu *la Neige*. »

¹²⁰ STAËL, Madame de, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, vol. 2, p. 26.

¹²¹ « Troisième partie : Dynamiques combinatoires. Perspectives esthétiques », in : BARA, Olivier, *op. cit.*, p. 323-504.

¹²² « 15 février 1848 : Opéra-Comique. *La Nuit de Noël*, paroles de M. Scribe, musique de M. Henri Reber », in : GAUTIER, Théophile, *op. cit.*, vol. 5, p. 232.

¹²³ LISZT, Franz, « Boieldieu's Weisse Dame », in : *NZfM*, 25 août 1854, vol. 41, n° 9, p. 92 : « À partir de cet opéra [*La Dame blanche*], Scribe développa son habileté pour l'enchaînement des situations telles qu'elles conviennent à l'Opéra de Paris, dont le public a moins de préférence pour les descriptions de caractères sérieuses et accomplies, et n'est pas disposé à s'ouvrir entièrement au plaisir musical des sens comme en Italie. »

¹²⁴ ADAM, Adolphe, « Lettres sur la musique française : 1836-1850 », in : *La Revue de Paris*, 15 septembre 1903, p. 303 : LXV. Lettre du 22 avril 1843 : « Avant-hier on a donné la première représentation d'un opéra-comique en trois actes, *le Puits d'amour*, paroles de Scribe et de Leuven, musique de Balfe. La pièce est d'une invraisemblance qui va jusqu'à l'absurde, mais dont les situations sont sauvées par cette adresse dont Scribe seul a le secret. »

seul¹²⁵. » L'in vraisemblance et la complexité des livrets de Scribe est également relevée par Ferdinand Hiller lors d'un séjour à Paris en 1851¹²⁶ et par Eduard Hanslick dans son étude consacrée à Auber¹²⁷. Notons que les commentaires de Hanslick au sujet des livrets de *Fra Diavolo* et du *Domino noir* sont élogieux¹²⁸. Dans un article publié le 11 juin 1843 dans *La France musicale*, Castil-Blaze considère Scribe comme le premier « musicien » de l'Opéra-Comique : « L'Opéra-Comique possède fort heureusement un musicien puissant, habile, éminent, adroit surtout : ce musicien à nul autre second est M. Scribe¹²⁹. » L'idée d'un librettiste « musicien » rejoint de manière intéressante celle de Reichardt. Cela n'empêche pas Castil-Blaze d'engager avec Adam une controverse sur la valeur de l'art lyrique français¹³⁰ et sur le mérite des librettistes français, que le compositeur nomme « poètes lyriques » et le traducteur « paroliers¹³¹ ». Dans un long article consacré à *La Dame blanche*¹³², Adam fait l'éloge du livret de Scribe auquel il attribue une part majeure dans le succès de l'opéra-comique de Boieldieu :

Boieldieu travaillait depuis longtemps aux *Deux Nuits*, poème de prédilection de M. Bouilly : cet auteur voulut faire un pendant aux *Deux Journées* qui lui avaient valu, Cherubini aidant, un si grand succès quelque trente ans auparavant. La musique était presque à moitié faite, lorsque Martin vint à prendre sa retraite : le rôle principal lui était destiné, il était impossible de l'y remplacer, et Boieldieu

¹²⁵ ADAM, Adolphe, « Lettres sur la musique française : 1836-1850 », in : *La Revue de Paris*, 1^{er} septembre 1903, p. 160 : XLIV. Lettre du 15 avril 1841.

¹²⁶ HILLER, Ferdinand, « Vierzehn Tage in Paris (1851) », in : *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, vol. 1, Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1868, p. 25-26 : « Als ich abreiste, war „La Dame de Pique“ die letzte Erscheinung von Belang an der Opéra comique; der Text von Scribe (welcher sich, wie gewisse Elemente fast bei allen Zusammensetzungen findet), die Musik von Halévy. Eine Oper, wie Scribe sie jetzt verfertigt, erzählen zu wollen, ist beinahe eben so unmöglich, als maurische Ornamente zu beschreiben. Das ist alles so in einander verschlungen, dass man vor Bäumen keinen Wald, vor Zufälligkeiten keine Handlung mehr sieht. Jede Unwahrscheinlichkeit wird durch eine noch grössere erklärt, ein kleiner Umstand macht eine aktlange Exposition zu nichte, ein noch kleinerer bringt Alles wieder in Ordnung. Was kommt nicht alles in dieser Pique-dame vor! »

¹²⁷ HANSLICK, Eduard, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, vierte unveränderte Auflage, Berlin, A. Hofmann & Co., 1880, p. 134 : « Der schwarze Domino ist im eminenten Sinne liebenswürdig: all seine Vorzüge erscheinen uns größer durch die Anspruchslosigkeit, mit der sie auftreten. Scribe, den ein freundliches Geschick eigens für Auber geschaffen zu haben scheint, gerade wie Diesen für Jenen, hat im Domino eine seiner anziehendsten Handlungen gestaltet, ohne in seinen späteren Fehler, die allzu verwickelte Intrigue, zu verfallen. » ; *Ibid.*, p. 136 : « Allmä[h]lig jedoch werden Scribe's Opernbücher ausgearbeitete Lustspiele von so complicirter Intrigue, daß die Musik sich nirgends mehr lyrisch auszubreiten vermag, sondern, von der Handlung gehetzt, nur nebenherlaufend aber sprungweise sich geltend machen kann. Man denke an Zanetta, Sirene, die Barcarole, den Herzog von Olonnes und ähnliche Opern Auber's aus den Vierziger-Jahren. »

¹²⁸ *Ibid.*, p. 133-135.

¹²⁹ CASTIL-BLAZE, « La Pie voleuse au Conservatoire », in : *Fm*, 11 juin 1843, vol. 8, n° 24, p. 191.

¹³⁰ ADAM, Adolphe, « Toujours la Pie voleuse au Conservatoire », in : *Fm*, 18 juin 1843, vol. 8, n° 25, p. 197 : « Un débat s'est engagé entre deux des rédacteurs de ce journal. L'un, musicien consommé et écrivain habile, auteur de traductions qui ont eu de grands succès, soutient qu'il n'y a que les traductions de bonnes, et que les opéras français n'existent pas ; l'autre, auteur d'opéras français, prétend que ces opéras existent, et offre d'en donner une foule de preuves. Le public, qui est témoin de cette discussion, doit se dire : Vous êtes deux orfèvres qui nous vantez chacun votre marchandise ; nous attendrons, pour décider la question, que la cause soit plaidée devant nous par une personne désintéressée. »

¹³¹ *Ibid.* : « Personne plus que moi ne rend justice aux services que M. Castil-Blaze a rendus à l'art musical ; il est très vrai, ainsi qu'il le dit, qu'il a beaucoup aidé à faire l'éducation des auteurs de paroles que nous appelons des poètes lyriques et qu'il nomme des *paroliers*. Pourquoi donc repousse-t-il cette gloire et prétend-il que les poètes lyriques ou les paroliers (comme vous voudrez, je tiens peu à la dénomination) n'ont fait aucun progrès depuis vingt ans qu'il leur enseigne sa doctrine par son exemple et ses leçons ? Je vous assure que M. Castil-Blaze a tort, et qu'il y a certains de ses élèves qui sont devenus si habiles dans ce genre, qu'ils ont presque surpassé leur maître. »

¹³² « *La Dame Blanche* de BOÏELDIEU », in : ADAM, Adolphe, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859, p. 277-294.

renonça momentanément à poursuivre son œuvre, pour entreprendre *la Dame blanche* que venait de lui confier Scribe qui commençait à peine avec Auber cette série de succès, source de la fortune de l'Opéra-Comique, depuis plus de vingt-cinq ans.

Boïeldieu, emprisonné depuis plus d'un an par les rimes pénibles et anti-musicales du père Bouilly, se trouva tout de suite à l'aise avec la collaboration de Scribe, qui comprend les exigences des musiciens comme les musiciens eux-mêmes, et qui coupe les morceaux avec un tel bonheur, que nous les jugeons tout faits lorsqu'il nous en lit les paroles : aussi jamais musique ne fut-elle composée aussi facilement¹³³.

C'est aussi par la « concordance harmonieuse » entre le livret de Scribe et la musique de Boïeldieu, inconnue jusque-là au Théâtre de l'Opéra-Comique, que Franz Liszt explique le succès de *La Dame blanche* :

*Scribe begriff das Richtige der Intention und vermied das Linkische in der Ausführung. Die Dame blanche war durch harmonische Uebereinstimmung von Text und Musik dem Interesse gegenüber, welches eine Barbe bleue, Chaperon rouge und Cendrillon von Grétry, Isouard und Boïeldieu selbst geboten hatten, ein fühlbarer Fortschritt, der das Aufsehen, welches die Oper machte, leicht erklärt*¹³⁴.

Plus d'un siècle après Adam et Liszt, Karin Swanson Pendle considère également la création de *La Dame blanche* en 1825 comme l'avènement d'une nouvelle ère dans l'histoire de l'opéra-comique¹³⁵, accordant davantage d'importance à la partie musicale¹³⁶. La correspondance entre Scribe et Auber éditée par Herbert Schneider¹³⁷ « contient 81 lettres datées entre 1828 et 1860, dont 54 de Scribe et 27 d'Auber dont une adressée à M^{me} Scribe¹³⁸ », et fourmille de renseignements sur l'attention portée par l'auteur dramatique aux exigences musicales du compositeur : « Dans la plupart des lettres, Auber et Scribe parlent de problèmes artistiques et pratiques, mais rarement de questions d'esthétique¹³⁹. » Cette attention se retrouve aussi dans la correspondance de Scribe avec d'autres musiciens. Datée du 3 août 1843 à Cauterets, une lettre de Scribe à Donizetti atteste du début de la collaboration entre les deux hommes en vue de l'écriture de l'opéra *Dom Sébastien*. Le librettiste se montre à l'écoute des changements que demandera le compositeur pour des raisons musicales :

¹³³ *Ibid.*, p. 286.

¹³⁴ LISZT, Franz, « Boïeldieu's Weisse Dame », in : *NZfM*, 25 août 1854, vol. 41, n° 9, p. 93 : « Scribe comprit la justesse de l'intention et évita la maladresse dans l'exécution. À travers la concordance harmonieuse entre texte et musique, *La Dame blanche* fut, vis-à-vis de ce qu'avaient offert *Barbe bleue*, *Le Chaperon rouge* et *Cendrillon* de Grétry, Isouard et Boïeldieu, un progrès sensible qui explique facilement la sensation que fit l'opéra. »

¹³⁵ PENDLE, Karin Swanson, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century* (Studies in Musicology, 6), Michigan, Ann Arbor - UMI research press, 1979, p. 24 : « As Arvin has observed, Scribe transformed the opéra comique just as he had the vaudeville, making its subjects more up-to-date, its dialogue more natural, its action livelier and more varied. « The opéra comique thus renewed became a sort of complement to the company which he had inaugurated at the Gymnase ». A landmark in this changed aspect of opéra comique is *La Dame blanche*, with music by Boïeldieu, first performed in 1825. »

¹³⁶ *Ibid.*, p. 35 : « As was mentioned earlier, the eighteenth century opéra comique relied more on spoken dialogue than on music for its effect » ; *Ibid.*, p. 37 : « Between 1825 and 1850, 216 opéras comiques were produced in Paris, twenty-three of which remained in the repertoire for ten or more years after their premieres. From the textual and musical regeneration of the genre in the mid-1820s opéra comique increased in popularity once more, largely due to the work of Scribe and his musical collaborators. It grew to a point that Cauchie could call the reign of Louis-Philippe "the most glorious era for opéra-comique". »

¹³⁷ SCHNEIDER, Herbert, *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*, Liège, Mardaga, 1998, 152 p.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 8.

Sans rien préjuger de notre conversation il faut d'avance nous tenir un peu en garde contre les changements que l'on nous demande ; tous ceux que vous exigerez, vous, dans l'intérêt de la musique je suis prêt à les faire - et ne peuvent qu'améliorer l'ouvrage et lui faire avoir du succès.
Tous autres changements me sourient peu¹⁴⁰.

Herbert Schneider remarque que, dans le cadre de sa collaboration avec Auber, Scribe anticipait largement la mise en musique de ses livrets, planifiant l'agencement des formes musicales et la reprise des motifs de réminiscence :

Le travail du librettiste et du compositeur, à l'époque de Scribe et Auber, repose sur une coopération tout aussi intense qu'à l'époque de Mozart et Da Ponte. Quand ce dernier écrit, dans ses *Memorie*, que la poésie est la voie d'accès à la musique, cela reste valable pour Scribe, qui, en effet, pense la musique en écrivant ses *plans* et ses vers. Dans ceux-ci, Scribe impose au compositeur non seulement l'emplacement des formes fixes, des ensembles, etc., mais aussi les réminiscences et les reprises de motifs à placer dans l'œuvre ; à cet effet, il note les vers à reprendre ou demande la reprise d'une musique déjà entendue dans une des scènes ou un des actes précédents¹⁴¹.

La profonde implication du librettiste dans la conception musicale de ses ouvrages explique sans doute une partie de leur succès et justifie pleinement l'assertion de Castil-Blaze voyant en Scribe le premier musicien du Théâtre de l'Opéra-Comique.

1.1.5 Scribe et la technique du « monstre »

D'un point de vue technique, la collaboration entre Scribe et les compositeurs peut dans certains cas prendre une direction contraire à celle attendue communément. Au lieu de la mise en musique conventionnelle par le compositeur d'un texte écrit préalablement par le librettiste, ce dernier est parfois chargé d'inventer des vers sur une musique déjà composée. Cette technique porte le nom de « monstre ». À l'instar d'Eugène de Mirecourt¹⁴², Herbert Schneider décrit la souplesse de Scribe vis-à-vis d'Auber à cet égard :

D'autre part, Auber, compositeur, ne se met pas humblement au service de son librettiste. Les lettres témoignent de quelques cas précis où Auber n'était pas d'accord avec les intentions et les solutions de Scribe et où il exige des changements substantiels. Il arrive qu'Auber compose des airs, des ensembles ou même des finales en connaissant juste le *plan* de la pièce, c'est-à-dire l'action et les situations, sans disposer des paroles de Scribe. Dans d'autres cas, Auber ne se soucie pas des vers que Scribe lui a déjà écrits et compose une scène ou des morceaux de musique instrumentale destinés à être parodiés et chantés. Dans ces cas, très fréquents, il note un *monstre*, c'est-à-dire, d'après Louis Gallet, « une sorte de maquette reproduisant au moyen de mots sans suite la forme musicale du morceau » et, d'après A. Pougin, « une coupe rythmique que le compositeur, désireux d'employer

¹⁴⁰ ZAVADINI, Guido, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 896.

¹⁴¹ SCHNEIDER, Herbert, *op. cit.*, p. 13. - Cf. : *Ibid.*, p. 36-37, lettre de Scribe à Auber : « C'est ce même morceau qu'on entendra encore plus tard et qui terminera le premier acte. » ; *Ibid.*, p. 49, lettre de Scribe à Auber : « Le second acte qui s'ouvre par un grand air pour la première chanteuse, air qui plus tard sera utile dans un duo du 3^{ème} acte où il peut être rappelé avec bonheur ».

¹⁴² MIRECOURT, Eugène de, *Auber. Offenbach*, Paris, Librairie des Contemporains, 1869, 3^e éd., p. 17-18 : « Génie tout d'initiative et de verve, Auber a besoin de ne pas être retenu dans les entraves glacées d'une poésie morte. Il faut, ou que le vers l'inspire, ou que lui-même astreigne le vers à ses idées mélodiques. Il ne pouvait, au début, contraindre les auteurs de paroles à se courber sous le joug musical ; mais, depuis, il s'est appliqué à prendre sa revanche. / Scribe en a su quelque chose. / Un grand nombre des plus jolis morceaux d'Auber étaient presque toujours composés avant les paroles. Il donnait des *monstres* à son collaborateur, c'est-à-dire des modèles de texte sans aucune suite et sans aucun sens, en disant : « Je veux à tel vers une syllabe sonore. » / Et Scribe trouvait la syllabe. »

un motif en portefeuille, donne comme modèle à son poète pour que celui-ci lui écrive des vers sur la mesure qui doit cadrer avec le motif ». Il transmet ce *monstre* à Scribe en lui demandant de faire des vers « réguliers » d'après la « coupe » de ce *monstre* [...]¹⁴³.

Dans l'édition de *La France musicale* du 4 juin 1843, Adam défend contre Castil-Blaze la qualité des librettistes français et donne une définition intéressante de la pratique du « monstre » dont Scribe s'est rendu maître :

Et qu'on ne vienne plus me parler de prétendues entraves que les *paroliers*, comme on les nomme, apportent aux musiciens. Cela a été vrai, et, en ce point, la guerre qu'on leur a faite a été très utile ; mais, à présent que la victoire a été remportée, il faut déposer les armes. Chantez le triomphe, si vous voulez, vous en avez le droit ; mais ne criez pas bataille quand il n'y a plus d'ennemis. Depuis longtemps les auteurs de paroles ont reconnu que l'allure de la poésie chantée devait être tout autre que celle de la poésie déclamée. Il n'est pas un auteur de livret qui ne sache disposer des paroles par redoublements de rimes féminines de trois en trois suivies d'un quatrième vers masculin et qui ne puisse arranger des vers fort rythmiques sur toutes les mélodies que nous leur soumettons ; Scribe, entre autres, a un talent tout particulier pour cela. Il nous arrive très souvent de faire une mélodie qui ne va pas du tout sur les paroles que nous a données le poète : que faisons-nous dans ce cas-là ? ou nous refaisons nous-mêmes les paroles, ce qui met bien des iniquités à la charge de nos collaborateurs, ou nous leur soumettons un *monstre*, c'est-à-dire un modèle exact du rythme que nous désirons, et alors eux y mettent la rime et quelquefois la raison : j'en connais même quelques-uns qui y mettent de l'esprit, mais c'est un luxe dont on se dispense souvent. Je crois donc que nos paroles d'opéras sont beaucoup mieux rythmées et vont beaucoup mieux sur la musique que celle des opéras traduits¹⁴⁴.

Dans sa biographie d'Auber publiée en 1911, Charles Malherbe assimile le talent de Scribe à placer un texte sur le « monstre » apporté par le compositeur à celui du tailleur qui confectionne un costume sur mesure¹⁴⁵. La métaphore du tailleur est également utilisée outre-Manche, dans un article publié le 28 décembre 1850 dans *The Musical World*, pour qualifier le talent spécifique de Scribe à propos de sa dernière collaboration avec Auber¹⁴⁶, sans référence toutefois au « monstre ». Auteur de nombreux ouvrages et publications sur Auber, dont la correspondance entre le compositeur et son librettiste, Herbert Schneider a comparé « les autographes d'opéras de Scribe avec les versions des livrets imprimés et la version du texte de la partition », ce qui lui a permis de relever l'usage récurrent de la technique du « monstre » dans les œuvres d'Auber. Dans une lettre adressée à Auber en 1838, Scribe écrit : « Mon cher ami, / Vous deviez venir demain dimanche à Montalais, m'apporter un monstre. Venez¹⁴⁷. » Dans une lettre à Auber datée du 4 septembre 1843 à Séricourt, le librettiste

¹⁴³ SCHNEIDER, Herbert, *op. cit.*, p. 13. - Cf. : *Ibid.*, p. 137 : nouvelle citation des définitions du « monstre » données par Louis Gallet et Arthur Pougin. - *Ibid.*, p. 14 : selon Herbert Schneider, le « monstre » est un procédé « familial chez plusieurs autres compositeurs français du XIX^e siècle », parmi lesquels Adam, Offenbach et Bizet. « Il s'agit d'une méthode très ancienne, destinée à créer des airs chantés en parodiant des mouvements instrumentaux ou des danses. » - Cf. : « Monstre », in : POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 529.

¹⁴⁴ ADAM, Adolphe, « Exercice public des élèves du Conservatoire », in : *Fm*, 4 juin 1843, vol. 8, n° 23, p. 183.

¹⁴⁵ MALHERBE, Charles, *Auber*, Paris, Henri Laurens, coll. « Les musiciens célèbres », s.d. [1911], p. 29-30 : « En résumé, les deux amis s'entendaient à merveille et se complétaient. Le plan de l'ouvrage une fois tracé, Auber trouvait ses principaux motifs et Scribe leur adaptait les mots qui convenaient. Sa muse avait bon caractère : elle se pliait docilement à ce qu'on exigeait d'elle, et, sur le « monstre » apporté par le musicien, les syllabes s'ajustaient, comme un vêtement fait sur mesure : procédé que nous réprouvons aujourd'hui, voulant courber la musique sous le joug de la poésie, lorsqu'alors la poésie, ou, plus exactement, la parole n'était que très humble servante de la musique. N'en tirons nulle vanité : il y a des modes pour tout, pour l'écriture comme pour le costume. »

¹⁴⁶ « Foreign. / Paris », in : *The Musical World*, 28 décembre 1850, vol. 25, n° 52, p. 839 : « Scribe, of course, has written the libretto to the new opera - Scribe, the literary Briareus of the age - who can create a five-act comedy with as much ease, and in the same time, as a tailor can make a waistcoat. »

¹⁴⁷ SCHNEIDER, Herbert, *op. cit.*, p. 29 : lettre n° 6.

donne des consignes détaillées au compositeur pour la mise en musique de l'ensemble des morceaux constituant les trois actes de *La Sirène*. À propos du troisième morceau du premier acte, il écrit : « Je n'ai pas besoin de vous dire que si ce motif vous vient sur une autre coupe, ne faites pas attention à mon monstre, vous m'enverrez ou vous m'apporterez le vôtre et nous changerons¹⁴⁸. » De même, Scribe écrit à Auber en post-scriptum d'une lettre datée d'un 23 septembre à Paris : « Je resterai à Paris cinq ou six jours et suis tout à vos ordres, pour tous les monstres et autres dont vous pourrez avoir besoin¹⁴⁹. » Non datées, les lettres numérotées 67 et 81 donnent des exemples concrets de monstres¹⁵⁰. Selon Herbert Schneider, le terme « monstre » revient au total à neuf reprises dans la correspondance entre Auber et Scribe, « connu comme le poète le plus doué de son époque pour écrire des vers sur une musique déjà composée¹⁵¹ ». Adam rapporte l'admiration d'Auber pour le talent particulier du librettiste :

Auber se trouvant un soir chez moi, il y a sept ou huit ans, me citait la merveilleuse facilité de Scribe à parodier des paroles sur des mélodies que lui fournissent les compositeurs. Savez-vous, me dit-il, que c'est un grand avantage que nous avons sur les musiciens qui nous ont précédés ? Eux, étaient obligés d'astreindre leur génie à traduire en musique des vers sans rythme et mal coupés, tandis que nous, lorsqu'il nous arrive de trouver un chant qui puisse s'adapter à la situation, nous avons sur-le-champ notre poète pour y ajuster des paroles qui suivent tous les caprices de notre coupe et de notre mesure¹⁵².

Nous émettons l'hypothèse que l'une des raisons de l'incroyable aisance dont Scribe fait preuve pour ce type de travail réside probablement dans sa grande familiarité avec le genre du vaudeville et les nombreuses pièces écrites pour le Gymnase-Dramatique à partir de l'inauguration de ce théâtre en 1820. Entraîné à composer à la chaîne de nouvelles paroles sur des airs connus du public de ce théâtre secondaire, le librettiste retrouve dans la technique du « monstre », à l'Opéra-Comique, un procédé qui lui est déjà familier.

1.1.6 La diffusion internationale du théâtre français

Dans la *Vie de Rossini*, Stendhal remarque en 1824 les représentations d'ouvrages de Rossini et Weber « dans ce Paris qui, malgré les censeurs et les rigueurs, est plus que jamais la capitale de l'Europe¹⁵³. » Dans son ouvrage consacré à l'influence du théâtre français sur l'opéra italien au XIX^e siècle, Sebastian Werr souligne la concentration de la vie politique, économique et culturelle française à Paris qui devient le centre mondial du divertissement :

Wer im Zusammenhang mit der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts von Frankreich spricht, meint eigentlich Paris. Stärker als in den anderen Hauptstädten Europas konzentrierte sich hier das geistige und kulturelle Leben des ganzen Landes, die Verwaltung und die Wirtschaft. Die Wirkung der von hier ausgehenden Impulse war aber bei weitem nicht auf Frankreich beschränkt; für Walter Benjamin war Paris gar die „Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“. Als das gleichzeitige „Zentrum der Weltwirtschaft und des Weltamüsemments“ charakterisiert der Soziologe Siegfried Kracauer die französische Metropole und unterstreicht, welche ungeheure Bedeutung den dort ansässigen Theatern, Verlagen und Künstlern zukam. Die Vormachtstellung bestand nicht nur auf dem Sektor

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 37 : lettre n° 10.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 115 : lettre n° 54. L'année n'est pas indiquée.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 130-131 et 137-138 : lettres n° 67 et 81. - Cf. : lettres n° 82-89, p. 138-144.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵² ADAM, Adolphe, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859, p. 64.

¹⁵³ STENDHAL, Henri Beyle, *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase ; Vie de Rossini ; Notes d'un dilettante*, ESQUIER, Suzel (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 437.

*der kanonisierten, sondern vor allem auf dem der populären Kultur. Noch die Anfangsjahre des Kinos wurden durch die Produktion aus Frankreich dominiert, und in vielen Techniken und Produktionsmechanismen knüpft die heutige nordamerikanische Unterhaltungsindustrie an das Pariser Kulturleben des 19. Jahrhunderts an*¹⁵⁴.

Comme Sebastian Werr, Jean-Claude Yon relève l'analogie entre l'industrie théâtrale française au XIX^e siècle et l'industrie cinématographique hollywoodienne au XX^e siècle¹⁵⁵. La conversion, avant ses voisins européens, du théâtre français à la « littérature industrielle » et l'essor d'un public bourgeois européen permettent à « la suprématie culturelle de la France qui remonte à l'époque moderne » de se maintenir jusqu'en 1870, voire au-delà¹⁵⁶. L'exportation du théâtre français est assurée en langue originale et en traduction. Jean-Claude Yon mentionne l'existence à l'étranger d'un nombre important de « Théâtres-Français » « qui abritent une troupe sédentaire française jouant en langue française un répertoire français » et « sont destinés à un public d'élite qui maîtrise le français », notamment à « Saint Pétersbourg, Moscou, La Haye, Berlin et La Nouvelle-Orléans », mais aussi dans les villes du « Caire, San Francisco, Jassu (en Roumanie), Vienne, Turin, New York, Varsovie, Madrid, Hambourg, Copenhague, Smyrne, etc.¹⁵⁷ » Notons que la *Gazzetta musicale di Milano* indique en 1846 l'existence à Rio de Janeiro d'un théâtre de vaudeville en français, à côté des théâtres italien et portugais¹⁵⁸. Jean-Claude Yon évoque aussi le succès des tournées de troupes françaises à l'étranger, devant un public qui ne comprend pas toujours la langue de Molière¹⁵⁹. Enfin, l'historien donne l'exemple de *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867) de Meilhac, Halévy et Offenbach, traduite dans une dizaine de langues et représentée dans le monde entier en l'espace de trois ans, pour illustrer l'incroyable diffusion internationale du théâtre français en traduction¹⁶⁰. Sous le Premier Empire, Madame de Staël est déjà témoin du succès européen des ouvrages traduits du français : « Dans les drames, dans les opéras-comiques et dans les comédies, les Français montrent une sagacité et une grâce que seuls ils possèdent à ce degré ; et d'un bout de l'Europe à l'autre, on ne joue guère que des pièces françaises traduites¹⁶¹ ». Sous la monarchie de Juillet, Théophile Gautier ironise sur le succès mondial des pièces de Scribe :

¹⁵⁴ « Paris, das Zentrum des Weltamüsements », in : WERR, Sebastian, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2002, p. 26. Traduction française : « Qui parle de la France en rapport avec l'histoire culturelle du XIX^e siècle veut parler en réalité de Paris. La vie intellectuelle et culturelle, l'administration et l'économie de tout le pays s'y concentrèrent plus fortement que dans les autres capitales européennes. Mais l'effet des impulsions qui en portaient n'était pas, et de beaucoup, limité à la France ; pour Walter Benjamin, Paris fut même la « capitale du XIX^e siècle ». Le sociologue Siegfried Kracauer caractérise la métropole française en même temps comme le « centre de l'économie mondiale et du divertissement mondial », et souligne l'énorme importance qui revenait aux théâtres, aux maisons d'éditions et aux artistes établis sur place. La suprématie ne s'appuyait pas seulement sur le secteur de la culture canonisée, mais aussi sur celui de la culture populaire. Les premières années du cinéma furent encore dominées par la production française et l'industrie actuelle de divertissement nord-américaine se rattache par de nombreuses techniques et mécanismes de production à la vie culturelle parisienne du XIX^e siècle. »

¹⁵⁵ YON, Jean-Claude (éd.), *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, p. 8.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵⁸ *GmM*, 1846, vol. 5, p. 23 : [NOTIZIE] « - RIO-JANEIRO. Esistono quivi tre teatri: il teatro del vaudeville (in francese), l'opera italiana, e il teatro portoghese. »

¹⁵⁹ YON, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 11-13.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 12-15.

¹⁶¹ STAËL, Madame de, *De l'Allemagne [1807-1810]*, Garnier Flammarion, Paris, 1968, vol. 1, p. 257.

On ne peut nier les succès de M. Scribe. Voilà bientôt quinze ans qu'il défraye à lui tout seul tous les théâtres de Paris, de la banlieue, de la province, de l'Europe et autres parties du monde. La première chose qu'un voyageur entende dans une salle de spectacle à l'étranger, c'est une phrase de M. Scribe terminée en *o* ou en *a*, selon le pays. Soyez sûr qu'à Tombouctou, il y a maintenant des acteurs en train d'apprendre un vaudeville de M. Scribe, et qu'une jeune négresse de Damanhour étudie devant son miroir de cuivre poli les rôles minaudiers de madame Léontine Volnys. Les Papous de la mer du Sud, lorsqu'ils jouent la comédie de société, choisissent toujours *le Mariage de raison* ou *Michel et Christine*. Les Chinois eux-mêmes, avec leur tournure de pots à deux anses et leur physionomie de paravent, traduisent et jouent sur leur théâtre de bambou les vaudevilles de M. Scribe, que les sinologues retraduisent ensuite en français, et nous font passer pour des compositions du temps de la dynastie des Hang ou des Hing. En Espagne, ce qui est presque aussi loin qu'en Chine, M. Scribe a détrôné Lope de Vega, dont il dépasse la fécondité à l'aide de son armée de collaborateurs¹⁶².

Eugène de Mirecourt, dans sa biographie consacrée à Scribe¹⁶³, et Louis-Désiré Véron, dans ses *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, attestent également du fait que l'incroyable succès de l'écrivain déborde largement les frontières nationales : « Sous la restauration, sous la monarchie de juillet et depuis 1814, M. Scribe a fait rire tout Paris, la France entière et même toute l'Europe¹⁶⁴. » Arthur Pougin note de même en 1885, à l'article « Traduction » de son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* :

On a donné en France, depuis deux siècles, un grand nombre de traductions d'œuvres dramatiques étrangères, soit d'après les auteurs anciens, soit d'après les modernes. Mais les étrangers ont mis bien plus encore à contribution notre théâtre, toujours si riche et si florissant, et, à l'heure actuelle, nos bons écrivains dramatiques peuvent dire qu'ils sont joués sur toutes les scènes du monde, car il ne se présente pas chez nous une pièce importante qu'elle ne soit traduite aussitôt dans diverses langues¹⁶⁵.

La diffusion du théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle est largement documentée par les vingt-neuf articles réunis dans l'ouvrage collectif du même nom publié en 2008 sous la direction de Jean-Claude Yon¹⁶⁶, notamment pour ce qui concerne l'Angleterre, la Belgique, la Suisse, l'Espagne, le Portugal, la Suède, la Roumanie, la Bulgarie, la Russie, les États-Unis, le Canada, l'Australie, etc. C'est pourquoi nous ne développerons pas davantage ce sujet et réserverons notre étude dans les deux chapitres suivants à l'influence française exercée sur le théâtre italien et le théâtre allemand dans la première moitié du XIX^e siècle.

¹⁶² « 23 novembre 1840 : Théâtre-Français, *Le Verre d'eau*, comédie de M. Scribe. », in : GAUTIER, Théophile, *op. cit.*, vol. 2, p. 67.

¹⁶³ MIRECOURT, Eugène de, *Scribe*, Paris, Gustave Havard, 1855, p. 84-85 : « dans la plupart des villes de l'Europe et même dans nos provinces, on ne connaît qu'un seul nom. C'est le nom de M. Scribe. / On lui attribue toutes les pièces jouées à Paris. Il n'est pas rare de voir des affiches annoncer en lettres gigantesques : « TARTUFE, comédie en cinq actes, de M. Scribe. - LUCRÈCE, tragédie en cinq actes, de M. Scribe, » etc., etc. / Tous les succès lui appartiennent, toutes les couronnes se réunissent sur son front. Il n'y a pour les provinciaux et les étrangers qu'une gloire dramatique, toujours la même, toujours rayonnante, la gloire de M. Scribe. / C'est l'homme le plus heureux de la terre. »

¹⁶⁴ VÉRON, Louis-Désiré, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, vol. 3, p. 65. - Cf. : RIEHL, Wilhelm Heinrich, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart, J. G. Cotta'scher Verlag, 1862, 2^e éd., vol. 2, p. 108 : « Scribe gewann als Operndichter im neunzehnten Jahrhundert einen Namen, wie ihn nur noch Metastasio im achtzehnten besessen. »

¹⁶⁵ « Traduction », in : POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 733.

¹⁶⁶ YON, Jean-Claude (éd.), *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, 527 p.

Conclusion

Le théâtre comique français est caractérisé au XIX^e siècle par une très importante production, d'une ampleur unique en Europe, qui se concentre principalement à Paris. Dans un article publié en 1839, Sainte-Beuve associe pour la première fois cette production à la notion de « littérature industrielle », une association souvent reprise par les critiques européens dans les années suivantes. Il n'est pas rare que deux, trois, voire quatre auteurs dramatiques collaborent à la rédaction d'une seule et même pièce. Par ailleurs, l'habileté des librettistes français se fonde en grande partie sur l'art des combinaisons. Plus que tout autre dramaturge, Eugène Scribe symbolise le succès du théâtre français sous la Restauration et la monarchie de Juillet, malgré les attaques virulentes dont il est régulièrement l'objet dans la presse. Théophile Gautier critique ainsi à de nombreuses reprises le « monopole » que ses pièces exerceraient sur l'ensemble des théâtres parisiens. En qualité de librettiste, Scribe se distingue par sa maîtrise remarquable de la technique du « monstre », une technique qu'il a progressivement et indirectement perfectionnée, selon nous, en écrivant de très nombreux vaudevilles pour le Gymnase-Dramatique à partir de 1820, et qui facilite grandement le travail du compositeur. De manière générale, les ouvrages français connaissent une large diffusion internationale non seulement à l'échelle européenne, notamment en Italie et en Allemagne, mais aussi à l'échelle mondiale.

1.2 Le théâtre comique italien

Introduction

Le statut du livret d'opéra au sein de la littérature italienne connaît une évolution considérable en l'espace d'un siècle. Apprécié comme un genre majeur au XVIII^e siècle avec des auteurs tels que Métastase et Goldoni qui jouissent d'une renommée internationale, le livret d'opéra devient un genre mineur au début du XIX^e siècle. La misère matérielle des librettistes italiens, contraints de compléter leurs maigres revenus littéraires par un emploi de bureau, est un symptôme de la faiblesse littéraire du répertoire théâtral comique italien entre 1800 et 1850. Opposé au romantisme allemand et caractérisé par la permanence du classicisme, le théâtre italien de cette période ne connaît pas de successeur à la hauteur de Goldoni dans le genre comique. Felice Romani est le seul librettiste de sa génération à recueillir les suffrages favorables de l'ensemble de ses contemporains, ainsi que des principaux compositeurs lyriques italiens tels que Donizetti, Bellini et Verdi. Ses livrets trahissent de nombreux emprunts aux pièces de théâtre parisiennes et à la littérature française de son temps. Romani est loin d'être une exception en la matière. La production « industrielle » du théâtre français, dont s'inspirent massivement les librettistes italiens, connaît une incroyable diffusion dans la péninsule. Il peut à juste titre être question d'un important transfert culturel au niveau dramatique entre les deux pays. Sans surprise, les œuvres d'Eugène Scribe jouissent d'une grande popularité au-delà des Alpes et font l'objet de nombreuses traductions et adaptations lyriques.

1.2.1 La misère matérielle des librettistes italiens

Dans son étude consacrée aux librettistes italiens, Fabrizio Della Seta remarque que l'« irrésistible ascension sociale et culturelle du compositeur » d'opéra italien au début du XIX^e siècle va de pair avec la « déchéance » du librettiste dont le travail est « devenu désormais un élément purement fonctionnel dans un produit artistique dont la paternité spirituelle revient au musicien » : « Jamais le livret n'a autant perdu son statut de produit intellectuel pour se transformer en une simple marchandise¹. » Tandis que Métastase occupe au XVIII^e siècle une place de premier plan dans le système de production lyrique, largement supérieure à celle des compositeurs qui mettent ses livrets en musique, ses successeurs au siècle suivant, tels que Francesco Maria Piave et Felice Romani, se voient réduits à l'état de comparses, de collaborateurs subalternes, et n'occupent aujourd'hui qu'une place secondaire au sein des ouvrages consacrés à l'histoire de la littérature italienne :

Le sommet de la splendeur artistique du mélodrame italien correspond avec le point le plus bas de la parabole qui représente l'évolution sociale et intellectuelle du librettiste. Si ce dernier peut encore se considérer comme un membre de la famille littéraire italienne, il en est désormais le parent pauvre, celui qu'il faut cacher aux visiteurs importants².

¹ DELLA SETA, Fabrizio, « Le librettiste », in : BIANCONI, Lorenzo, PESTELLI, Giorgio (éd.), *Histoire de l'opéra italien*, Liège, Mardaga, 1992, vol. 4, p. 276.

² *Ibid.*, p. 275.

À partir de sondages effectués dans la presse vénitienne entre 1780 et 1825, Luca Zoppelli démontre de manière statistique, à travers huit graphiques originaux dédiés à la réception du théâtre lyrique, le changement complet de paradigme à l'œuvre dans l'opéra italien au début du XIX^e siècle³. Le graphique n° 7 établi par Zoppelli montre que le librettiste est considéré entre 1808 et 1810 comme l'auteur principal de l'opéra dans deux tiers des cas et le compositeur dans un tiers des cas seulement. En 1824-1825, la paternité de l'opéra n'est plus attribuée au seul librettiste que dans 8 % des articles de presse, tandis qu'elle est accordée à Rossini dans plus de 80 % des articles consacrés à ses ouvrages, et qu'elle est octroyée aux autres compositeurs dans près de 60 % des articles restants⁴. Avec l'avènement de Rossini dans les années 1810, le compositeur est désormais considéré comme l'auteur principal de l'opéra et le librettiste se voit relégué à un rôle secondaire sur le plan esthétique⁵. Dans sa thèse d'habilitation consacrée au genre de l'*opera semiseria*, Arnold Jacobshagen dédie une douzaine de pages aux fortes hiérarchies sociales en place au sein du théâtre lyrique italien dans la première moitié du XIX^e siècle⁶. Le musicologue remarque que les librettistes, bien loin d'obtenir une rétribution comparable à celles des chanteurs et des compositeurs, sont désormais cantonnés au statut nettement inférieur et peu enviable de simples « ouvriers », un terme que nous retrouverons sous la plume de Giorgio Barberi et Felice Romani :

Die Rollenverteilung der drei künstlerischen Berufe im „Kernbereich“ einer Opernproduktion - Sänger, Komponisten und Librettisten - war hinsichtlich Sozialprestige und Verdienstmöglichkeiten relativ eindeutig definiert. Im Mittelpunkt stand auch im frühen 19. Jahrhundert weiterhin der Sänger, dessen Abendgage unter Umständen das Honorar des Komponisten für die Lieferung einer kompletten Partitur übertreffen konnte. Allerdings nahmen auch die Komponistengagen wenig später - wie vor allem an den Einnahmen Vincenzo Bellinis und Giuseppe Verdis ersichtlich - eine rasante Entwicklung. Am unteren Ende der künstlerischen Skala rangierte der Librettist, dessen gesellschaftliches Ansehen gering und dessen finanzielle Verhältnisse generell bescheiden waren. Nicht einmal der wohl bedeutendste italienische Operndichter dieser Zeit, Felice Romani, vermochte sich endgültig vom geringen Renommee eines literarischen „Handwerkers“ zu lösen⁷.

Dans ses *Observations sur les théâtres italiens*, Auguste-Louis Blondeau évoque sous l'Empire les « poèmes d'opéras italiens, que l'on achète ordinairement à l'avance pour une somme extrêmement modique, de quelque genre qu'ils soient⁸ ». Le compositeur français souligne l'écart substantiel de revenus entre librettistes et compositeurs italiens, l'absence de

³ ZOPPELLI, Luca, « Intorno a Rossini: sondaggi sulla percezione della centralità del compositore », in : FABBRI, Paolo (éd.), *Gioachino Rossini, 1792-1992, Il Testo e la Scena. Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, Pesaro, Fondazione Rossini, coll. « Saggi e Fonti », n° 1, 1994, p. 13-24.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 24 : « Alla domanda iniziale - se il fenomeno Rossini abbia veramente contribuito a far identificare nel compositore il principale responsabile estetico di un'opera - si deve dare, credo, risposta nettamente positiva. »

⁶ JACOBSHAGEN, Arnold, « 2. Sozialhierarchien: Sänger, Komponisten, Librettisten », in : *Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart, Franz Steiner, 2005, p. 43-54.

⁷ *Ibid.*, p. 43 : « La répartition des rôles entre les trois professions artistiques au cœur de la production d'un opéra - chanteurs, compositeurs et librettistes - était définie de manière relativement claire en ce qui concerne le prestige social et les possibilités de revenus. Le chanteur, dont le cachet d'une soirée pouvait parfois dépasser les honoraires du compositeur pour la livraison d'une partition complète [pour orchestre], se trouvait toujours au centre du système productif au début du XIX^e siècle. Toutefois, les cachets des compositeurs connurent aussi peu après - comme cela est visible avant tout dans les revenus de Vincenzo Bellini et Giuseppe Verdi - un développement très rapide. Le librettiste, dont la considération sociale et la situation financière étaient généralement modestes, prenait place au degré le plus inférieur de l'échelle artistique. Même le plus éminent librettiste italien de cette période, Felice Romani, ne parvint pas à se détacher définitivement de la basse renommée d'un « ouvrier » littéraire. »

⁸ BLONDEAU, Auguste-Louis, *Voyage d'un musicien en Italie (1809-1812)*, FAUQUET, Joël-Marie (éd.), Liège, Mardaga, 1993, p. 56.

droits d'auteur sur le modèle français, ainsi que l'absence de revenus complémentaires issus de l'édition musicale :

Les poèmes, ainsi que les partitions, se paient une fois pour toutes ; il n'y a point en Italie de droits d'auteur à percevoir sur les recettes quotidiennes ; il n'y a point d'éditeur pour acheter la musique et la faire graver : on ne grave point en ce pays ; aussi le métier de copiste est fructueux. On donne à un poète trente à quarante piastres pour son opéra, quelquefois un peu plus s'il a de la réputation ; le compositeur a de cent à mille, deux mille piastres, suivant la vogue dont il jouit : toutes ces conditions, stipulées et soldées d'avance, que l'ouvrage réussisse ou non, sont rédigées sur papier timbré, avec dédit⁹.

Dans sa *Vie de Rossini*, Stendhal décrit en 1824 l'organisation ordinaire d'une saison d'opéra dans une ville italienne et ironise, comme le fera onze ans plus tard Felice Romani dans la *Gazzetta piemontese*¹⁰, sur la faible rémunération et le manque de considération dont pâtissent les librettistes :

L'impresario achète le poème (*libretto*) ; c'est une dépense de 60 ou 80 francs. L'auteur est quelque malheureux abbé, parasite dans quelque maison riche du pays. Le rôle si comique du parasite, si bien peint par Térence, est encore dans toute sa gloire en Lombardie, où la plus petite ville a cinq ou six maisons de cent mille livres de rente¹¹.

Dans son « Utopie du Théâtre-Italien de Paris », qui constitue le quarante-troisième chapitre du même ouvrage¹², Stendhal souhaite que l'institution parisienne engage Rossini à composer six opéras italiens en deux ans. L'écrivain français insiste sur l'importance d'une rétribution des librettistes italiens indexée sur celle des librettistes français de l'Opéra-Comique, preuve s'il en est de la précarité du statut de librettiste en Italie : « Les auteurs de *libretti* italiens auraient des droits pécuniaires égaux à la moitié de ceux de Feydeau. À ce prix, vous auriez les écrivains les plus distingués d'Italie¹³. » Giorgio Barberi constate également, dans la *Rivista Europea* en 1840, les difficultés financières auxquelles sont confrontés les auteurs de théâtre italiens, souvent moins bien rémunérés pour leur travail qu'un ouvrier¹⁴. Felice Romani, l'un des plus importants librettistes italiens de la première moitié du XIX^e siècle, considère de même, dans la *Gazzetta piemontese*, que la rémunération des écrivains italiens est trop souvent inférieure à celle de simples artisans. Le développement

⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰ ROMANI, Felice, *Miscellanee del Cavaliere Felice Romani tratte dalla Gazzetta Piemontese*, Turin, Tipografia Favale, 1837, p. 242 [= *Gazzetta piemontese*, 30 juin 1835] : « certi impresarii sono bipedi stazionarii, i quali non progrediscono di un passo nemmeno in un secolo, e scelgono a Poeta il primo ciabattino che incontrano, purchè lo paghino poco ».

¹¹ STENDHAL, Henri Beyle, *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase ; Vie de Rossini ; Notes d'un dilettante*, ESQUIER, Suzel (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 426. - Cf. : MIRECOURT, Eugène de, *Rossini*, Paris, Gustave Havard, 1855, p. 26-27 : « il est essentiel d'initier tout d'abord nos lecteurs au mécanisme administratif des théâtres italiens. Au-delà des Alpes, l'individu chargé de la direction d'une salle de spectacle se nomme un *impresario*. [...] L'impresario ne s'occupe absolument que des beaux yeux de la prima donna. Ses affaires sont confiées à un intendant. Ce dernier loue la salle, engage les artistes, achète quatre-vingts francs le poème à quelque abbé crotté de l'endroit, donne soixante-dix sequins au compositeur, s'il est illustre ; trente, s'il n'a qu'une célébrité contestable ; rien, s'il est inconnu, et met le reste des bénéfices dans sa poche. » - Cf. : « Scherzo comico. Dialogo in un grande caffè », in : *Il Gondoliere*, 4 janvier 1845, vol. 13, n° 1, p. 5-6.

¹² STENDHAL, Henri Beyle, *op. cit.*, p. 643-649 : CHAPITRE XLIII : « Utopie du Théâtre-Italien de Paris ».

¹³ *Ibid.*, p. 649.

¹⁴ BARBERI, Giorgio, « Lettere sul Piemonte / Lettera prima », in : *Rivista Europea*, 1840, anno III, parte II, p. 310-311 : « So che poco si scrive in Italia pel teatro: ma che? è forse colpa degli Italiani o non piuttosto delle persone in mano a cui è caduta l'arte? salvo poche eccezioni, qual compenso dassi agli autori? nessuno, o sì meschino, che maggiore ne guadagna un operaio. Ed ancora poniamo che egli ottenga questo compenso, per quanti triboli, per quante spine non deve egli passare prima d'ottenerlo! »

économique insuffisant du marché du livre italien est selon lui le principal responsable de cette situation, en raison notamment de la faiblesse du lectorat féminin :

Inoltre è necessario che gli scrittori sien pagati un po' più che non si pagano i calzolari, i falegnami ed i sarti: e perchè sien pagati gli scrittori, bisogna che i librai guadagnino molto; e perchè i librai guadagnino molto, bisogna che si vendano molti esemplari; e perchè si vendano molti esemplari, bisogna che vi siano molti lettori..... E qui sta il guaio.

Autori, stampatori, librai, e voi tutti che amate l'incremento di cotesta comunicazione di lumi, di sapere, d'industria, il cui strumento è la stampa, raccomandate la lettura, raccomandatela caldamente, istantemente, indefessamente..... alle donne. Dove le donne non leggono... addio speranze! e in queste parole ci è materia d'una dissertazione¹⁵.

Du fait de leurs contacts professionnels constants avec les librettistes, les compositeurs d'opéra italiens sont parfaitement conscients de la situation économique peu enviable dans laquelle se trouvent la plupart de leurs collaborateurs. Dans une lettre adressée le 3 avril 1861 à Clarina Maffei, Giuseppe Verdi observe ainsi avec tristesse la misère matérielle du librettiste Temistocle Solera (1815-1878), qui lui a fourni les livrets de cinq de ses opéras créés entre 1839 et 1846, *Oberto, Conte di San Bonifacio, Nabucco, I Lombardi alla prima crociata, Giovanna d'Arco* et *Attila*. Bien que le compositeur dénie toute qualité littéraire importante aux librettistes italiens, il reconnaît qu'ils ne sont pas suffisamment payés et remarque qu'il s'est efforcé en vain par le passé d'améliorer leur sort¹⁶ : « *Immaginate, per esempio, se in ogni paese in cui furono dati Trovatore, Traviata, ecc., ecc., il poeta avesse avuto soltanto il terzo della vendita dei libretti!! Non ci sarebbe stato tanto male*¹⁷. » Si Verdi affirme avoir fait son possible pour favoriser la situation financière des librettistes durant sa carrière, Fabrizio Della Seta montre au contraire dans son étude que le compositeur s'est révélé être un redoutable négociateur, et ce à plusieurs reprises, pour défendre ses intérêts contre ceux des librettistes. La création d'*Ernani* au Teatro La Fenice de Venise le 9 mars 1844 ne rapporte ainsi pas moins de 9000 livres autrichiennes à Verdi qui n'a versé

¹⁵ « Opere periodiche ed altri scritti volanti », in : ROMANI, Felice, *op. cit.*, p. 486 : « En outre, il est nécessaire que les écrivains soient un peu plus payés que ne le sont les cordonniers, les menuisiers et les tailleurs : et pour que les écrivains soient payés, il faut que les libraires gagnent beaucoup ; et pour que les libraires gagnent beaucoup, il faut que de nombreux exemplaires se vendent ; et pour que de nombreux exemplaires se vendent, il faut qu'il y ait beaucoup de lecteurs... Et c'est là qu'est le malheur. / Auteurs, imprimeurs, libraires, et vous tous qui aimez le développement de cette communication de lumières, de savoir et d'industrie dont l'instrument est l'imprimerie, recommandez la lecture, recommandez-la chaudement, à l'instant, inlassablement... aux femmes. Là où les femmes ne lisent pas... adieu les espérances ! et il y a, dans ces paroles, matière à une dissertation. »

¹⁶ CESARI, Gaetano, LUZIO, Alessandro (éd.), *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, A cura della Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, Milan, Stucchi Ceretti & C., 1913, p. 520-521 : « *Colpa sua se non ha percorso una carriera brillante, e se non è diventato il primo poeta melodrammatico dell'epoca nostra. Nè si dica che non avrebbe guadagnato. Se avesse voluto mettere la testa a partito e diventare necessario, egli poteva farsi pagare per ogni libretto 3 o 4 mila franchi; più avere una parte sulla stampa dei libretti in ogni paese in cui si fosse data l'opera. Io stesso cercai tempo fa di procurare quest'utile ai poeti, ma non vi riuscii; non vi riuscii perchè i libretti non ne valevano la pena; ma se invece avessi potuto presentare un libretto non imitato, ma d'invenzione, era facile ottenere l'intento e fare la fortuna dei poeti.* » - Cf. : D'AMBRA, Raffaele, « Il passato, il presente e l'avvenire dell'opera buffa e del Teatro Nuovo. Abusi, disordini, correzioni », in : *Gazzetta musicale di Napoli*, 25 février 1858, vol. 8, n° 8, p. 59 : « *Chiamo cattivi poeti tutti quelli che non danno alcuna importanza al mestiere e all'opera loro, e tiran giù per cavar quattrini: cattivi poeti quelli che non sanno la grammatica, e perciò, niente introdotti in letteratura, disconoscono il decoro, il pudore, l'onorevolezza dell'arte: cattivi poeti quelli che si contentano di dodici, quindici, venti, trenta ducati per mercede di un melodramma.* »

¹⁷ CESARI, Gaetano, LUZIO, Alessandro (éd.), *op. cit.*, p. 521 : « Imaginez, par exemple, si dans chaque pays où furent donnés *Le Trouvère, La Traviata*, etc., le poète avait seulement eu le tiers de la vente des livrets !! Cela n'aurait pas été si mal. »

que 900 liras, soit un dixième de ce montant seulement, à Francesco Maria Piave en récompense de son travail. Ce dernier a pourtant été contraint de rédiger deux livrets pour obtenir une telle somme¹⁸. Fabrizio Della Seta regrette à ce sujet l'absence de recherches approfondies « quantifiant exactement le rapport économique entre musicien et librettiste » au XIX^e siècle¹⁹. Le déséquilibre patent entre les revenus du compositeur et ceux du librettiste témoigne de la mise en place, au début du siècle, d'un nouveau système de rémunération du livret :

Le bond social du musicien par rapport au librettiste se reflète évidemment au niveau économique. Après la disparition du principe selon lequel le librettiste assumait les risques et les bénéfices de l'impression du livret, ce dernier peut désormais être payé par l'entreprise. Mais un nouveau système se répand : les frais du livret sont à la charge du compositeur qui en a l'entière propriété²⁰.

Lorsque l'éditeur milanais Tito Ricordi publie en août 1858 une longue plaidoierie pour la défense internationale des droits d'auteur, les vingt-quatre cosignataires de son article, parmi lesquels figurent Gateano Braga, Antonio Cagnoni, Carlo Coccia, Giovanni Pacini, Carlo Pedrotti, Errico Petrella, Luigi Rossi, Lauro Rossi, Gioachino Rossini et Giuseppe Verdi, sont tous des compositeurs ou des musiciens, non des librettistes²¹. Incapables de vivre des seuls revenus de leur plume, la plupart des librettistes italiens, tels que Jacopo Ferretti et Giuseppe Foppa, font l'expérience d'« une misère digne » en cumulant leur activité littéraire avec « un emploi de niveau petit-bourgeois²² ». Le rapport de force inégal sur les plans économique et artistique entre compositeurs et librettistes peut expliquer en partie le manque d'intérêt professionnel des dramaturges italiens pour l'art lyrique dans la première moitié du XIX^e siècle.

1.2.2 Le reproche de la faiblesse littéraire du répertoire théâtral comique italien

La faiblesse du théâtre italien dans la première moitié du XIX^e siècle fait l'unanimité de la critique littéraire et musicale européenne à cette époque. Sebastian Werr consacre deux pages de sa thèse de doctorat au manque de popularité de la littérature italienne du XIX^e siècle, non seulement en Allemagne et en France, mais aussi en Italie²³. Il cite à ce propos un passage de la première d'une série de seize lettres du critique Ruggero Bonghi publiée en 1855 dans le journal florentin *Spettatore* et intitulée « *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia* » :

I libri italiani hanno in Italia un molto minor numero di lettori che i francesi in Francia, i tedeschi in Germania, e gl'inglesi in Inghilterra. E i libri, intendo, di qualunque genere, gravi e leggieri, sono letti meno: e meno in quale proporzione non lo so, né meno che altrove; si leggono meno i nostri libri; e a quel soprapiù di lettori a cui i libri nostri o non bastano o non piacciono, suppliscono quelle tre altre letterature. Oh! e perchè? Se suppliscono in cose in cui non fossimo competenti, si capirebbe; ma suppliscono in quelle perfino in cui dovremmo essere noi più competenti degli altri.

¹⁸ DELLA SETA, Fabrizio, *op. cit.*, p. 278-279.

¹⁹ *Ibid.*, p. 276.

²⁰ *Ibid.*, p. 276.

²¹ RICORDI, Tito, « Proprietà letteraria. Rapporto di Tito di Giov. Ricordi editore di Milano al congresso di Bruxelles », in : *Gazzetta musicale di Napoli*, 4, 11, 18 et 25 novembre 1858, vol. 8, n° 44, 45, 46 et 47, p. 291-293, 298-300, 307-308 et 315-316. - *Ibid.*, p. 316 : liste des cosignataires.

²² DELLA SETA, Fabrizio, *op. cit.*, p. 277.

²³ WERR, Sebastian, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart et Weimar, Metzler, 2002, p. 39-41 : « Die fehlende Popularität der Literatur Italiens ».

*Ci trattano la nostra storia in generale e ne' particolari; e noi, ad uguali condizioni di merito e di grido, preferiamo, potendo, chi ce l'ha scritto in francese, in inglese o in tedesco, a chi scrive in italiano*²⁴.

Sebastian Werr observe la quasi absence de théâtre italien au XIX^e siècle : « *Hauptgrund für die starke Präsenz französischer Dramen auf Italiens Opernbühnen war die schlichte Tatsache, dass es kaum italienische Dramatik gab*²⁵. » De son côté, Danièle Pistone remarque que la qualité des livrets a moins d'importance en Italie qu'en France²⁶ et souligne la pénurie de bons livrets italiens au début du XIX^e siècle :

En 1804, Giovanni Carpani déplore encore la situation désastreuse des livrets italiens et, cinq ans plus tard, la Direction générale de l'Instruction publique du Royaume d'Italie ouvre à Milan un concours destiné aux librettistes qui fut loin d'aboutir aux résultats escomptés²⁷.

Madame de Staël affirme dès 1807, par l'intermédiaire du comte d'Erfeuil dans le roman *Corinne ou l'Italie*, qu'« Il n'y pas plus en Italie de comédie que de tragédie ; et dans cette carrière encore c'est nous qui sommes les premiers. Le seul genre qui appartienne vraiment à l'Italie, ce sont les arlequinades²⁸ ». Cette opinion rejoint celle que Denis Diderot exprimait déjà de manière péremptoire en 1758 dans *De la poésie dramatique* : « Nous avons des comédies. Les Anglais n'ont que des satires, à la vérité pleines de force et de gaieté, mais sans mœurs et sans goût. Les Italiens en sont réduits au drame burlesque²⁹. » La faiblesse du théâtre italien et des livrets italiens, caractérisée à l'opéra par le primat du chant sur le développement dramatique³⁰, contraste selon Madame de Staël avec la supériorité européenne du théâtre français :

²⁴ BONGHI, Ruggero, *Lettere critiche. Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, Milan, Marzorati, 1971, p. 66 ; cité d'après : WERR, Sebastian, *op. cit.*, p. 39-40 : « Les livres italiens ont en Italie un beaucoup moins grand nombre de lecteurs que les livres français en France, les livres allemands en Allemagne et les livres anglais en Angleterre. Et j'entends par là que les livres de tout genre, graves et légers, sont moins lus, et je ne sais pas dans quelle proportion ils sont moins lus ici et ailleurs ; on lit moins nos livres ; et ces trois autres littératures suppléent à cette majorité de lecteurs auxquels nos livres ne suffisent pas ou ne plaisent pas. Oh ! et pourquoi ? S'ils suppléaient dans des choses où nous ne serions pas compétents, cela se comprendrait ; mais ils suppléent jusque dans les choses où nous devrions être plus compétents que les autres. Ils traitent de notre histoire en général et dans ses détails ; et nous, à conditions égales de mérite et de publicité, nous préférons celui qui l'a écrite en français, en anglais ou en allemand à celui qui écrit en italien. »

²⁵ WERR, Sebastian, *op. cit.*, p. 35 : « La raison principale de la forte présence de drames français sur les scènes lyriques italiennes était le simple fait qu'il n'y avait presque pas de drames italiens. »

²⁶ PISTONE, Danièle, *L'opéra italien au XIX^e siècle, de Rossini à Puccini*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1986, p. 17 : « En 1800, comme un siècle plus tard, le choix du livret reste toujours la première préoccupation du compositeur d'opéras. Il est certain cependant que, dans le genre musical, le texte littéraire a sans doute joué en Italie un rôle moins important qu'en France. De ce point de vue, l'ouvrage de Salieri intitulé *Prima la musica poi le parole* (D'abord la musique, puis les paroles), créé à Vienne en 1786, pourrait être assez représentatif des idées péninsulaires de ce temps. »

²⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁸ STAËL, Madame de, *Corinne ou l'Italie* [1807], Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1985, p. 180.

²⁹ DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel ; De la poésie dramatique ; Paradoxe sur le comédien*, GOLDZINK, Jean (éd.), Paris, Flammarion, 2005, p. 240.

³⁰ STAËL, Madame de, *op. cit.*, p. 178 : « Vos musiciens fameux disposent en entier de vos poètes ; l'un lui déclare qu'il ne peut pas chanter s'il n'a dans son ariette le mot *felicità* ; le ténor demande la *tomba* ; et le troisième chanteur ne peut faire des roulades que sur le mot *catene*. Il faut que le pauvre poète arrange ces goûts divers comme il le peut avec la situation dramatique. » - Cf. : CASTELLI, Ignaz Franz, *Memoiren meines Lebens*, Vienne, Rober & Markgraf, 1861, vol. 1, p. 198-200. - GRILLPARZER, Franz, *Tagebücher und Reiseberichte*, GEISSLER, Klaus (éd.), Berlin, Verlag der Nation, 1981, 2^e éd., p. 56 : « 1820/1821. Wenn man über den Unterschied der französischen und italienischen Opernmusik urteilen will und über das Charakteristische und Nicht-Charakteristische, das in ihnen herrscht, so muß man sich vor allem auf den Standpunkt setzen, von dem aus beide Nationen das Verhältnis des Textes zur Musik betrachten. Dem Franzosen

[...] on peut affirmer sans présomption que nous sommes les premiers dans l'art dramatique ; et quant aux Italiens, s'il m'est permis de parler franchement, ils ne se doutent pas seulement qu'il y ait un art dramatique dans le monde. La musique est tout chez eux et, et la pièce n'est rien³¹.

Dans le cinquième et dernier volume de son *Histoire de l'art théâtral allemand* publiée entre 1848 et 1874, l'acteur, librettiste et directeur de théâtre allemand Eduard Devrient qualifie la littérature dramatique italienne de la première moitié du XIX^e siècle de misérable et insuffisante, indigne d'être comparée avec la production des grands dramaturges italiens de la deuxième moitié du XVIII^e siècle et dépendante des importations :

*Italiens dramatische Literatur war dürftig, und das Bedeutende derselben, die Werke von Alfieri, Gozzi, Goldoni fast nicht mehr brauchbar, das größte schauspielerische Genie der Welt, Signora Ristori, vermochte ihr kleines Gastspielrepertoire fast nur durch Uebersetzungen zu nähren*³².

L'auteur de l'article « Libretto » du *Dictionnaire théâtral, ou Douze cent trente-trois Vérités sur les directeurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, un ouvrage publié en 1825, n'est pas moins sévère que Madame de Staël à l'encontre des librettistes transalpins : « LIBRETTO. La rime s'y montre quelquefois, et la raison jamais. Il y a moins d'esprit et de bon sens dans toute la collection des *libretti* italiens que dans le plus mauvais vaudeville à l'Ambigu-Comique ou à la Gaîté³³. » Dans son ouvrage théorique intitulé *Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale*, Anton Reicha oppose en 1833 les esthétiques française et italienne de l'opéra. Auteurs des meilleurs livrets³⁴, les Français privilégient selon lui l'intérêt dramatique dans leurs ouvrages lyriques, tandis que les Italiens accordent la préséance à l'expression musicale. Reicha compare les opéras italiens à de simples « concerts » où le contenu des livrets serait sans importance :

Les Italiens, plus sensibles à la Musique et surtout aux chants mélodiques qu'aux chants déclamés et à la littérature, ont sacrifié le plus souvent la Poésie à la Musique dans leurs *libretti*. Ils ont toujours cherché des sujets et des situations pour faire valoir la Musique et le talent des Compositeurs. Mais aussi leurs poèmes sont le plus souvent de mauvais canevas auxquels on ne fait pas attention.

soll die Musik die Wirkung der Worte verstärken, weshalb er auch auf seine Opernbücher viel Fleiß verwendet und der Wert und Unwert des Gedichtes mehr als zur Hälfte sein Urteil über die Oper bestimmt; dem Italiener gelten die Worte kaum mehr als eine Überschrift über das Ton-Gemälde des Komponisten; weshalb auch ihre Bücher schlecht und bloß darauf berechnet sind, dem Tonsetzer Gelegenheit zu effektvollen Musikstücken zu geben. »

³¹ STAËL, Madame de, *op. cit.*, p. 178.

³² DEVRIENT, Eduard, « Geschichte der Deutschen Schauspielkunst », in : *Dramatische und dramaturgische Schriften*, Leipzig, J. J. Weber, 1874, vol. 9, p. 272 : « La littérature dramatique de l'Italie était misérable, et la partie la plus remarquable de celle-ci, les œuvres d'Alfieri, Gozzi et Goldoni, presque plus utilisable ; le plus grand génie de comédien du monde, la Signora Ristori, ne parvenait à alimenter son petit répertoire de tournée quasiment qu'à travers des traductions. » - Cf. : BERGER, Philippe, « comédie », in : BERTHELOT, Marcellin (éd.), *La Grande Encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres*, Paris, Société anonyme de La Grande Encyclopédie, 1890, vol. 11, p. 1209-1210 : « Italie. Le XIX^e siècle a donné pour successeurs à Goldoni des auteurs comiques très inférieurs au célèbre Vénitien [...] ».

³³ HAREL, François-Antoine, ALHOY, Philadelphie Maurice, JAL, Auguste, *Dictionnaire théâtral*, Paris, J.-N. Barba, 1825, 2^e éd., p. 199.

³⁴ REICHA, Anton, *Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale*, Paris, A. Farrenc, 1833, vol. 1, p. 13 : « Les meilleurs poèmes d'opéra sous le rapport des trois unités, de la marche franche et rapide de l'action, de l'intérêt dramatique, du style, de la variété des caractères, et qui sous tous les rapports enfin sont des modèles, ont été écrits en France. S'il y en a qui ne soient pas bien coupés ou disposés pour la Musique, ou qui ne soient point avantageux pour faire valoir cet art, il faut le pardonner à une nation qui a été beaucoup plus littéraire que musicienne. »

Aussi compare-t-on une grande partie de leurs opéras à des concerts accompagnés de décorations et de costumes³⁵.

Reicha ne fait en effet que reprendre une opinion largement partagée à son époque dans la capitale française. Deux musicologues spécialistes de l'histoire du Théâtre-Italien de Paris et de sa réception aux XVIII^e et XIX^e siècles, Jean Mongrédien et Alessandro Di Profio, s'accordent pour reconnaître la permanence de cette idée reçue d'un siècle à l'autre en France. Dans un article au titre explicite, « ...l'opéra italien n'est pas autre chose qu'un concert... ». Aventures et mésaventures d'un *topos* critique³⁶ », Alessandro Di Profio écrit à ce propos :

Un *topos* critique s'était déjà consolidé à l'époque de Rameau et accompagna l'implantation de l'opéra italien d'un siècle à l'autre, puisque on le trouve encore au moment de la réception de la musique de Verdi ; et il s'articule en deux volets, étroitement liés : a) dépourvu de toute cohérence dramatique aux yeux des Français, l'opéra italien ne peut pas se destiner à la scène et il n'a sa place que dans une salle de concert ; b) l'opéra italien est un véritable *concerto*. Le point b) extrême la réflexion de a), en renvoyant à un autre dualisme - crucial dans l'esthétique française - entre musique instrumentale et vocale³⁷.

Selon Jean Mongrédien³⁸, l'assimilation de l'opéra italien à de la musique de concert est un préjugé particulièrement récurrent dans la critique musicale parisienne au XIX^e siècle, en raison de la domination de cette dernière par les écrivains, lesquels seraient mal informés « des réalités dramatiques et musicales italiennes » et imbus « d'un sentiment de supériorité extrêmement vif relativement à toutes les questions d'art théâtral³⁹ » :

Ces jugements s'expliquent par le fait que la critique musicale parisienne est encore presque toujours entre les mains d'hommes de lettres, a priori convaincus de la supériorité de l'art dramatique français sur celui des autres pays ; en fait, à cette époque encore, ils demeurent les héritiers d'une tradition qui, depuis le XVII^e siècle, fait de la France et de l'esprit français le centre de la vie intellectuelle et de la pensée en Europe. La référence - latente ou explicite - à la grande école classique française est constante ; il n'est pas rare que l'on juge tel livret d'opéra buffa à l'aune de principes définis par Corneille dans ses *Discours sur le poème dramatique* : principe de la liaison des scènes, péripétie, dénouement, vraisemblance, etc. Cette critique s'inscrit en fait dans une tradition qui remonte à l'époque de la création de l'opéra en France : *prima la parola*, c'est-à-dire que le livret est ce qui, dans un opéra, retient d'abord l'attention, la musique n'étant souvent considérée que comme un ornement secondaire, redondant par rapport au texte. Dans ces conditions on comprendra mieux certains *topoi* récurrents de la critique parisienne : la nullité des livrets d'opéra buffa italiens est

³⁵ *Ibid.*, vol. 1, p. 13.

³⁶ DI PROFIO, Alessandro, « ...l'opéra italien n'est pas autre chose qu'un concert... ». Aventures et mésaventures d'un *topos* critique. », in : BIGET-MAINFROY, Michelle, SCHMUSCH, Rainer (éd.), « *L'esprit français* » und die Musik Europas - Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin / « *L'esprit français* » et la musique en Europe - Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique », Festschrift für Herbert Schneider, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 2007, p.20-30. - Cf. : *Ibid.*, p. 29-30 : « En s'appuyant sur la grille analytique du théâtre parlé, les Français ne reconnaissent à l'opéra italien guère d'autre mérite que celui de la musique, comme on l'a vu. Réduit à concert, le genre italien gagnait la légitimité grâce à la musique, mais il perdait le statut de « spectacle » dont bénéficiait l'opéra français. Ce n'est alors que ce dernier qui est en mesure d'assurer un plaisir complexe, digne des esprits élevés. Jugés comme un assemblage de morceaux détachés, de même qu'un programme de concert, l'opéra italien semblait se prêter à toute sorte de remaniement. Puisque aucune logique dramatique n'était reconnue à ce genre analysé par la grille de lecture empruntée au théâtre parlé, l'opéra italien profitait aux yeux des Français d'une liberté (le compositeur italien n'est pas soumis au texte) perçue comme une limite (la suprématie de la musique prouve que l'opéra italien ne peut pas ambitionner le rang de spectacle). Cet édifice théorique reposait, certes, sur une faille : la proximité entre théâtre et opéra ne devait pas servir de prétexte à confondre l'un avec l'autre. »

³⁷ *Ibid.*, p. 22.

³⁸ MONGRÉDIEN, Jean, « Entre Italie et France : Malentendus et vicissitudes d'un transfert culturel », in : BIGET-MAINFROY, Michelle, SCHMUSCH, Rainer (éd.), *op. cit.*, p. 76-86.

³⁹ *Ibid.*, p. 76.

désespérante, les Italiens sont, sur le plan dramatique, des acteurs exécrables ; ce répertoire ne vaut que par la musique et l'art des chanteurs ; or les Français ne sont pas, ne seront jamais, sensibles au son lui-même⁴⁰.

Ce préjugé n'est pas l'apanage exclusif de la critique française. Dans un article publié le 1^{er} mai 1842 dans la *Gazzetta musicale di Milano*, Nicolò Eustachio Cattaneo regrette que les chanteurs italiens soient dénués des qualités nécessaires pour accorder leur jeu sur scène à l'action dramatique, ce qui retire les trois quarts de l'effet produit par les spectacles lyriques. Il affirme que les compositeurs italiens sont les premiers responsables de cette situation. Incapables de se mettre à la place de leurs interprètes et de concevoir l'effet scénique de leurs ouvrages du point de vue d'un acteur, les compositeurs réduisent l'opéra à un « concert vocal et instrumental » dans lequel le livret n'a pour fonction que de justifier son nom et de permettre sa division en actes, scènes, airs, duos, etc.⁴¹

Dans sa *Filosofia della musica* publiée en 1836, Giuseppe Mazzini présente une critique féroce de l'opéra italien de son temps, dont l'intérêt musical et littéraire est systématiquement sacrifié au goût capricieux du public, aux exigences des chanteurs solistes et aux profits des directeurs de théâtre. Les carences dramatiques des livrets italiens sont selon lui structurelles et rédhibitoires, à tel point que Felice Romani lui-même ne trouve pas grâce à ses yeux :

Il pubblico vuole il suo diritto; quel suo certo numero di motivi. Datelo: innanzi. Manca una cavatina, manca il rondò della prima donna. Hurrah. - L'ora è suonata, s'applaude e s'esce. Il giovane che s'era illuso a trovare un conforto nella musica; il giovane che immaginava ridursi [sic] a casa con una idea, con un affetto di più, si ritrae lento e muto, colla testa affaticata, dolente, con un tintinnio nell'orecchie, con un vuoto nel cuore, e col: musique, que me veux-tu? di Fontenelle. A questi termini è la musica de'nostri giorni. - E della poesia che vi si affratella, non parlo, perché non mi dà l'animo. [So di Romani, ma bei versi, immagini care, e tratto tratto, alcune situazioni patetiche non fanno dramma; so di altri che dentro e fuori d'Italia scriverebbero com'egli scrive: ma dove son mozzate le ali all'ispirazione dalle esigenze dei cantanti, dalle irresistibili convenienze, dalla non curanza d'un pubblico che non guarda e da mille altre cagioni: - dove la poesia è serva, non sorella della musica, serva alla sua volta, e serva venale de'capricci d'un uditorio che vuol'essere divertito, e dello spirito di speculazione che veglia nei direttori, chi vorrebbe scrivere, o volendo, potrebbe? La rigenerazione della poesia musicale, non può compirsi se non parallelamente all'altra di che parliamo. Oggi un libretto, come io lo intendo, non troverebbe forse compositore nè teatro che lo accogliesse⁴².]

⁴⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁴¹ CATTANEO, Nicolò Eustachio, « Varietà: I maestri compositori di musica melodrammatica dovrebbero essere attori », in : *Gazzetta musicale di Milano*, 1^{er} mai 1842, vol. 1, n° 18, p. 79-80. - Cf. : *Ibid.*, p. 79 : « ripeto essere necessario che il maestro sia attore, od abbia almeno la forza di fantasia necessaria per sapersi trasportare ne' panni di coloro che devono cantare i melodrammi da lui musicati; ed immaginarsi gli atteggiamenti, i moti, i gesti, la mimica insomma colla quale gli attori cantanti dovrebbero eseguire l'Opera, onde il complesso dell'azione non venga defraudato del possibile effetto scenico, della sua forza nell'illudere, nel commovere, e l'Opera in musica non si converta in un concerto vocale ed istromentale cui la poesia non abbia servito che per darle un nome, e per dividerla in atti, scene, arie, duetti e via discorrendo. » - Cf. : « Ein Gespräch mit Lortzing », in : LOBE, Johann Christian, *Consonanzen und Dissonanzen. Gesammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit*, Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung, 1869, p. 309 [Lortzing] : « Der Schauspieler hat einen Vortheil, der den allermeisten dramatischen Dichtern abgeht, die Bühnenkenntniß. [...] Darum sollte eigentlich jeder dramatische Dichter eine zeitlang Schauspieler sein. Goethe und Schiller haben geschauspiel; schlecht, aber es hat ihnen doch genützt, daß sie selber auf der Scene gewesen. / Mit meiner Bühnenkenntniß ausgerüstet, durfte ich mich wohl an die Bearbeitung guter Stücke wagen. »

⁴² MAZZINI, Giuseppe, « Filosofia della musica (1836) », in : *Scritti letterari di un Italiano vivente*, Lugano, Tipografia della Svizzera italiana, 1847, vol. 2, p. 278-279 (la mise entre crochets d'un long passage indique qu'il s'agit d'une note de bas de page originale) : « Le public réclame son dû, ce nombre de motifs mélodiques qu'il juge nécessaire. Donnez-le-lui : en avant ! Il manque une cavatine, il manque le rondo de la *prima donna*. Hourra ! - L'heure a sonné, on applaudit et on sort. Le jeune qui avait cru trouver un réconfort dans la musique, le jeune qui imaginait se réfugier à la maison avec une idée, avec une affection de plus, se retire lent et muet,

Comme Giuseppe Mazzini, Franz Brendel tance en 1852, dans son ouvrage intitulé *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, l'indigence des livrets italiens et le recours systématique à des formes musicales invariablement construites sur le même moule⁴³. Selon les propos recueillis par Edmond Michotte, Wagner et Rossini s'accordent, lors de leur rencontre à Paris en 1860, à critiquer la dictature de formes conventionnelles, telles que les *arie di bravura*, les duos ou les septuors de solistes, dans l'opéra italien⁴⁴. À cette occasion, le compositeur allemand reprend à son compte le préjugé du « concert » :

WAGNER (*continuant sans prêter grande attention à l'interruption de Rossini*). Et quant à l'orchestre, ces accompagnements routiniers... incolores... répétant obstinément les mêmes formules sans tenir compte de la diversité des personnages et des situations... en un mot, toute cette *musique de concert*, étrangère à l'action, n'ayant d'autre raison pour se trouver là que la *convention* - musique qui en maints endroits obstrue les opéras les plus réputés... -, tout cela m'apparut comme étant chose contraire au bon sens et incompatible avec la haute mission d'un art noble et digne de ce nom⁴⁵.

Auteur de plusieurs dizaines de publications sur l'histoire et la théorie du livret, le romaniste Albert Gier considère que la perte de valeur littéraire des livrets italiens au début du XIX^e siècle est liée à l'enracinement de conventions prosodiques et de formes stéréotypées que les librettistes utilisent avec une « routine mécanique ». Tandis que « les compositeurs accordent moins d'attention à la dimension stylistique et rhétorique du livret que du temps de Métastase », la musique devient le principal vecteur de l'information au détriment de la parole, à partir d'intrigues claires et faciles à comprendre par le public. Si le vocabulaire littéraire est plus restreint dans l'*opera seria* que dans l'*opera buffa*, le genre comique n'échappe pas non plus à une certaine « uniformité lexicale⁴⁶ ». Selon Vincenzo Terenzio, le sens dramatique peu développé des librettistes italiens, leur faible culture littéraire et la précipitation dans laquelle ils sont contraints d'écrire parallèlement de multiples ouvrages

avec la tête fatiguée, douloureuse, avec un tintement dans les oreilles, avec un vide dans le cœur, et avec le *musique, que me veux-tu?* de Fontenelle. C'est ainsi que se présente la musique de nos jours. - Et je ne parle pas de la poésie qui s'y unit, parce qu'elle ne m'en donne pas le courage. [Je sais ce que fait Romani, mais de beaux vers, des images aimables et, par moments, quelques situations pathétiques ne font pas un drame ; je sais ce que font d'autres [librettistes] dans et en dehors de l'Italie qui écriraient comme il écrit, mais là où les ailes de l'inspiration sont coupées par les exigences des chanteurs, les irrésistibles convenances, par le mépris d'un public qui ne regarde pas et par mille autres causes, là où la poésie est servante et non sœur de la musique, laquelle est servante à son tour, servante vénale des caprices d'un auditoire qui veut être diverti et de l'esprit de spéculation qui veille chez les directeurs, qui voudrait écrire, ou le voulant, qui le pourrait ? La régénération de la poésie musicale ne peut pas s'accomplir, si ce n'est parallèlement à l'autre dont nous parlons. Aujourd'hui un *libretto*, au sens où je l'entends, ne trouverait peut-être ni compositeur ni théâtre qui l'accueillît.] »

⁴³ BRENDDEL, Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* [1852], Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1903, p. 440 : « Immer mehr ist es Mode geworden, jede beliebige Musik zu jedem beliebigen Text zu setzen. Dieser Unsinn in der italienischen Oper, dass uns in den verschiedensten Situationen immer dieselbe Behandlung der Singstimme begegnet, dass wir immer in den einzelnen Musikstücken dieselbe stereotype Form vor uns haben, diese endlose Kadenzierung unzähliger Fermaten, die Begleitung jeder Nummer durch Trompeten-, Pauken- und Janitscharenmusik u. s. w., mit einem Worte: diese Manier, dieser geistlose Schlendrian sei nur erwähnt, um das Urteil zu motivieren, dass die Tonkunst Italiens gegenwärtig sich ausgelebt hat, und auf der untersten Stufe des Verfalls sich befindet. [...] was die Texte betrifft, so hat teils die ungeschickte Ausführung die besseren Stoffe verdorben, teils hat man dem Unsinnigen und Abgeschmackten doch überwiegend gehuldigt, sodass die Bermerkung eines Kritikers gerechtfertigt erscheint, wenn dieser sagte: „Hülle den Unsinn in ein schimmerndes Gewand und Du hast einen italienischen Operntext.“ »

⁴⁴ MICHOTTE, Edmond, *La Visite de Richard Wagner à Rossini*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 59-61.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁶ GIER, Albert, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Francfort-sur-le-Main/Leipzig, Insel Verlag, 2000, p. 204-205.

sont à l'origine des principaux défauts des livrets italiens, moins sensibles cependant dans l'*opera buffa* que dans l'*opera seria*⁴⁷. Stendhal estime au contraire, dans sa *Vie de Rossini*, que « le peu de vraie comédie qui existe encore en Italie, se trouve aux marionnettes⁴⁸ ». Dans sa critique d'une représentation de *La Cenerentola* publiée dans les *Notes d'un Dilettante*⁴⁹, l'écrivain français observe la faiblesse dramaturgique des livrets italiens mis en musique par Rossini - une faiblesse que Wagner mettra en 1852 sur le compte du compositeur italien dans *Oper und Drama*⁵⁰ - et déplore l'absence d'un librettiste italien à la hauteur d'Eugène Scribe : « Quel malheur que Rossini, dans le temps de la jeunesse de son génie, n'ait pas eu à mettre en musique des pièces telles que *Léocadie* : Quel malheur que l'Italie n'ait pas un poète comme M. Scribe, qui met une situation dans chaque scène⁵¹ ! » Citant un extrait de la *Vie de Rossini* où la collaboration du compositeur avec le librettiste Andrea Leone Tottola est présentée de manière exagérément ridicule et caricaturale, Arnold Jacobshagen remarque à juste titre que les propos de Stendhal à l'égard des librettistes italiens sont le plus souvent caractérisés par un sentiment de dédain et de mépris pour une profession jugée subalterne⁵², un sentiment que l'on retrouve exprimé en 1841 dans l'article « Italienisches Theater » de l'*Allgemeines Theater-Lexikon*⁵³. Dans les entretiens de Ferdinand Hiller avec Rossini publiés

⁴⁷ TERENCEZIO, Vincenzo, *La Musica Italiana nell'Ottocento*, Milan, Bramante Editrice, 1976, vol. 1, p. 100.

⁴⁸ STENDHAL, Henri Beyle, *op. cit.*, p. 485.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 804-806 : CHAPITRE XIII : « *La Cenerentola* (27 novembre). »

⁵⁰ WAGNER, Richard, *Oper und Drama*, Leipzig, J. J. Weber, 1852, vol. 1, p. 65 : « *Dem Operntextdichter, der zuvor unter den eigensinnig befangenen Anordnungen des dramatischen Komponisten Blut geschwitzt hatte, sagte er: „Freund, mach', was Du Lust hast, denn Dich brauche ich gar nicht mehr.“ Wer war ihm verbundener für solche Enthebung von undankbarer, saurer Mühe, als der Operndichter? » ; *Ibid.*, p. 74 : « *Die Geschichte der Oper ist seit Rossini im Grunde nichts anderes mehr, als die Geschichte der Opernmelodie, ihrer Deutung vom künstlerisch spekulativen, und ihres Vortrages vom wirkungssüchtigen Standpunkte der Darstellung aus. / Rossini's von ungeheurem Erfolge gekröntes Verfahren hatte unwillkürlich die Komponisten vom Aufsuchen des dramatischen Inhaltes der Arie, und von dem Versuche, ihr eine konsequente dramatische Bedeutung einzubilden, abgezogen. » ; *Ibid.*, p. 151 : « *Die neue Opernrichtung ging durch Rossini entschieden von Italien aus: dort war der Dichter zur völligen Null herabgesunken. » - Cf. : *Ibid.*, p. 61-76, 134-135, 142-143 et 145. - Cf. : GLEICH, Ferdinand, *Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen. Opern nebst Biographien der Componisten*, Leipzig, Heinrich Matthes, 1857, p. 25 : « *Es ist nicht zu leugnen, daß Rossini auch manche musikalische Sünde begangen hat, daß er namentlich in seinen früheren Werken Alles daran setzte, um die Gunst des großen Publicums zu erringen, daß es ihm oft nicht darauf ankommt, die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks dem sinnlichen Wohlklänge zu opfern » ; p. 55 : « *Rossini hat in seinen früheren Opern oft die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks einer ansprechenden Melodie geopfert, die ihm gerade einfiel. » - Cf. : *Ibid.*, p. 5-6 : la faiblesse des livrets serait une constante de l'opéra italien depuis l'origine du genre.*****

⁵¹ STENDHAL, Henri Beyle, *op. cit.*, p. 804-805. - Cf. : BELLINI, Vincenzo, *Nuovo Epistolario 1819-1835 (con documenti inediti)*, NERI, Carmelo (éd.), Catane, Agorà, 2005, p. 314 : lettre de Bellini à Francesco Florimo (Naples), datée du 4 septembre 1834 à Puteaux, près de Paris : « *Con questo contratto e con questa carriera, se riuscirò non soffrirò più ne con la potroneria di Romani, ne con l'imperizia, o debo[lezza di al]tri poeti [italiani]. - Scribe, Dumas ed [altri bravi] poeti pieni di merito mi daranno loro poemi e sarò tranquillo. »*

⁵² JACOBSHAGEN, Arnold, « Der Mythos vom elenden Poeten. Anmerkungen zu Andrea Leone Tottola », in : MÜLLER, Reto, GIER, Albert (éd.), *Rossini und das Libretto*, Leipziger Universitätsverlag, 2010, p. 22-23.

⁵³ Dr. R. S., « Italienisches Theater », in : MARGGRAFF, Hermann, HERLOSSOHN, Carl, BLUM, Robert (éd.), *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Altenburg/Leipzig, 1839-1846, vol. 4, p. 309-310 : « *Von jeher ergötzen sich die Italiener immer mehr am Schaugepränge der Oper und des Ballets, als an der einfachen, aber durchdachten Handlung des regelrechten Drama's, weshalb auch, als die zuletzt erwählten Dramatiker abtraten, die Tragödie und Komödie immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurden. Gegenwärtig nimmt die Oper oder das Melodram auf dem italienischen Theater ohne Zweifel die erste Stelle ein, und die zweite wird vom Ballet und der Pantomime behauptet; Komödie und Tragödie sind ihnen untergeordnet. Unter den Librettisten, d. i. den Verfertignern der Libretti oder Operntexte, einer Classe von Literaten, die mehr Handwerker als Künstler, mehr Versmacher als Dichter sind, zeichnet sich seit langer Zeit der Genuese Felice Romani aus. »*

pour la première fois en 1856⁵⁴, le compositeur italien lui-même s'exprime de manière non équivoque sur le manque de professionnalisme des librettistes italiens avec lesquels il dut collaborer durant sa carrière et sur leur incapacité à s'adapter aux exigences musicales :

*Ich spaße gar nicht; - wie können Sie es aushalten, ohne zu componiren?
Ohne Veranlassung, ohne Anregung, ohne die bestimmte Absicht, ein bestimmtes Werk zu schaffen?! Ich brauchte nicht viel, um zum Componiren gereizt zu werden, meine Opernbücher bezeugen es - aber doch etwas.
Sie haben Sich freilich oft mit sehr mittelmäßigem Texte begnügt sagte ich.
Wenn es nur das gewesen wäre! rief Rossini aus. Ich habe in Italien nie ein fertiges Textbuch gehabt, wenn ich zu schreiben anfing; - ich componirte die Introductionen, ehe noch die folgende Nummer gedichtet war. Und wie oft hatte ich nicht zu Dichtern Leute, die zwar nicht übel schrieben, aber keine Idee hatten von den Erfordernissen des Musikers - ich mußte mit ihnen arbeiten, statt daß sie es für mich thaten⁵⁵.*

Dans sa recension d'un ouvrage de Fabio Rossi consacré à la langue et au style des livrets rossiniens, Fiamma Nicolodi relativise cependant les propres critiques de Rossini, ainsi que les lieux communs véhiculés sur les livrets rossiniens, en particulier ceux sur les livrets d'*opere buffe*. La musicologue constate et regrette l'absence d'échanges épistolaires entre le compositeur et ses librettistes italiens due à leur mode de collaboration basé sur des contacts constants, le librettiste étant « une sorte d'émissaire direct de l'impresario théâtral », ce qui nous prive malheureusement d'une source précieuse de renseignements. Les recherches récentes effectuées dans le cadre de l'édition scientifique des livrets par la Fondazione Rossini di Pesaro démontrent que le compositeur « a été beaucoup plus attentif à l'usage de la parole » dans ses opéras que ce qu'il a pu laisser croire à ses contemporains⁵⁶.

À l'instar de Rossini, Donizetti se plaint à plusieurs reprises de la piètre qualité des livrets italiens. Dans une lettre adressée à Luigi Spadaro Del Bosch à Messine, datée du 8 juillet 1835, le compositeur constate la carence de bons librettistes à Naples dans le genre comique : « *Qui si manca di poeti buffi, ma non lo dite al Salatino se nò [sic] prende*

⁵⁴ « Plaudereien mit Rossini (1856) », in : HILLER, Ferdinand, *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1868, vol. 2, p. 1-84.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 56 : « [Hiller] Je ne plaisante pas du tout ; - comment pouvez-vous supporter de ne pas composer ? / [Rossini] Sans raison, sans stimulation, sans l'intention ferme de créer une certaine œuvre ?! Je n'avais pas besoin de beaucoup pour être stimulé à la composition, les livrets de mes opéras le prouvent - mais tout de même de quelque chose. / [Hiller] Vous vous êtes souvent contenté cependant de textes très moyens, dis-je. / [Rossini] Si ça n'avait été que cela ! s'écria Rossini. En Italie, je n'ai jamais eu un livret prêt avant de commencer à écrire ; - je composais les introductions avant même que le numéro suivant ne soit rédigé par le poète. Et combien de fois n'avais-je pas comme librettistes des personnes qui n'écrivaient certes pas mal, mais qui n'avaient aucune idée des exigences du musicien - je devais travailler avec eux, au lieu qu'ils le fassent pour moi. »

⁵⁶ NICOLODI, Fiamma, « "Dov'è il senso del nonsense". Recensione a Fabio Rossi, "*Quel ch'è padre non è padre...*". *Lingua e stile dei libretti rossiniani*, (Roma, Bonacci, 2005) », in : www.treccani.it : « *Poeticità fine a sé stessa, virtuosismo verbale pirotecnico, sfrenato gioco del nonsense: tanti i luoghi comuni sul libretto rossiniano, in particolare quello comico. Da una parte, però, si dimentica che il libretto di Rossini si inserisce in una tradizione; dall'altra, non si evidenzia abbastanza l'autoconsapevolezza di Rossini e l'argomentata autodifesa dei libretti che questi sostenne. Egli aveva un interesse ai propri libretti molto superiore a quanto normalmente non sia stato creduto. Di questo interesse abbiamo poche testimonianze, poiché non ci restano scambi epistolari tra Rossini e i librettisti. [...] c'è poi l'aggravante del depistaggio messo in atto da Rossini stesso - è celebre la diceria che circolava sul suo conto per cui sarebbe stato in grado di mettere in musica anche la "lista del bucato". Noi però ricaviamo dalla prefazione alla collana dell'edizione anastatica dei libretti curata dalla Fondazione Rossini di Pesaro che Rossini è stato molto più attento all'uso delle parole di quanto generalmente non appaia.* » - Cf. : BEGHELLI, Marco, « Prefazione », in : BEGHELLI, Marco, GALLINO, Nicola (éd.), *Tutti i libretti di Rossini*, Milan, Garzanti, 1991, p. XV.

*le bisaccie in collo, e si rotola da Messina a Napoli...*⁵⁷ » Dans une lettre adressée au musicien bergamasque Antonio Dolci le 15 mai 1842, Donizetti regrette de ne pouvoir choisir lui-même ses librettistes. Affiliés aux grands théâtres de la péninsule, les librettistes italiens lui sont en effet imposés par les différentes directions, sans compter les exigences des chanteurs qui viennent compliquer la tâche du compositeur :

Ti parlo ora del libro per musica propostomi.

*Io non posso che ringraziare attesoche per l'anno venturo in Napoli, la direzione mi ha ella stessa imposto Cammarano: altre trattative io non ho per l'Italia, e nelle principali città vi sono sempre i poeti scritturati dalle Direzioni, che vi sono imposti, e non potete aver poemi che da quelli; a meno che non sostituiate un nome conosciuto: a Napoli Cammarano; a Milano Sacchèro, Rossi, Solera, Bassi... a Torino Romani; a Roma Ferretti; a Venezia è un Avvocato di cui non ricordo il nome etc. Eppoi non sempre si trova che il poeta vada alla Compagnia, per cui io consiglierai a tener in Selva (come si dice) varj soggetti, ma, versificarne? alcuno! che molte [volte] la Donna, il Basso, od il Tenore, è buono, e gli altri nò, ed allora bisogna impicciolire, ingrandire etc. e guastar il già fatto*⁵⁸.

Quelques extraits des critiques théâtrales du librettiste Felice Romani publiées en 1835 dans la *Gazzetta Piemontese* donnent un aperçu du triste état de sa profession en Italie. Le 6 mars, il évoque une série de représentations théâtrales de pièces de Scribe à Turin et rend compte de l'opinion générale des spectateurs quant à l'absence d'originalité des comédies italiennes : « *Vi aggiungeranno che al Teatro d'Angennes la Compagnia Reale diede un corso di frequentate rappresentazioni [...] ; che si contentarono di tradurre le commedie di Scribe, perchè d'originali se ne scrivono poche, e forse non se ne paga nessuna*⁵⁹. » Le 21 juillet, il oppose la « stérilité » des écrivains italiens à la « fécondité » des auteurs français⁶⁰, avant de souhaiter, dans l'édition du 31 décembre, que les dramaturges italiens sortent enfin de leur longue léthargie⁶¹. Le librettiste est en effet conscient du piètre talent, de l'absence de « génie », voire de la « médiocrité⁶² » d'un grand nombre de ses confrères, mais se plaint

⁵⁷ ZAVADINI, Guido, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 377, lettre n° 169 : « On manque ici de poètes bouffes, mais ne le dites pas à Salatino, sinon il prendra ses jambes à son cou et se précipitera de Messine à Naples... »

⁵⁸ *Ibid.*, p. 602-603, lettre n° 415 : « Je te parle maintenant du livret qui m'a été proposé. / Je ne peux qu'exprimer ma gratitude, étant donné que pour l'année prochaine, à Naples, la direction m'a elle-même imposé Cammarano : je n'ai pas d'autres négociations [en cours] pour l'Italie, et dans les principales villes il y a toujours les librettistes engagés par les directions, qui y sont imposés, et vous ne pouvez avoir de livrets que d'eux ; à moins que vous ne leur substituiez un nom connu : à Naples, Cammarano ; à Milan, Sacchero, Rossi, Solera, Bassi... à Turin, Romani ; à Rome, Ferretti ; à Venise, c'est un avocat dont je ne me rappelle plus le nom, etc. Et puis, il se trouve que le librettiste ne convient pas toujours à la compagnie, c'est pourquoi je conseillerais de garder sous la manche (comme on dit) divers sujets, mais de n'en versifier aucun, étant donné que souvent la *prima donna*, la basse ou le ténor est bon, mais les autres non, et alors il faut réduire, agrandir, etc. et gâcher ce qui a déjà été fait. »

⁵⁹ « Un'occhiata ancora al carnevale [sic] », in : ROMANI, Felice, *Miscellanee del Cavaliere Felice Romani tratte dalla Gazzetta Piemontese*, Turin, Tipografia Favale, 1837, p. 134 : « Ils ajouteront que la Compagnie Royale donna un cycle de représentations devant un large public au Teatro d'Angennes [...], qu'ils se contentèrent de traduire les comédies de Scribe, parce qu'il s'écrit peu de comédies originales et que, peut-être, aucune ne se vend. »

⁶⁰ « Letteratura storica e drammatica / Ango di Dieppe e Megollo Lercari di Genova / Melodramma fatto, e Melodramma da farsi », in : *Ibid.*, p. 272.

⁶¹ « Commiato », in : *Ibid.*, p. 512 : « [...] che farem noi, signori, nell'anno venturo? I nostri poeti si andranno essi svegliando dal lungo sonno in cui torpono? sorgeranno i migliori a castigare l'albagia dei peggiori? canteranno i cigni, o gracchieranno le rane della palude? gemeranno i torchi per opere degne del cedro, o della carta del pescivendolo? »

⁶² « Teatro d'Angennes / Il Proscritto / Melodramma di Pietro Salatino / con musica di Giuseppe Curci, Maestro napolitano / 1.^a, 2.^a e 3.^a Rappresentazione. », in : *Ibid.*, p. 241-242 [= *Gazzetta piemontese*, 30 juin 1835] : « *Genio, o diva che tu sii, angelo, potenza, virtù, come più ti giova esser chiamata dai classici o dai romantici, che piangi su tante stravaganze degli uomini, deplori tanti librai rovinati e tanti scrittori scherniti, che gemi*

auprès de Donizetti, dans une lettre datée du 23 novembre 1841, du peu de temps accordé par les compositeurs aux librettistes pour rédiger leurs livrets⁶³. Otto Nicolai est de même étonné de la cadence effrénée avec laquelle fonctionne l'industrie lyrique italienne, ainsi qu'il l'écrit à son père dans une lettre datée du 22 septembre 1840. Il n'a que trois mois à sa disposition pour l'écriture, les répétitions et la mise en scène d'un nouvel ouvrage destiné à l'Opéra de Gênes, alors que le livret ne lui a pas encore été remis et qu'il est chargé parallèlement de superviser la mise en scène de son opéra *Il templario* à Trieste et à Milan. À l'évidence, le compositeur allemand n'est pas habitué à un tel rythme de travail et de composition⁶⁴. Publié le 5 juin 1842 dans la *Gazzetta musicale di Milano*, un « dialogue comique » fictif entre un impresario de province et un jeune compositeur présente une caricature des conditions dans lesquelles sont organisées les saisons lyriques dans les théâtres italiens. Le début de ce dialogue satirique vient confirmer le peu de temps et de considération accordés à la collaboration entre compositeurs et librettistes par les directeurs de théâtre :

Imp. *Mio caro, non c'è caso: ho preso impegno col pubblico, ed entro un mese al più tardi voglio pronto lo spartito.*

Maes. *Ma ciò è impossibile... Un'Opera nuova non si tira giù a doppio: l'ispirazione non si può mica chiamare a suon di campanello come i piccoli d'osteria... bisogna aspettarla quando viene... e un solo mese... per bacco, mi pare!...*

Imp. *Tant'è; o accettate o non accettate a questo patto...*

Maes. (con amarezza, fra sè) *Quattro eterni anni che sto aspettando l'occasione di esordire! (forte) Ebbene, accetto; ma dite amico, il libro almeno sarà già pronto.*

Imp. *Oibè: finora il poeta non ha in ordine che due recitativi del prologo, e il rondò finale della prima donna.*

Maes. *Ma se non altro l'argomento del dramma sarà già stabilito...*

Imp. *Nient'affatto.*

Maes. *Ma almeno ch'io sappia se sarà tragico, serio, buffo...*

Imp. *Questo poi e il poeta lo lasceremo in vostro arbitrio dopo che avrete ricevuto il libretto...*

Maes. (fra sè leggendo) *Ah sciagurato me!*⁶⁵

sulla mediocrità dei nostri poeti, sulla decadenza dei nostri teatri, sulle meschinità delle nostre gloriole drammatiche, sui fischi e le strida delle procellose platee [...]. »

⁶³ ZAVADINI, Guido, *op. cit.*, p. 890, lettre de Felice Romani à Gaetano Donizetti (Milan), Turin, 23 novembre 1841 : « [...] ci sarebbe luogo a molte recriminazioni; e ci sarà sempre, finchè i maestri di musica non si vorranno persuadere che il tempo voluto da essi per fare bene è necessario del pari ai poeti, e forse di più, dico i buoni poeti e non già gl'imbratta fogli, che con tanta iattura d'Italia germogliano come le male erbe. » - Cf. : BLONDEAU, Auguste-Louis, *op. cit.*, p. 70 : « Le poète et le compositeur doivent employer tout ce monde dans l'ouvrage qu'on leur commande et qui en trente ou quarante jours doit être composé, paroles et musique, copié, appris, répété, et joué. On se fera facilement une idée de la facture d'un ouvrage ainsi expédié. »

⁶⁴ NICOLAI, Otto, *Briefe an seinen Vater*, ALTMANN, Wilhelm (éd.), Ratisbonne (Regensburg), Gustav Bosse, coll. « Deutsche Musikbücherei », vol. 43, 1924, p. 257 : lettre n° 38, Trieste, 22 septembre 1840 : « Ein paar hundert Gulden besitze ich in diesem Augenblick, werde aber nunmehr bis zum 1. Januar nichts einnehmen. Bis dahin muss ich eine neue Oper für Genua fertig haben, die den 26. Dezember gegeben werden wird, und von der noch nicht einmal das Buch existiert! - So macht man es in Italien!! »

⁶⁵ « SCHERZI. DIALOGO COMICO. Tra un Impresario di Provincia ed un Maestro esordiente », in : *GmM*, 5 juin 1842, vol. 1, n° 23, p. 105 :

« Imp. Mon cher, c'est exclu : j'ai pris un engagement vis-à-vis du public, et d'ici un mois au plus tard je veux la partition achevée.

Maes. Mais cela est impossible... Un nouvel opéra ne s'écrit pas en un clin d'œil : on ne peut tout de même pas appeler l'inspiration au son d'une clochette comme les serveurs au bistrot... il faut attendre qu'elle vienne... et un seul mois... parbleu, il me semble !...

Imp. C'est ainsi ; soit vous acceptez, soit vous n'acceptez pas cet engagement...

Maes. (avec amertume, à part) [Cela fait] quatre éternelles années que j'attends l'occasion de débiter ! (d'une voix forte) Eh bien, j'accepte ; mais dites-moi mon ami, le livret est au moins déjà prêt ?

Imp. Fi donc : jusqu'à présent, le librettiste n'a mis en ordre que deux récitatifs du prologue et le rondò final de la *prima donna*.

Maes. Mais à défaut d'autre chose, l'argument du drame est déjà établi...

Le 29 mars 1846, Ermanno Picchi publie dans la *Gazzetta musicale di Milano* ses « considérations sur la musique contemporaine en Italie ». La décadence du chant serait due selon lui à la recherche excessive de l'effet par les compositeurs italiens et à la faiblesse des livrets italiens. Deux ans avant la Révolution de 1848, le critique musical confirme la pénurie de bons librettistes italiens observée de manière récurrente depuis le début du siècle :

Ed allora ci volgeremo ai signori poeti, i quali... ma a quali poeti?... ove sono i veri poeti melodrammatici? i poeti che sappiano tessere una favola con qualche poco di verosimile, dalla quale se ne possano trarre insegnamenti, per la quale il pubblico si sollevi, si entusiasmi, si commuova? Ove trovare un poeta che possa dirsi veramente tale, che [non] voglia abbassare la sua penna fino a renderla schiava dei capricci di tutti, principiando dal macchinista fino all'impresario? Un poeta, un vero poeta dà leggi, non le riceve⁶⁶.

Dans son article consacré au théâtre d'Alessandro Manzoni, Pompeo Giannantonio explique que le romancier et dramaturge italien est profondément influencé par la littérature européenne, dont il prend connaissance lors de son séjour parisien sous l'Empire⁶⁷, et a parfaitement conscience de l'impasse dans laquelle se trouve le théâtre italien de son époque :

La familiarità con Shakespeare, la conoscenza del teatro francese e la lettura dei drammi tedeschi e spagnoli aveva sempre più convinto il Manzoni che il teatro italiano era fuori del grande circuito internazionale e che la tradizione classica ne condizionava lo sviluppo e il vigore⁶⁸.

Manzoni souhaite sortir le théâtre italien de son isolement provincial et « insérer l'Italie dans le concert européen⁶⁹ », aux côtés de la France, de l'Allemagne et

Imp. Pas du tout.

Maes. Mais au moins que je sache s'il sera tragique, sérieux, bouffé...

Imp. Cela et le librettiste, nous le laisserons à votre guise après que vous aurez reçu le livret...

Maes. (à part, en lisant) Ah ! Pauvre de moi ! »

⁶⁶ PICCHI, Ermanno, « Considerazioni sulla musica odierna in Italia », in : *GmM*, 29 mars 1846, vol. 5, n° 13, p. 102-103 : « Et alors nous ferons appel à Messieurs les poètes, lesquels... mais à quels poètes?... où sont les vrais poètes lyriques ? des poètes qui sachent tisser une comédie avec un peu de vraisemblance, de laquelle on puisse tirer des enseignements, pour laquelle le public se soulève, s'enthousiasme, s'émeut ? Où trouver un poète qui puisse se dire vraiment tel, qui [ne] veuille abaisser sa plume jusqu'à la rendre esclave des caprices de tous, en commençant depuis le machiniste pour aller jusqu'à l'impresario ? Un poète, un vrai poète donne les lois, il ne les reçoit pas. » - Cf. : Anonyme, « L'opera in musica », in : *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali*, 26 octobre 1844, vol. 4, n° 86 et 87, p. 343-344.

⁶⁷ GIANNANTONIO, Pompeo, « Valore europeo del teatro di Alessandro Manzoni », in : MAMCZARZ, Irène (éd.), *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 160 : « La conoscenza di Shakespeare da parte del Manzoni [non] dovette avvenire in Italia, ma in Francia, nel quinquennio parigino, quando egli prese ad amare e ammirare la letteratura europea, si approfondì leggendone le opere nella traduzione de Pierre Le Tourneur e meditando le idee attraverso le testimonianze dell'Allemagne di Madame de Staël e il Cours de littérature dramatique di Augusto Guglielmo Schlegel, che lo guidarono anche verso Goethe e Schiller. »

⁶⁸ *Ibid.*, p. 160-161 : « La familiarité avec Shakespeare, la connaissance du théâtre français et la lecture des drames allemands et espagnols avait toujours plus convaincu Manzoni que le théâtre italien était en dehors du grand circuit international et que la tradition classique en conditionnait le développement et la vigueur. »

⁶⁹ *Ibid.*, p. 168 : « Le scelte del Manzoni muovono sempre da valutazioni meditate e da bisogni reali, quindi i suoi riferimenti al teatro europeo venivano dettati da un'esigenza artistica e dalla volontà di sprovincializzare il teatro italiano, la cui tragedia certamente non poteva reggere il confronto, per l'età moderna, con quella francese, tedesca e inglese. Quest'ultima, in modo particolare, era un modello insostituibile e doveva tenersi in gran conto da parte di chi sognava per la nostra civiltà letteraria non dico un altro primato, ma per lo meno una dignitosa presenza della tragedia. In tale ottica va inserito tutto l'impegno del Manzoni, che tentò due volte la via della tragedia; le cui innovazioni erano altre conferme di un disegno letterario che aspirava ad inserire l'Italia nel concerto europeo. »

de l'Angleterre. Dans son article intitulé « Le théâtre italien et le monde germanique au XIX^e siècle⁷⁰ », Volker Kapp montre cependant que les ouvrages de Manzoni, sans doute le plus célèbre dramaturge italien de son temps, restent à peu près inconnus en Allemagne tout au long du siècle. Entre un article de Goethe paru en 1820 et une traduction de Paul Heyse publiée en 1889, la bibliographie en langue allemande consacrée à l'auteur transalpin se réduit en effet à presque rien : « le théâtre italien ne suscite pas l'intérêt du monde littéraire allemand, qui reste effectivement assez indifférent vis-à-vis des œuvres dramatiques de l'époque⁷¹. » Volker Kapp explique ce désintérêt par « le mépris romantique du théâtre italien⁷² », lequel est « victime de l'opposition entre classicisme et romantisme⁷³ ». Si Friedrich Schlegel et ses contemporains considèrent que « la littérature italienne marque un des apogées de la littérature universelle », ils estiment que les Italiens « ne tiennent ce rang que dans la poésie épique et la poésie lyrique. Dans le domaine de la poésie dramatique, ils n'ont rien fait de valable⁷⁴ ». Une grande partie des critiques littéraires allemands partagent l'opinion déjà mentionnée de M^{me} de Staël, selon laquelle « le seul genre qui appartienne vraiment à l'Italie, ce sont les arlequinades⁷⁵ ». Volker Kapp voit dans l'aspiration allemande à l'émergence d'un théâtre national, basée depuis Lessing et sa *Dramaturgie de Hambourg* sur l'opposition au classicisme français dont le théâtre italien du XIX^e siècle resterait profondément influencé, la raison principale du mépris dont ce dernier est l'objet outre-Rhin⁷⁶. Renato Di Benedetto⁷⁷ et Danièle Pistone remarquent également que « l'héritage classique » caractérise la production des librettistes italiens de la première moitié du XIX^e siècle :

Comme maints critiques ont pu le constater, l'esprit classique paraît beaucoup plus tenace dans la péninsule italienne que dans d'autres pays. [...] Les librettistes italiens des premières décennies sont en fait, jusqu'à Romani inclusivement, des tenants du classicisme et il règne encore dans *La Vestale* de Mercadante (sur un livret de Cammarano, 1840), bien des vestiges de ces pratiques. Si le découpage métagastien en trois actes résiste dans la première moitié du siècle, le style reste - comme nous l'avons vu - beaucoup plus longtemps fidèle encore aux conventions d'autrefois, à travers le langage versifié comme par le vocabulaire choisi. La même remarque s'applique du reste aux cadres et personnages retenus⁷⁸.

⁷⁰ KAPP, Volker, « Le théâtre italien et le monde germanique au XIX^e siècle », in : MAMCZARZ, Irène (éd.), *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles*, op. cit., p. 207-219.

⁷¹ *Ibid.*, p. 207.

⁷² *Ibid.*, p. 208.

⁷³ *Ibid.*, p. 212.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 208-209.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 218 : « Le nationalisme joue un rôle considérable dans le débat littéraire du XIX^e siècle. Il se manifeste à trois niveaux des rapports entre le monde germanique et le théâtre italien : 1. Il pousse à la recherche du caractère national de ce théâtre. 2. Il incite à combattre la présence de la culture française dans le théâtre italien, présence d'autant plus marquée que la dramaturgie du classicisme français repose sur les commentaires italiens d'Aristote. 3. Il nourrit le quiproquo par une affinité sélective qui modèle la civilisation italienne selon le moule de la civilisation allemande en louant et en blâmant les ressemblances et les divergences avec la situation politique et culturelle des deux pays. »

⁷⁷ DI BENEDETTO, Renato, « Il Settecento e l'Ottocento », in : ASOR ROSA, Alberto (éd.), *Letteratura italiana*, Turin, Giulio Einaudi, 1986, vol. 6 : « Teatro, musica, tradizione dei classici », p. 375-376 : « E al di là del "caso Rossini", variamente dibattuto nel terzo decennio del secolo, si può ben dire che nel primo Ottocento il filone - in verità molto esiguo, e in un certo senso sottoraneo - della letteratura italiana riguardante la musica si alimenta quasi esclusivamente di quella corrente classicistica che accompagnò, ora opponendosi ora intrecciandosi ad essa, quella romantica. »

⁷⁸ PISTONE, Danièle, op. cit., p. 41. - Cf. : *Ibid.* : « l'esprit classique paraît beaucoup plus tenace dans la péninsule italienne que dans d'autres pays ».

Avant de passer à l'étude de l'influence littéraire française sur les livrets italiens, l'exemple de Felice Romani, considéré par Fabrizio Della Seta comme « le plus important librettiste de sa génération⁷⁹ », voire de l'ensemble du XIX^e siècle⁸⁰, mérite d'être présenté en particulier.

1.2.3 Felice Romani

En Italie comme en France, le compositeur d'opéra est rarement son propre librettiste. Parmi les neuf « principaux librettistes » d'opéra italiens au XIX^e siècle, Danièle Pistone compte Andrea Leone Tottola (?-1831)⁸¹, Gaetano Rossi (1774-1855)⁸², Felice Romani (1788-1865)⁸³, Salvatore Cammarano (1801-1852)⁸⁴, Francesco Maria Piave (1810-1876)⁸⁵, Temistocle Solera (1815-1878)⁸⁶, Antonio Ghislanzoni (1824-1893)⁸⁷, Arrigo Boito (1842-1918) et Luigi Illica (1857-1919)⁸⁸. Aux dires de Bellini et Donizetti que nous rapportons ci-dessous, Felice Romani occupe la première place parmi ses confrères dans la première moitié du siècle⁸⁹, une opinion partagée en 1838 par Temistocle Solera⁹⁰ et Otto Nicolai⁹¹. D'après la liste établie par Mario Rinaldi dans sa monographie consacrée au librettiste, pas moins

⁷⁹ DELLA SETA, Fabrizio, *op. cit.*, p. 277.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 291 : « Felice Romani est en fait le seul librettiste du XIX^e siècle qui puisse aspirer à la dignité de classique pour la façon dont il fut considéré de son vivant et après sa mort. »

⁸¹ BLACK, John, « Andrea Leone Tottola », in : SADIE, Stanley (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2001, 2^e éd., vol. 25, p. 649.

⁸² « Rossi Gaetano », in : REGLI, Francesco, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici...*, Turin, Coi tipi di Enrico Dalmazzo, 1860, p. 463. - SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *Otto Nicolais Tagebücher nebst biographischen Ergänzungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892, p. 107 [= journal intime de Nicolai en date du 13 juillet 1838 à Vérone] : « Hier in Verona habe ich den Dichter Gaetano Rossi aufgesucht; ich hatte an ihn einen Brief von Perotti. Er hat 183 Opernbücher gemacht! Merelli pflegt sich seiner zu bedienen, und so dürfte ich denn auch nächstens mit ihm zusammen schreiben, wenn es nach Wunsch geht. Ich habe Rossi zu Mittag geladen und ihn splendid bewirtet und mir seine Zuneigung zu gewinnen gesucht. Er sprach viel von Meyerbeer, für den er die ersten Operntexte geschrieben hat. »

⁸³ « Romani Felice », in : REGLI, Francesco, *op. cit.*, p. 454-458. - LIPPMANN, Friedrich, « Romani, Felice », in : MGG, Cassel, Bärenreiter, 1986, 1^{ère} éd., vol. 11, p. 779-783.

⁸⁴ « Cammarano Salvatore », in : REGLI, Francesco, *op. cit.*, p. 105-106. - MINARDI MOSSINI, Luisa, « Cammarano, Salvatore », in : MGG, 1986, 1^{ère} éd., vol. 15, p. 1280-1282.

⁸⁵ « Piave Francesco Maria », in : REGLI, Francesco, *op. cit.*, p. 408. - SCHAAL, Richard, « Piave, Francesco Maria », in : MGG, 1986, 1^{ère} éd., vol. 10, p. 1231.

⁸⁶ « Solera Temistocle », in : REGLI, Francesco, *op. cit.*, p. 504-505.

⁸⁷ NARDI, Piero, « Ghislanzoni, Antonio », in : MGG, 1986, 1^{ère} éd., vol. 5, p. 71-72.

⁸⁸ PISTONE, Danièle, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁹ Cf. : « Teatri », in : *Teatri Arti e Letteratura*, 7 août 1834, vol. 21, n° 543, p. 205 : « È già gran tempo che il nome di Felice Romani risuona per tutta Italia accompagnato di gloria qual volta trattasi di dramma per musica; e Felice Romani può dirsi nel nostro secolo fra gli scrittori di tale genere il solo che per altre letterarie fatiche avesse rinomanza. »

⁹⁰ SOLERA, Temistocle, « Onore al merito: Felice Romani », in : *Il Pirata*, 26 octobre 1838, vol. 4, n° 34, p. 139-140. - *Ibid.*, p. 139 : « Vorreste voi sapere chi sia lo scrittore, oggetto all'ammirazione de' presenti, all'adorazione de' futuri? L'oracolo delfico lo ha stabilito già sono molti anni [...]. »

⁹¹ SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *op. cit.*, p. 109 [= journal intime de Nicolai en date du 26 juillet 1838 à Turin] : « Unterdessen suchte ich gestern noch Herrn Felix Romani auf. Ich hatte keinen Brief an ihn, dennoch nahm er mich freundlich auf und hat mich heute zu Mittag geladen. Ich gab ihm das Mistero und il desiderio, seine Romanzen, die ich in Wien habe drucken lassen und sagte ihm, daß ich seine Rosmonda komponiert hätte. Vielleicht ist es doch zu etwas gut, daß mich das Schicksal nach Turin geschleudert hat. Wenn Romani für mich Interesse nähme und ein Buch schriebe! - Ich wäre ein gemachter Mann, denn er ist in Italien vergöttert! »

de 118 compositeurs mettent en musique un ou plusieurs livrets de Romani⁹². Les opéras ainsi composés sont tous créés entre 1813 et 1877, à l'exception de l'opéra *Un episodio del San Michele* de Giuseppe Concone créé en 1936. Les principaux compositeurs d'opéra italien de la première moitié du XIX^e siècle font tous partie de cette liste. Citons entre autres Saverio Mercadante, dont seize opéras sont basés sur des livrets de Romani⁹³, suivi par Gaetano Donizetti (10), Vincenzo Bellini et Luigi Ricci (7), Simone Mayr (6), Ramón Carnicer et Carlo Coccia (5), Michele Carafa, Pietro Generali, Francesco Morlacchi, Giovanni Pacini et Giuseppe Persiani (4), Gioachino Rossini (3), Giacomo Meyerbeer, Nicola Vaccai et Peter von Winter (2), Adalbert Gyrowetz, Otto Nicolai⁹⁴, Lauro Rossi, Sigismund Thalberg et Giuseppe Verdi (1).

Le jeune Donizetti est flatté, en 1822, de l'opinion favorable exprimée à son encontre par Felice Romani⁹⁵. Dix ans plus tard, il considère que le librettiste est le seul de sa profession en Italie à fournir des livrets de qualité, bien que le respect des délais impartis ne soit malheureusement pas son fort : « *Dice che io scriva sopra migliori libri? Me li dia; trovi egli un poeta meno briccone di Romani per mantener la parola, ed io offro 100 scudi a chi fa un buon libro*⁹⁶. » Dans une lettre adressée en 1833 à l'éditeur milanais Giovanni Ricordi, Donizetti exprime son profond désir de faire carrière à Paris. Le meilleur atout qu'il puisse imaginer pour favoriser ses débuts au Théâtre-Italien serait de mettre en musique un livret de Felice Romani⁹⁷ : « *Per carità Parigi, Parigi, Parigi, e Romani poeta*⁹⁸. » Le compositeur lui écrit directement à de nombreuses reprises et envoie également plusieurs lettres à Ricordi pour lui demander son aide dans cette affaire. Dans son ouvrage dédié au librettiste, Mario Rinaldi consacre un chapitre aux multiples démarches effectuées par Donizetti entre 1833 et 1835 pour obtenir des livrets de Romani⁹⁹. Le librettiste est réputé parmi les compositeurs italiens pour « son manque proverbial de ponctualité dans la remise

⁹² RINALDI, Mario, *Felice Romani: Dal melodramma classico al melodramma romantico*, Rome, De Santis, 1965, p. 526-528 : « Compositori di cui Felice Romani fu collaboratore ». - Cf. : « Romani, Felice », in : RIEMANN, Hugo, *Musik-Lexikon*, Leipzig, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882, p. 479.

⁹³ Cf. : « Prospetto cronologico delle composizioni del maestro Saverio mercadante », in : *GmM*, 1848, vol. 7, p. 86-87 : En 1848, Mercadante a déjà composé 48 opéras, dont 15 sont basés sur des livrets de Felice Romani.

⁹⁴ NICOLAI, Otto, *Briefe an seinen Vater*, ALTMANN, Wilhelm (éd.), Ratisbonne, Gustav Bosse, coll. « Deutsche Musikbücherei », vol. 43, 1924, p. 231 : lettre n° 32, Venise, 18 octobre 1838 : « *Dennoch begab ich mich dahin, da es ohnedies in meinem Plan lag, nach Turin zu gehen, weil dort Romani lebt, der berühmte italienische Operndichter, der auch der Verfasser meiner Oper „Rosmonda d'Inghilterra“ ist. Ich wollte ihn gerne sprechen, da ich mehrere Änderungen in dieser vorgenommen wünschte.* »

⁹⁵ ZAVADINI, Guido, *op. cit.*, p. 234, lettre n° 13 à Anna Carnevali (Rome), Naples, 14 mai 1822 : « *I giornali di ieri confermarono il giudizio dato da' Romani sopra la mia abilità... ed ecco una nuova sorgente, onde mi serbi eterna gratitudine a quel popolo che decise sì favorevolmente della mia riputazione [...].* »

⁹⁶ *Ibid.*, p. 304, lettre n° 89 à Andrea Donizetti (Bergame), Rome, 18 décembre [1832] : « Tu me dis d'écrire sur de meilleurs livrets ? Donne-les-moi ; trouve un librettiste moins canaille que Romani pour maintenir sa parole et j'offrirai 100 écus à qui fait un bon livret. »

⁹⁷ *Ibid.*, p. 330, note de bas de page de Guido Zavadini : « *A Donizetti premeva moltissimo trovar l'occasione di vedersi aperte le porte dei teatri di Parigi ed avere altresì, per quella stessa occasione, la collaborazione di un poeta, di tutti il migliore, quale era considerato il Romani.* »

⁹⁸ *Ibid.*, p. 330, lettre n° 113 à Giovanni Ricordi (Milan), Rome, 13 août 1833 : « Pour l'amour de Dieu ! Paris, Paris, Paris, et Romani comme poète. » - Cf. : REGLI, Francesco, *Gaetano Donizetti e le sue Opere. Cenni biografici*, Turin, Tipografia Fory e Dalmazzo, 1850, 2^e éd., p. 27-28 : « *Non come Bellini, ma come Rossini, Donizetti non si lasciava imporre da un libro più o meno giudizioso e felice. [...] Felice Romani specialmente, il riformatore del dramma di Rinuccini e di Pietro Metastasio, fu il poeta che più lo comprese... che più sapea farsi comprendere. Anna Bolena, Parisina, Lucrezia Borgia, l'Elisir d'Amore erano tavolozze sì ricche, che non potevan per fermo mancare al maestro i colori. Come arpa ad arpa, i loro intelletti si rispondevan l'un l'altro, e bisognava convincersi che le arti sono sorelle. Così il Romani fosse stato sempre men tardo agli inviti del suo illustre collega! Il suo nome non figurerebbe pochissimo nel Prospetto Cronologico delle Opere Donizettiane, e il teatro lirico vanterebbe copia di lavori poetico-musicali perfetti.* »

⁹⁹ RINALDI, Mario, *op. cit.*, p. 312-316 : « XLII - Donizetti vuole il suo poeta ».

des livrets à mettre en musique¹⁰⁰ », comme en témoigne une lettre de l'éditeur de musique Antonio Pacini à Donizetti en 1836 : « *Mercadante comincia le sue prove. Quel cane di Romani dopo averlo fatto aspettare tre mesi non li ha mandato nulla, ed un certo Crescini Veneziano uomo di merito li ha fatto il libretto, i Briganti, del teatro tedesco*¹⁰¹. » À la lecture de la correspondance de Donizetti, ses relations avec le librettiste apparaissent caractérisées par un mélange d'estime réciproque et d'animosité, principalement en raison de promesses de livrets ou de délais non tenus. Une lettre du compositeur au librettiste, au sujet d'un projet d'opéra italien à Londres avec le directeur Lumley, témoigne de la tension entre les deux hommes et de leur difficile collaboration :

Caro Romani

Sento che hai dato parola di fare un Libro per gli Italiani a Londra, sopra il quale io debbo fare la musica.

*Sarebb'egli vero che tenessi la parola? Scusa, se dubito, poichè tante volte mi hai messo in imbarazzo, che veramente tutto il torto non è di chiederti se è vero*¹⁰².

Donizetti se plaindra finalement à son ami Antonio Vasselli d'avoir dû abandonner cette commande à cause du librettiste¹⁰³.

Insatisfait de sa collaboration avec l'inexpérimenté Carlo Pepoli lors de la composition inhabituellement longue pour l'époque d'*I puritani* entre avril 1834 et janvier 1835, Bellini admire au contraire les qualités uniques de Romani comme librettiste¹⁰⁴, dont il a déjà mis en musique sept livrets entre 1827 et 1833, et ne jure désormais plus que par lui, à l'image de Donizetti :

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 312 : « *la sua proverbiale mancanza di puntualità nella consegna dei libretti da musicare* ». - Cf. : *Ibid.*, p. 376 : « *ben si sa che per avere libretti dal poeta bisognava stargli alle costole e insistere senza stancarsi*. »

¹⁰¹ ZAVADINI, Guido, *op. cit.*, p. 866, lettre d'Antonio Pacini à Donizetti, Paris, 21 février 1836 : « *Mercadante commence ses répétitions. Après l'avoir fait attendre trois mois, ce chien de Romani ne lui a rien envoyé et un certain Crescini Veneziano, homme de mérite, lui a fait le livret, les Briganti, du théâtre allemand*. »

¹⁰² *Ibid.*, p. 563-564, lettre n° 382 de Donizetti à Felice Romani : « *Cher Romani / J'entends que tu as donné ta parole d'écrire un livret pour les Italiens à Londres, que je devrai mettre en musique. / Serait-il vrai que tu tiennes parole ? Excuse-moi si je doute, parce que tu m'as mis tant de fois dans l'embarras qu'il n'y a vraiment pas de tort à te demander si c'est vrai*. » - Cf. : *Ibid.*, p. 890, réponse de Felice Romani à Gaetano Donizetti (Milan), Turin, 23 novembre 1841 : « *Quanto alle reminiscenze, di cui mi onori, io credeva che l'oblio ci fosse passato sopra*. [...] »

¹⁰³ *Ibid.*, p. 577, lettre n° 397 à Antonio Vasselli (Rome), Milan, 16 février 1842 : « *Ho mancato un affarone per causa di Romani. Egli promise il primo atto, ieri, di un poema per Londra, e mancò, e io dovetti mettermi in regola e scrivere mancò. Ma se era uomo d'onore, io guadagnavo in due mesi dodici mila franchi a Londra. Accidenti agli uomini che, dopo aver fatto un contratto, non tengono la parola! Pazienza*. »

¹⁰⁴ Cf. : BELLINI, Vincenzo, *Nuovo Epistolario 1819-1835 (con documenti inediti)*, NERI, Carmelo (éd.), Catane, Agorà, 2005, p. 127 : lettre n° 78 de Bellini à Romani (Venise), Milan, le 28 janvier 1829 : « *Sentite il v[ost]ro Bellini, che vi guarderà le spalle a spada tratta se voi v'impegherete a fargli fare dell'onore, ed egli vi giura che in tutte le occasioni che scriverà non lascerà nessun mezzo intentato per avere il suo Romani per poeta, e così saranno coppia indivisibile e scorreranno l'Europa, o per essere ammazzati, o per far fortuna*. » - *Ibid.*, p. 227 : lettre n° 191 de Bellini à Romani (Milan), Bergame, le 24 août 1832 : « *La Giuditta (Pasta) è di buon umore, e in voce e canta e declama in modo da strappare le lagrime... Fa piangere anche me!... E piansi infatti per tante emozioni che provai dentro l'anima... Ti desideravo a me vicino per dividerle con te, mio buon consigliere e collaboratore, perché tu solo mi comprendi e la mia gloria non va disgiunta dalla tua*. » - *Ibid.*, p. 327-328 : lettre n° 293 de Bellini à Romani (Turin), Puteaux, le 7 octobre 1834 : « *Mio caro Romani / Con molto contento veggio rinata la nostra antica e buona amicizia, e te ne ringrazio. Mi pareva di non poter stare senza di te. Approvo il mezzo che mi proponi e siccome con nessun altro poeta che te, non scriverò più opere italiane, così avrai Bellini ai tuoi fianchi*. » - *Ibid.*, p. 362 : lettre n° 316 de Bellini à Romani (Turin), Paris, le 4 janvier 1835 : « *Ricevi i miei abbracci e mi sii sincero dopo matura riflessione poichè il lasciar Parigi mi apporterà grande disguido nell'interesse e nel mio avvenire; ma tutto sacrifico alla mia gloria, gloria che non potrà mai essere disgiunta da tua poesia quando vorrò dare opere italiane*. »

*Non sapete quello che ho sofferto con P.... Non ha genio affatto per questo genere di poesia... Ora vedo che se dovessi scrivere ancora per l'Italia nol potrei senza Romani. Tutti gli altri sono freddi, insipidi, senza nerbo di passione... Ed io debbo sacrificare qualunque mio amor proprio per l'arte mia, epperò cercherò dei mezzi di ravvicinarmelo*¹⁰⁵.

La mort du jeune compositeur le 23 septembre 1835, huit mois seulement après la création d'*I puritani*, mettra un terme définitif à son projet d'une nouvelle collaboration avec Romani. Fabrizio Della Seta considère que l'association artistique entre les deux hommes « fut une des plus fécondes et des plus durables de toute l'histoire de l'opéra¹⁰⁶ », mais il remarque également que le compositeur, dénué de tout « respect excessif » pour son aîné, n'hésite pas à se montrer critique à l'égard de Romani dans sa correspondance avec des tiers¹⁰⁷.

Dans une lettre datée du 10 juillet 1844 à Milan, Verdi témoigne à Felice Romani la vive admiration qu'il éprouve pour son talent, à l'occasion de la commande d'une cantate de circonstance intitulée *Flavio Gioia* :

Cavaliere Felice Romani,

*Ho ricevuto la prima parte della Cantata, o per meglio dire del Dramma, che vuol riuscire come tutte le cose sue una cosa stupenda. Ammiratore come sono de' suoi lavori, anzi Capo-lavori, ho letto e riletto attentamente questo suo nuovo componimento, quale trovo ammirabile sotto ogni rapporto*¹⁰⁸.

Chargé de mettre en musique les vers du librettiste, le compositeur est cependant contraint de renoncer à ce projet par manque de temps et pour des raisons de santé¹⁰⁹.

Romani s'inspire très souvent de sources françaises pour la rédaction de ses livrets, aussi bien dans le répertoire tragique que dans le répertoire comique. En ne tenant compte que de ses livrets d'*opere buffe* et d'*opere semiserie*, la récurrence des emprunts au théâtre français est frappante. Si le livret d'*Il Turco in Italia* (1814) de Rossini n'est pas inspiré d'une source française, celui de *La sonnambula* (1831) de Bellini est tiré du vaudeville de Scribe intitulé *La Somnambule* (1819). De même, le livret de *L'elisir d'amore* (1832) de Donizetti est tiré du livret du même Scribe mis en musique par Auber dans l'opéra

¹⁰⁵ VITALI, Geremia, « Schizzi biografici: Vincenzo Bellini e le sue opere », in : *GmM*, 26 mars 1843, vol. 2, n° 13, p. 54 : « Vous ne savez pas combien j'ai souffert avec P... Il n'a aucun génie pour ce genre de poésie... Maintenant, je vois que si je devais encore écrire pour l'Italie, je ne pourrais pas le faire sans Romani. Tous les autres sont froids, insipides, sans passion... Et moi, je me dois de sacrifier tout amour-propre pour mon art, c'est pourquoi je chercherai des moyens de le rapprocher de moi. » - Cf. : *Ibid.* : « *Fatemi il piacere di dirmi se Romani fa ancora disperare i maestri.* » - BELLINI, Vincenzo, *op. cit.*, p. 293 : lettre n° 260 de Bellini à Romani (Milan), Paris, le 29 mai 1834 : « *e poi mi trovo aver dato parola a... [Pepoli] pel libro che scrive. Questo povero giovane ha molto talento; ma il teatro è assai difficile e io sono ancora più difficile del teatro stesso. Spero di portarlo a fine, ma soffro molto senza i tuoi versi e il tuo talento, e poi, poi, oh, taci a tutti tale sua inespertezza, per non scoraggiarlo più che mai.* » - DEAN, Winton, « Bellini's Librettos », in : ABRAHAM, Gerald (éd.), *New Oxford History of Music*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1982, vol. 8, p. 435-436.

¹⁰⁶ DELLA SETA, Fabrizio, *op. cit.*, p. 284.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 284-286. - Cf. : BELLINI, Vincenzo, *op. cit.*, p. 238, 251, 272, 278, 314, 353 et 392-393.

¹⁰⁸ CESARI, Gaetano, LUZIO, Alessandro (éd.), *op. cit.*, lettre n° V, p. 7 : « *Chevalier Felice Romani, / J'ai reçu la première partie de la cantate, ou, pour être plus exact, du drame, qui devrait aboutir, comme toutes vos pièces, à une œuvre superbe. Admirateur comme je suis de vos travaux, pour ne pas dire chefs-d'œuvre, j'ai lu et relu attentivement votre nouvelle pièce que je trouve admirable sous tout rapport.* » Cf. : *Ibid.*, lettre n° IV, p. 6.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 7 : « *Non so in qual modo fosse concepito l'invito che la Nobile Società a Lei mandava per questa Cantata, ma io invece d'una Cantata d'occasione come mi si scriveva mi trovo fra le mani un Dramma, che, e per la strettezza del tempo, e più per la mia salute (che al presente non è molto florida) mi è impossibile mandare a compimento.* »

Le Philtre (1831). Il est possible de multiplier les exemples : le livret de *Margherita d'Anjou* (1820) de Meyerbeer est ainsi inspiré d'un mélodrame historique de René Charles Guilbert de Pixérécourt (1810) ; celui de *Gianni di Parigi* de Donizetti (1839), déjà mis en musique par Morlacchi en 1818, est tiré du livret de Saint-Just mis en musique par Boieldieu dans l'opéra-comique *Jean de Paris* (1812) ; le livret d'*Un giorno di regno, ossia il finto Stanislao* (1840) de Verdi, déjà mis en musique par Gyrowetz en 1818, est tiré de la comédie d'Alexandre Duval intitulée *Le faux Stanislas* (1809) ; celui d'*I due Figaro* de Mercadante (1826), déjà mis en musique par Carafa en 1820, est tiré de la comédie d'Honoré-Antoine Richaud Martelly intitulée *Les deux Figaro* (1795), elle-même inspirée par la trilogie de Beaumarchais ; etc.

À l'instar de Romani, l'ensemble des dramaturges italiens multiplie les emprunts au théâtre et à la littérature français¹¹⁰, à tel point qu'il est possible de parler d'un transfert culturel de grande ampleur au niveau dramaturgique entre les deux pays.

1.2.4 La diffusion massive du théâtre français en Italie

Durant ses années de captivité sous le régime fasciste, Antonio Gramsci, co-fondateur du Parti communiste d'Italie en 1921, affirme que « toute la vie intellectuelle italienne » du XIX^e siècle est un « reflet » de « la vague démocratique française » née lors de la Révolution de 1789, ainsi qu'il l'écrit entre 1929 et 1935 dans l'un de ses nombreux *Cahiers de prison (Quaderni di carcere)* : « *Se non si studia la cultura italiana fino al 1900 come un fenomeno di provincialismo francese, se ne comprende ben poco*¹¹¹ ». Gramsci distingue chez les intellectuels italiens une admiration pour la culture française mêlée à un sentiment national anti-français. Au-delà des considérations d'ordre politique développées par le théoricien italien, il est certain que la littérature française en général, et le théâtre en particulier, connaissent une très large diffusion en Italie à la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle, d'une ampleur inconnue jusqu'alors. Dans un article publié en 1991, Nicola Mangini confirme l'importance de ce transfert culturel : « *Analizzando la situazione del teatro italiano nel primo Ottocento, il fenomeno più vistoso che ne emerge è l'eccezionale diffusione della drammaturgia francese*¹¹² ». Observant « une diffusion éditoriale plutôt vaste de textes théâtraux français » à Naples à la fin du XVIII^e siècle, Valeria De Gregorio Cirillo donne comme exemple la liste des 58 pièces françaises qui y sont publiées en langue originale

¹¹⁰ WERR, Sebastian, *op. cit.*, p. 27 : « *Eine unüberschaubare Anzahl in Italien entstandenen Opern - nicht nur die Verdis - basiert auf der im Paris des 19. Jahrhunderts entstandenen Literatur und dem Sprechtheater. Ursache für die Dominanz war dabei sowohl die Schwäche der gleichzeitig in Italien verfassten Literatur als auch die Durchschlagskraft der weit mehr an den Bedürfnissen des Publikums orientierten französischen Produktion.* » - BERGER, Philippe, *op. cit.*, p. 1210 : « *Après l'abandon de la tradition goldonienne, le théâtre italien tomba pour la comédie comme pour le drame dans l'imitation française.* »

¹¹¹ GRAMSCI, Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Rome, Editori Riuniti, 1971, p. 89 : « *Si l'on n'étudie pas la culture italienne jusqu'en 1900 comme un phénomène de provincialisme français, on n'en comprend pas grand chose.* »

¹¹² MANGINI, Nicola, « *Sui rapporti del teatro italiano col teatro francese nella prima metà dell'Ottocento* », in : MAMCZARZ, Irène (éd.), *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 221 : « *En analysant la situation du théâtre italien au début du XIX^e siècle, le phénomène le plus visible qui en émerge est l'exceptionnelle diffusion de la dramaturgie française.* » - Cf. : *Ibid.*, p. 223 : « *Per cui, nel clima repressivo della Restaurazione, si può osservare che, in linea generale, mentre diminuivano drasticamente le stampe di opere settecentesche e illuministiche, la nuova ondata della drammaturgia francese trovò in Italia (come pure nel resto d'Europa) un terreno quanto mai favorevole alla sua diffusione, che presto raggiunse livelli mai prima conosciuti e senza dubbio superiori a quanto finora si sapeva.* »

à partir de 1777 par l'éditeur français Jean Gravier¹¹³. De son côté, Mario Marica n'hésite pas à parler d'une « véritable invasion de pièces françaises » sur les scènes italiennes au tournant du XIX^e siècle, « qui laissent bien peu de place » aux ouvrages d'auteurs italiens ou d'autres nations¹¹⁴. Plus de 700 traductions d'ouvrages comiques français du XVIII^e siècle furent ainsi publiées en Italie entre 1750 et 1850, et le nombre de traductions manuscrites non publiées devait être au moins aussi important :

Se si osservano le cifre fornite da Vinti, la dimensione delle traduzioni dal francese di lavori di teatro comico settecentesco appare davvero impressionante: si passa dalle 32 traduzioni di 6 autori pubblicate fino al 1756, alle 130 traduzioni di 40 autori pubblicate tra il 1756 e il 1789 (delle quali 64 nella sola Venezia); seguono 303 traduzioni di 95 autori tra il 1790 e il 1820 (delle quali 169 edite a Venezia) e altre 300 traduzioni di 76 autori differenti dal 1821 al 1850. In totale fanno più di 700 traduzioni di lavori comici francesi del Settecento pubblicate in Italia tra il 1750 e il 1850, un vero fiume di commedie, drammi e petites pièces che circolarono per la Penisola, e il cui numero effettivo doveva essere assai maggiore, dato che gli autori dello studio da cui sono derivati questi dati si sono basati unicamente sulle traduzioni pubblicate che si conservano ancora nelle principali biblioteche italiane. Le traduzioni manoscritte - non considerate nello studio di Santangelo e Vinti - che non passarono il vaglio degli editori o andarono disperse dovevano essere almeno altrettanto e forse addirittura più numerose¹¹⁵.

Vainqueur du grand prix de Rome de composition musicale en 1808, Auguste-Louis Blondeau séjourne en Italie de novembre 1809 à avril 1812. Il rédige durant cette période ses *Observations sur les théâtres italiens* qui ne seront publiées qu'en 1839. Selon Joël-Marie Fauquet, Blondeau fait allusion dans ce texte à l'établissement en Italie sous l'Empire de deux troupes d'acteurs français, l'une à Turin, l'autre à Milan, suite à un décret de Napoléon daté du 8 septembre 1806. Si les tragédies françaises sont peu prisées du public italien, ce n'est pas le cas des comédies qui sont l'objet de nombreuses adaptations destinées au théâtre lyrique transalpin :

Nos excellentes comédies, le seul genre où les Italiens consentent à nous accorder quelque mérite, ne leur sont connues que depuis l'introduction des théâtres français en Italie. Les ultramontains, bien persuadés de la supériorité de leur langue sur la nôtre dont ils accusent l'énergique concision de pauvreté, avouent ingénument que la leur est si riche d'expression qu'ils peuvent improviser en vers pendant une heure et sans aucune idée faire de la poésie. [...]

Une remarque importante à faire et qui implique une contradiction manifeste, c'est que malgré le peu de cas que les Italiens font de notre langue, la majeure partie de leurs opéras modernes sont faits sur des poèmes français traduits et *arrangés* à la vérité à l'usage de leur scène lyrique : *Les Deux*

¹¹³ DE GREGORIO CIRILLO, Valeria, « *I Comédiens français ordinaires du Roi* »: *gli spettacoli francesi al Teatro del Fondo nel periodo napoleonico*, Naples, Liguori Editore, 2007, p. 63-64.

¹¹⁴ MARICA, Mario, *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 119-120 : « Si l'on observe les chiffres fournis par Vinti, l'ampleur des traductions depuis le français d'ouvrages du théâtre comique du XVIII^e siècle apparaît vraiment impressionnante : on passe de 32 traductions de 6 auteurs publiées jusqu'en 1756, à 130 traductions de 40 auteurs publiées entre 1756 et 1789 (dont 64 dans la seule Venise) ; suivent 303 traductions de 95 auteurs entre 1790 et 1820 (parmi lesquelles 169 éditées à Venise) et 300 autres traductions de 76 auteurs différents de 1821 à 1850. Au total, cela fait plus de 700 traductions d'ouvrages comiques français du XVIII^e siècle publiées en Italie entre 1750 et 1850, un véritable fleuve de comédies, de drames et de « petites pièces » qui circulèrent à travers la Péninsule, et dont le nombre réel devait être encore beaucoup plus grand, étant donné que les auteurs de l'étude dont proviennent ces données se sont basés uniquement sur les traductions publiées et encore conservées dans les principales bibliothèques italiennes. Les traductions manuscrites - non prises en compte dans l'étude de Santangelo et Vinti - qui ne passèrent pas l'examen des éditeurs et furent dispersées, devaient être au moins aussi nombreuses, voire même peut-être plus nombreuses encore. » - Les statistiques présentées par Mario Marica ont pour origine : SANTANGELO, Giovanni Saverio, VINTI, Claudio, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1981, p. 181-197.

jours, Le Mont S[aint]-Bernard, Lodoïska, L'Amour conjugal, Les Deux prisonniers, Camille ou le Souterrain, Raoul sire de Créqui, Le Barbier de Séville, etc., etc.¹¹⁶

Dans son *Histoire de la musique dramatique en France* publiée en 1873, l'écrivain et musicologue français Gustave Chouquet, conservateur du musée du Conservatoire de Paris, souligne également le grand nombre de livrets italiens adaptés de pièces françaises entre 1792 et 1815. Il estime, à propos des librettistes transalpins, qu'« Il y aurait une intéressante étude à faire sur la façon dont ils métamorphosaient nos comédies lyriques » :

Traduttore, traditore, dit avec esprit le proverbe italien, - ce qui n'empêche pas nos voisins d'être des traducteurs excellents et des arrangeurs fort habiles. Déjà, sous la République et le premier Empire, ils commençaient d'approprier à leurs scènes les conceptions de nos auteurs dramatiques : *les Comédiens ambulants*, de Picard et Devienne, se transformaient en *Virtuosi ambulanti*, de Balocchi et Fioravanti ; Carpani s'emparait de la *Camille* de Marsollier et Paer en écrivait la musique ; *Sargines*, *le Sourd ou l'Auberge pleine*, *Adolphe et Clara*, *Sémiramis*, inspiraient Paer, Farinelli, Pucitta et Fr. Bianchi : le théâtre entier de Picard, de Duval, d'Hoffmann et de tous nos auteurs dramatiques en crédit devint pour les poètes affamés de la péninsule une mine inépuisable où ils ne se lassaient pas de puiser¹¹⁷.

L'influence du théâtre français sur les livrets italiens est remarquée des deux côtés des Alpes sous la Restauration et la monarchie de Juillet. À l'occasion d'une représentation au Théâtre-Italien le 9 mai 1823, Delaforest constate que « les emprunts faits à nos poètes n'ont pas peu contribué à la vogue prodigieuse des ouvrages de Rossini¹¹⁸ » :

C'est décidément dans le répertoire français que les compositeurs italiens viennent chercher les sujets de leurs inspirations. [...] Aujourd'hui les lyriques [*sic*] de l'Ausonie prennent les ouvrages de nos divers théâtres ; et comme l'Italie ne manque pas plus d'*arrangeurs* que nos petits spectacles, les faiseurs de *libretti* s'emparent des pièces qui ont du succès en France, et nous les renvoient arrangées ou plutôt dérangées à leur manière. *Il Califfo*, *il Barbieri*, *la Gazzetta ladra* et *Tancredi*, sortent de notre répertoire, et leur origine n'a certainement pas nui à la vogue qu'ils ont obtenue¹¹⁹.

Le 1^{er} mai 1835, Felice Romani considère dans la *Gazzetta piemontese* que le succès du théâtre français en Italie est fatal au développement du théâtre italien¹²⁰. La même année, il réclame dans l'édition du 30 juin une certaine indulgence envers les dramaturges italiens¹²¹, avant de rappeler dans l'édition du 6 octobre l'omniprésence du répertoire français sur les scènes italiennes : « *tutto in teatro a' nostri giorni è francese*¹²² ». De même, Giorgio

¹¹⁶ BLONDEAU, Auguste-Louis, *Voyage d'un musicien en Italie (1809-1812)*, FAUQUET, Joël-Marie (éd.), Liège, Mardaga, 1993, p. 50-51.

¹¹⁷ CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot, 1873, p. 222.

¹¹⁸ « 9 mai 1823 : Théâtre Royal Italien », in : DELAFOREST, M. A., *Théâtre moderne. Cours de littérature dramatique*, vol. 1, Paris, Alardin, 1836, p. 163.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 161-162.

¹²⁰ « Teatro Carignano / Compagnia drammatica al servizio di S. M. », in : ROMANI, Felice, *Miscellanee del Cavaliere Felice Romani tratte dalla Gazzetta Piemontese*, Turin, Tipografia Favale, 1837, p. 168 : « *Se nel cessato regno d'Italia sorta non fosse la Real Compagnia, degno campo all'ingegno della Pellandi e del Pertica, il teatro francese avrebbe terminato di uccidere il teatro italiano [...]* ».

¹²¹ « Teatro d'Angennes / Il Proscritto / Melodramma di Pietro Salatino con musica di Giuseppe Curci, Maestro napolitano / 1.^a, 2.^a e 3.^a Rappresentazione. », in : *Ibid.*, p. 242-243 : « *non è giusto esser tanto severi cogli scrittori melodrammatici, quando si soffrono le commedie oltramontane tradutte dai Comici* ».

¹²² « Istruzione intorno al miglior modo di fare e conservare i vini in piemonte resa di pubblica ragione per la comune utilità / Varallo, per Teresa Racchetti vedova Calligaris », in : *Ibid.*, p. 381 : « tout est français au théâtre de nos jours ». - Cf. : « Cronaca teatrale », in : *Glissons, n'appuyons pas: Giornale Critico-Letterario, d'Arti, Teatri e Varietà*, 11 janvier 1836, vol. 3, n° 5, p. 20 : « *I Francesi, non contenti di consumare soli la colpa d'imbastardire con istrane produzioni il comico teatro, si associano spesso in due od in tre per comporre*

Barberi met en garde le public italien en 1840 contre l'adoration aveugle et irréfléchie de la culture française, aussi bien dans le domaine du théâtre que dans celui plus insolite de la lithographie¹²³. Il regrette l'état de « dépendance » du théâtre italien à l'égard du théâtre français, qui prend trop souvent la forme de traductions de piètre qualité :

Perché il nostro teatro non è altro che una sussidiaria dei teatri di Francia? Perché a quelle produzioni impiastricciate, mutilate, travisate a seconda dei capricci degli attori, ridotte in una lingua barbara, scorretta, spropositata, fassi buon viso dal pubblico? Perché non poni un freno alla baldanza di certi traduttori ignorantissimi, che ad un pubblico italiano presentano tali aborti da disavvezzarli perfino della loro lingua¹²⁴?

Après avoir assisté à la création de l'opéra *Il borgomastro di Schiedam* de Lauro Rossi au Teatro Re de Milan le 1^{er} juin 1844, un critique musical de la *Gazzetta musicale di Milano* déplore le recours récurrent des librettistes italiens à la traduction de sources dramatiques françaises, en raison de la carence de sources italiennes adéquates :

Ecco un nuovo furto praticato al gran deposito di mercanzie drammatiche e melodrammatiche d'oltremonte. Ma la merce rubata, traversando le Alpi, sofferse alquanto questa volta, ed anzi ha perduto assai del suo valore intrinseco, la tinta ne rimase scolorata, la forma vi lasciò l'originale eleganza e sveltezza. - Nell'impossibilità di saper fare da noi medesimi, ci troviamo (ahi! dura, ma inevitabile confessione!) costretti ad attingere continuamente a fonti straniere¹²⁵.

La métaphore du « grand dépôt de marchandises dramatiques » employée par ce critique n'est pas sans rappeler le célèbre portrait-charge de Scribe présenté par Benjamin Roubaud dans son *Panthéon charivarique*, que nous avons mentionné au chapitre précédent, et sera reprise entre autres par Paolo Costa¹²⁶. Sebastian Werr oppose le nombre réduit de pièces italiennes de théâtre parlé créées sous la monarchie de Juillet à l'inépuisable production théâtrale française et considère que le recours des librettistes italiens à cette dernière était inévitable¹²⁷. Il souligne notamment l'influence du mélodrame français sur

il barbarismo di un dramma; e noi, imitatori anche del male, ci affrettiamo di volgarizzare quelle teatrali produzioni e ne ingombriamo le nostre comiche scene ».

¹²³ BARBERI, Giorgio, *op. cit.*, p. 310 : « *Le nostre officine litografiche gareggiano per emular le francesi [...]. Ma ciò non toglie che non siamo inondati ogni giorno da un diluvio di stampe straniere, che molti non preferiscano le incisioni inglesi alle italiane, come si preferisce una commedia francese alla italiana, senza tener conto della diversità di condizioni morali, sociali e politiche. Noi non siamo fra coloro che ad ogni idea che ci venga d'oltremonte e d'oltremare arricciano il grife solo perchè è venuta di là ».*

¹²⁴ *Ibid.*, « Pourquoi notre théâtre n'est-il rien d'autre qu'une succursale des théâtres de France ? Pourquoi le public se contente-t-il de ces productions barbouillées, mutilées et altérées selon les caprices des acteurs, réduites dans une langue barbare, grossière et mal à propos ? Pourquoi ne pas mettre un frein à la hardiesse de certains traducteurs particulièrement ignorants qui présentent de tels ouvrages avortés à un public italien, jusqu'à le déshabituer de sa propre langue ? »

¹²⁵ « CRITICA MELODRAMMATICA », in : *GmM*, 9 juin 1844, vol. 3, n° 23, p. 91-92 : « Voici un nouveau vol commis au grand dépôt de marchandises dramatiques et mélodramatiques d'outre-monts. Mais la marchandise volée, en traversant les Alpes, souffrit sensiblement cette fois, et a même perdu beaucoup de sa valeur intrinsèque, la teinte en resta décolorée, la forme y abandonna l'élégance originale et la vivacité. - Dans l'impossibilité de savoir faire par nous-mêmes, nous nous trouvons (aïe ! dure, mais inévitable confession !) contraints à avoir recours continuellement à des sources étrangères ».

¹²⁶ COSTA, Paolo, « Un giudizio ignorato di Eugenio Scribe sul teatro italiano », in : *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 43, 1904, p. 331 : « *Con Eugenio Scribe possiamo veramente dire che cominci Parigi a divenire il magazzino centrale di rifornimento di tutti i teatri d'Europa* » ; cité d'après : MANGINI, Nicola, *op. cit.*, p. 234.

¹²⁷ WERR, Sebastian, *op. cit.*, p. 36 : « *Es war daher fast zwangsläufig, dass die Librettisten aus den schier unerschöpflichen Quellen der Pariser Theater schöpften, die nicht nur in Italien, sondern in ganz Europa dominierten.* »

le théâtre musical italien comme source d'idées et de sujets¹²⁸. Il cite à ce sujet la « recette » du librettiste Spirito Cefonini, telle que ce dernier la présente dans sa préface de l'opéra *Maria d'Agamonte* (1856) : « *A comporre un melodramma basta rubare onestamente un argomento a qualche Romanziere indigeno o transalpino; incastrarvi dei gallici colpi di scena; e quindi stemparare il tutto in un po' di prosa rimata, come Dio vuole*¹²⁹ ». Le concept de « vol honnête » exposé ici rejoint celui que l'on pourrait qualifier d'« imitation légitime », développé vingt ans auparavant par Felice Romani. Ce dernier reconnaît ouvertement et sans ambages, dans l'édition de la *Gazzetta piemontese* du 8 octobre 1835, que son livret de l'opéra italien *L'elisir d'amore* mis en musique par Donizetti est un plagiat du livret de l'opéra français *Le Philtre* de Scribe mis en musique par Auber. En l'absence d'une reconnaissance internationale des droits d'auteur, le librettiste considère que ce type de « vol » littéraire est inhérent à sa profession, en Italie comme en France, et ne porte pas à conséquence. Il estime que l'opéra de Donizetti est nettement supérieur à celui d'Auber sur le plan musical, ce qui devrait conférer une certaine légitimité à son « imitation » aux yeux de Scribe lui-même :

*Ognuno sa che il soggetto di cotesto melodramma è tolto dal Filtro di Scribe, e che Scribe lo ha tolto dalla commedia d'un piemontese, della quale non so il titolo, e che questo piemontese probabilmente l'avrà tolta da qualcun altro, di cui non so il nome; poichè, come dice il latino, nil sub sole novum; e tutti al mondo, chi più, chi meno, viviamo di furti; e i furti in letteratura sono bagatelle di cui non si occuparono mai nè legislatori, nè legisti, nè legulei. Basta rubar bene, lo che significa impadronarsi del soggetto, vestirlo di nuovo, dargli un'aria di originalità; e allora al nome di furto si sostituisce quello d'imitazione; e il pubblico non bada più in là; e tutti rimangono contenti, perfino il derubato, poichè vede la sua proprietà Far più bella comparsa in altre mani*¹³⁰.

L'engagement constant des dramaturges français, Scribe le premier, dans la défense de leurs droits d'auteur démontre à l'évidence que le librettiste italien se trompe¹³¹. Le critique Eduard Hanslick mentionne ainsi la lutte juridique engagée au milieu du XIX^e siècle par les dramaturges français contre les « librettistes italiens, ces pirates de la poésie¹³² » : « *In Sachen*

¹²⁸ Cf. : « Schrittmacher des populären Theaters: Das Mélodrame », in : *Ibid.*, p. 28-29.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 34 : « Pour composer un opéra, il suffit de voler honnêtement un argument à quelque romancier indigène ou transalpin, d'y encastrier des coups de théâtre français et puis de fondre le tout dans un peu de prose rimée, comme Dieu veut ».

¹³⁰ « Teatro Carignano / *L'elisir d'amore* / Melodramma giocoso con musica di Donizetti / *Ildebrando Duca di Spoleto* / Azione mimica in quattro atti di L. Astolfi. », in : ROMANI, Felice, *op. cit.*, p. 383-384 : « Chacun sait que le sujet de cet opéra est tiré du *Philtre* de Scribe, et que Scribe l'a tiré de la comédie d'un auteur piémontais dont je ne connais pas le titre, et que cet auteur piémontais l'aura probablement tiré de quelqu'un d'autre dont je ne connais pas le nom ; puisque, comme dit le latin, *nil sub sole novum* ; et nous tous dans le monde, certains plus, d'autres moins, nous vivons de vols ; et les vols en littérature sont des bagatelles dont ne s'occupèrent jamais ni les législateurs, ni les juristes, ni les avocaillons. Il suffit de bien voler, ce qui signifie s'approprier le sujet, le vêtir de neuf, lui donner un air d'originalité ; et au nom de vol se substitue alors celui d'imitation ; et le public n'y fait plus attention ; et tous restent contents, même la victime du vol, puisqu'il voit sa propriété *Faire plus belle apparition dans d'autres mains.* »

¹³¹ Cf. : « Propriété littéraire », in : POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 623 : « La propriété littéraire est une propriété, » a dit M. Alphonse Karr, et tout fait espérer qu'un jour viendra où cette vérité axiomatique trouvera sa place dans les codes de toutes les nations. Il n'en est malheureusement pas encore ainsi en France, pays producteur par excellence au point de vue intellectuel, la France, dont le théâtre littéraire et musical défraie le monde entier, se voit bien souvent frustrée à l'étranger des droits qui devraient revenir aux auteurs d'œuvres impudemment traduites ou « adaptées, » pour nous servir d'une expression anglaise. »

¹³² HANSLICK, Eduard, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin, A. Hofmann & Co., 1877, p. 221 : « *Zum Ueberfluß rührten sich, durch Hugo's Erfolge ermuthigt, gleichzeitig noch mehrere andere Poeten, welche von italienischen Librettisten, diesen Piraten der Poesie, beraubt worden waren und nun auf die musikalisch wieder importirte Beute Verbot legten.* »

*des literarischen Eigenthums [sic] verstehen die Franzosen bekanntlich keinen Spaß*¹³³ ». Il rappelle à ce sujet le rôle moteur joué en 1841 par Victor Hugo, à travers sa plaidoirie contre le pillage des droits d'auteur de ses pièces de théâtre par les librettistes transalpins. Sebastian Werr cite le passage le plus saillant de cette plaidoirie dans sa thèse de doctorat¹³⁴.

La création de *L'elisir d'amore* a lieu le 12 mai 1832 au Teatro alla Canobbiana de Milan, soit moins d'un an après la création du *Philtre* à l'Opéra de Paris le 20 juin 1831. Une telle rapidité dans l'adaptation ou la traduction d'une pièce française n'est pas exceptionnelle à cette époque en Italie. Selon Mario Marica, l'intervalle moyen entre la composition d'un opéra-comique et celle de sa première « dérivation » italienne est de deux ans seulement¹³⁵. Cette rapidité du transfert culturel entre les deux pays est confirmée par Nicola Mangini, à travers l'exemple d'une collection théâtrale comptant plus de six cents fascicules publiés en italien à Milan par Placido Maria Visaj entre 1829 et 1860¹³⁶ :

*Va anche notato che le traduzioni di questa raccolta erano spesso molto tempestive, nel senso che si può constatare che a volte solo a distanza di qualche anno e in certi casi addirittura di pochi mesi le traduzioni seguivano il tempo del debutto di un lavoro sulle scene parigine del Gymnase, dell'Opéra-Comique, dell'Odéon, delle Variétés, del Vaudeville e della stessa Comédie Française*¹³⁷.

Le répertoire français occupe la première place dans cette collection devant le répertoire italien, et les rares pièces de théâtre anglaises, espagnoles et allemandes qui y figurent sont traduites à partir du français¹³⁸. Le français est ainsi la langue véhiculaire du théâtre européen en Italie, non seulement par ses propres œuvres mais aussi par ses traductions d'œuvres étrangères. Elle est alors au théâtre européen en Italie ce que la langue italienne est à l'opéra en Europe.

En restreignant le champ de nos recherches à la seule production lyrique italienne, l'influence du théâtre français demeure considérable, comme le notent Arthur Pougin¹³⁹,

¹³³ *Ibid.*, p. 221 : « Comme chacun sait, les Français ne comprennent aucune plaisanterie en matière de propriété littéraire ». - Cf. : *AmZ*, 22 mai 1844, vol. 46, n° 21, p. 360.

¹³⁴ WERR, Sebastian, *op. cit.*, p. 35 : « [Hugo] Vous le savez, Messieurs, depuis soixante ans les compositeurs italiens empruntent les libretti de leurs opéras aux auteurs français. Cela tient-il à leur prédilection pour notre littérature ou à la disette de la littérature italienne ? Je l'ignore, je ne fais que rappeler et constater le fait. Pendant un certain laps de temps les compositeurs italiens ont puisé dans le domaine public de la littérature française, mais celui-ci bientôt épuisé, ils ne se sont pas arrêtés ; ils ont envahi le répertoire des auteurs vivants ; leurs envahissements ont été nombreux et sont trop connus pour avoir besoin de les énumérer » - Cf. : TREVES, Emilio, « La proprietà letteraria », in : *Gazzetta musicale di Napoli*, 13 mai 1858, vol. 8, n° 18, p. 137-138.

¹³⁵ MARICA, Mario, *op. cit.*, p. 17 : « *Ciò trova un'ulteriore conferma nella rapidità con la quale si scrivono in Italia le opere derivate: in genere tra la composizione dell'opéra-comique originale e dell'opera italiana derivata passano un paio d'anni; raramente ne trascorrono più di cinque, e spesso ne passano di meno.* »

¹³⁶ « *Biblioteca ebdomadaria teatrale o sia Scelta raccolta delle più accreditate tragedie, commedie, drammi e farse del Teatro italiano, inglese, spagnuolo, francese e tedesco, nella nostra lingua voltate* ».

¹³⁷ MANGINI, Nicola, *op. cit.*, p. 225 : « Il faut aussi noter que les traductions de cette collection arrivaient souvent à un moment très opportun, dans le sens où l'on peut constater qu'elles suivaient parfois à distance de quelques années seulement, et dans certains cas même de quelques mois, les débuts d'un ouvrage sur les scènes parisiennes du Gymnase, de l'Opéra-Comique, de l'Odéon, des Variétés, du Vaudeville et de la Comédie Française. »

¹³⁸ *Ibid.*, p. 223-225. - Lors d'un voyage en Italie dont il publie le compte-rendu en 1805, le dramaturge allemand Kotzebue remarque déjà que le répertoire parlé du Teatro dei Fiorentini à Naples est alors essentiellement constitué de traductions d'œuvres françaises, espagnoles, anglaises et allemandes : KOTZEBUE, August von, *Bemerkungen auf einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel*, Cologne, Peter Hammer, 1805, vol. 2, p. 98.

¹³⁹ « Librettiste », in : POUGIN, Arthur, *op. cit.*, p. 474-475 : « Auteur de livrets d'opéra ou d'opéra-comique. Pendant deux siècles, la France a été bien pourvue sous ce rapport, et nos compositeurs ont eu la chance de rencontrer, comme collaborateurs, des écrivains qui comprenaient à merveille les nécessités de la scène lyrique, et qui leur fournissaient des livrets excellents. [...] / L'Italie, elle aussi, a possédé de bons librettistes, en tête desquels il faut placer Métastase et Apostolo Zeno, qui étaient de véritables poètes. Dans le siècle présent,

Siegfried Goslich¹⁴⁰ et Claudio Toscani¹⁴¹. Selon Sebastian Werr, 33 des 61 opéras italiens de Donizetti et 10 des 24 opéras italiens de Verdi reposent sur des sources françaises¹⁴². Dans son article consacré à la saturation des livrets de Verdi par le théâtre européen, Maryse Jeuland-Meynaud détaille la provenance géographique des arguments à la base des opéras du compositeur italien. Elle donne un ordre de grandeur similaire à celui de Sebastian Werr concernant l'importance des sources françaises dans la production lyrique de Verdi et montre le rôle subalterne joué par le théâtre italien :

Si l'on considère en effet la matière des vingt-six livrets de Verdi, on constate que vingt-quatre sont de source étrangère : onze pour la France, avec Voltaire, Hugo, mais aussi Scribe, Dumas fils, Piniaux-Duval, Cornue, Souvestre, Bourgeois ; cinq pour l'Angleterre, avec Shakespeare et Byron ; cinq également pour l'Allemagne, avec Schiller et Werner ; l'Espagne n'en donne que trois, du Duque de Rivas et García Gutiérrez. L'Italie fait le score le plus bas avec Antonio Piazza et Tommaso Grossi. Ainsi l'Europe pour Verdi, c'est aussi, et prioritairement, une culture-réserve de thèmes dramatiques¹⁴³.

Dans son ouvrage consacré à l'opéra italien au XIX^e siècle, Danièle Pistone présente un tableau synthétique des sources littéraires des livrets mis en musique par Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi et Puccini¹⁴⁴. Les cinq plus importants compositeurs d'opéras italiens du XIX^e siècle ont tous, sans exception, puisé la plus grande partie de leurs sujets dans la littérature française, bien avant les autres littératures européennes. La littérature française est ainsi à l'origine de l'argument de 12 des 37 opéras de Rossini (33 %), 36 des 72 opéras de Donizetti (50 %), 4 des 10 opéras de Bellini (40 %), 6 des 26 opéras de Verdi (23 %)¹⁴⁵, et 5 des 12 opéras de Puccini (41 %). Au total, 63 de leurs 157 opéras ont leurs livrets basés sur des sources françaises (40,1 %), une proportion nettement supérieure à celles des sources anglaises (10,2 %), italiennes (9,5 %) et germaniques (7 %)¹⁴⁶. Arnold Jacobshagen observe de même que plusieurs dizaines de livrets d'*opere semiserie*, mis en musique notamment par

plusieurs écrivains se sont distingués sous ce rapport, entre autres Felice Romani, Romanelli, Solera, Rossi, Cammarano, Piave, Marco Marcello, etc., etc. Il est vrai qu'ils nous empruntaient sans vergogne nos propres livrets, les arrangeant ou les dérangeant ensuite à leur guise, et même qu'ils ne se gênaient point pour accommoder au goût de leurs compositeurs nos drames, nos comédies et nos vaudevilles, témoins *Ernani*, *Rigoletto*, *Lucrezia Borgia*, *Marion Delorme*, *la Traviata*, et tant d'autres qu'il serait trop long d'énumérer. »

¹⁴⁰ GOSLICH, Siegfried, *Die deutsche romantische Oper*, Tutzing, Hans Schneider, 1975, p. 139.

¹⁴¹ TOSCANI, Claudio, « Modelli drammaturgici francesi nelle opere di Mayr e Paer », in : « *D'amore al dolce impero* ». *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, Lucques, Libreria Musicale Italiana, 2012, p. 23-39. - Cf. : *Ibid.*, p. 24 : « *Il teatro francese di fine Settecento, com'è noto, fornisce importanti modelli drammaturgici al teatro musicale europeo, per il quale funziona da polo gravitazionale. Numerose sono le opere in musica italiane e tedesche che utilizzano, rielaborandole, fonti drammatiche francesi di fine secolo; per quanto riguarda l'Italia, in particolare, si riconoscono generalmente in Giovanni Simone Mayr e in Ferdinando Paer gli anelli di coniugazione tra l'opera italiana e il teatro musicale transalpino.* »

¹⁴² WERR, Sebastian, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴³ JEULAND-MEYNAUD, Maryse, « L'Europe, pour quoi faire ? dans les opéras de Verdi », in : MAMCZARZ, Irène (éd.), *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 194. - Cf. : *Ibid.*, p. 195 : « Il est certain que le compositeur s'est laissé séduire par l'actualité de la scène étrangère, conscient par ailleurs que le théâtre italien contemporain ne jouit pas sur le continent d'un prestige garanti. » - Cf. : BRENDDEL, Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* [1852], Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1903, p. 440 : « *Allerdings ist der Einfluss Scribe's auch hier bemerkbar gewesen, und die italienischen Textdichter haben sich zum Teil bemüht, Wertvolleres zu geben, indem sie sich an Shakespeare, Schiller, Victor Hugo anlehnten.* »

¹⁴⁴ PISTONE, Danièle, *op. cit.*, p. 22 : « Les sources littéraires des livrets ».

¹⁴⁵ Les statistiques de Danièle Pistone concernant Verdi sont sensiblement différentes de celles proposées par Sebastian Werr et Maryse Jeuland-Meynaud.

¹⁴⁶ Parmi les 157 opéras des cinq compositeurs, 16 sont basés sur des sources anglaises, 15 sur des sources italiennes et 11 sur des sources germaniques, soit 42 opéras au total (26,7 %).

Paer, Mayr, Rossini et Donizetti, reposent sur des emprunts au théâtre français, les deux sources françaises les plus souvent utilisées étant les mélodrames et les opéras-comiques¹⁴⁷.

Nous ne présenterons pas ici de liste d'opéras-comiques dont les livrets traduits et adaptés en italien ont été mis en musique par des compositeurs transalpins. Les publications de trois musicologues italien, allemand et anglais, Mario Marica, Sebastian Werr et Mark Everist, répondent déjà à cette question. La thèse de doctorat de Mario Marica est à notre connaissance l'ouvrage le plus complet et le plus documenté sur ce point. Onze tableaux placés en annexe présentent non seulement la liste des opéras-comiques représentés en Italie entre 1750 et 1820, et en langue italienne dans les théâtres européens entre 1760 et 1820, mais aussi la liste des traductions italiennes (musicales et en prose) d'opéras-comiques, ainsi que la liste des opéras-comiques qui ont fait l'objet de « dérivations » italiennes sous la forme d'opéras ou de ballets-pantomimes¹⁴⁸. Mario Marica estime à plus de trois cents le nombre d'opéras italiens dérivés d'opéras-comiques avant 1840 :

[...] *tra il 1815 e il 1840, in soli 25 anni, in Italia furono composte oltre 150 opere su soggetti derivati da opéras-comiques, che si andavano a sommare alle altre circa 150 composte fino a quella data; ciò significa che la maniera principale di recepire il repertorio del teatro musicale comico francese divenne quella della "ri-composizione" del soggetto drammatico, piuttosto che della traduzione in prosa dei libretti*¹⁴⁹.

Ce nombre impressionnant ne doit pas faire oublier que la diffusion du genre français en Italie sous la Restauration et la monarchie de Juillet se limite quasi uniquement aux livrets, non à la musique¹⁵⁰. Nous verrons en effet, dans le chapitre intitulé « la diffusion de l'opéra-comique en Italie », que le nombre de représentations d'ouvrages français avec conservation de la musique originale est particulièrement faible entre 1815 et 1850, que ce soit en langue

¹⁴⁷ JACOBSHAGEN, Arnold, *Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart, Franz Steiner, 2005, p. 71-79 : « 1. Opéra-comique - mélodrame - melodramma semiserio ».

¹⁴⁸ MARICA, Mario, *op. cit.*, « Parte III : Appendice » : Tabella 1 : Elenco degli opéras-comiques rappresentati in Italia (1750-1820) - Tabella 2 : Opéras-comiques rappresentati in lingua italiana nei teatri europei (1760-1820) - Tabella 3 : Elenco degli opéras-comiques rappresentati in Italia in traduzione (traduzioni musicali) - Tabella 4 : Elenco delle traduzioni italiane (musicali e in prosa) di opéras-comiques e delle loro rappresentazioni come pièces teatrali - Tabella 5 : Tavola sinottica delle traduzioni italiane (musicali e in prosa) di opéras-comiques e delle loro rappresentazioni (1750-1815) - Tabella 6 : Elenco delle traduzioni italiane di comédies en vaudevilles (1750-1815) e delle loro rappresentazioni - Tabella 7 : Elenco degli opéras-comiques dai quali sono state derivate opere italiane - Tabella 8 : Elenco degli opéras-comiques dai quali probabilmente sono state derivate opere italiane (derivazioni non verificate) - Tabella 9 : Elenco delle opere italiane derivate da opéras-comiques - Tabella 10 : Elenco delle opere italiane probabilmente derivate da opéras-comiques (derivazioni non verificate) - Tabella 11 : Elenco dei balli pantomimi derivati da opéras-comiques.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 125 : « [...] entre 1815 et 1840, en seulement 25 ans, plus de 150 opéras furent composés en Italie sur des sujets dérivés d'opéras-comiques, s'ajoutant aux 150 autres opéras environ composés jusqu'à cette date ; cela signifie que la manière principale de recevoir le répertoire du théâtre musical comique français devint la « re-composition » du sujet dramatique, plutôt que la traduction en prose des livrets. » - Cf. : *Ibid.*, p. 16-17 : « L'allestimento di una data base informatico e l'affinamento del metodo di ricerca (prendendo in considerazione ad esempio anche il titolo alternativo, frequente sia negli opéras-comiques che nelle opere italiane) ha portato a risultati sorprendenti a all'individuazione di circa 150 opéras-comiques e oltre 250 opere italiane derivate, a cui vanno sommati una cinquantina di opéras-comiques e un centinaio di opere italiane il cui rapporto di derivazione non è stato possibile determinare con certezza. »

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 128 : « [...] gli italiani erano interessati più ai soggetti che alle musiche francesi. » - Cf. : TOSCANI, Claudio, *op. cit.*, p. 28-29 : « La strada preferita, nell'acquisizione del repertorio teatrale comico francese, è quella della ricomposizione dei soggetti drammatici da parte di compositori italiani che 'ricreano' le opere e le riconducono all'interno della propria tradizione nazionale. Ma l'acquisizione segue anche il canale delle traduzioni di libretti di opéras-comiques francesi, effettuate negli ultimi quattro decenni del Settecento ad uso del teatro di prosa; è questa la via più diretta per la quale il pubblico italiano viene a conoscenza di questo repertorio. »

originale ou en traduction italienne. Les opéras italiens dérivés d'opéras-comiques avaient ainsi d'autant plus de chances de succès dans la péninsule qu'ils ne souffraient aucunement de la concurrence musicale française. De son côté, Sebastian Werr présente dans sa thèse de doctorat une sélection de seize opéras-comiques d'Adam, Auber, Berton, Boieldieu, Carafa, Halévy et Thomas, créés à l'Opéra-Comique entre 1809 et 1854, et dont les livrets traduits ont été à la base de vingt opéras italiens créés entre 1818 et 1871¹⁵¹. Enfin, Mark Everist donne la liste de quarante-quatre opéras italiens créés entre 1799 et 1880, dont les arguments sont dérivés des livrets de vingt-trois opéras-comiques et de huit opéras français d'Adam, Auber, Boieldieu, Carafa, Catel, Cherubini, Dalayrac, Gaveaux, Halévy, Méhul et Spontini, créés à Paris entre 1789 et 1854¹⁵². Il semble que le transfert culturel du théâtre français vers le théâtre et l'opéra italiens n'ait véritablement pris son essor qu'à partir de la Révolution française. Michel Noiray minimise en effet le nombre d'*opere buffe* dérivées de comédies françaises avant 1790¹⁵³. Cette date est confirmée par Mario Marica¹⁵⁴. Selon le musicologue italien, les traductions de livrets d'opéras-comiques à l'usage du théâtre de prose - un phénomène typiquement italien¹⁵⁵ - apparaissent vers 1780, c'est-à-dire après les premières reprises en italien d'opéras-comiques, se concentrent principalement entre 1790 et 1810, et se poursuivent après 1820 pour disparaître finalement vers 1850¹⁵⁶ :

*La storia della fortuna dell'opéra-comique in Italia non si arresta infatti al 1830. Anche dopo quella data si continuarono a tradurre, rappresentare e riscrivere molti opéras-comiques francesi, ma lentamente l'interesse degli italiani iniziò a spostarsi verso un altro genere musicale francese: il grand opéra*¹⁵⁷.

1.2.5 Eugène Scribe

Eugène Scribe symbolise mieux que tout autre auteur le succès du théâtre français en Italie au XIX^e siècle. Nicola Mangini écrit à son propos : « *Anche in Italia, dunque, la sua fama fu straordinaria, al punto che, nel periodo di cui ci stiamo occupando, nel nome di Scribe s'identificava praticamente il teatro francese, e questo sia sul piano editoriale sia sul piano dello spettacolo*¹⁵⁸. » Le spécialiste de littérature italienne cite notamment la publication à Milan entre 1832 et 1837, par l'éditeur A. F. Stella e Figli, du théâtre

¹⁵¹ WERR, Sebastian, *op. cit.*, p. 153-154.

¹⁵² EVERIST, Mark, « A Transalpine Comedy. *L'elisir d'amore* and Cultural Transfer », in : COLAS, Damien, DI PROFIO, Alessandro (éd.), *D'une scène à l'autre : l'opéra italien en Europe*, Wavre, Mardaga, 2009, vol. 2, p. 296-298 : « Table 3 ».

¹⁵³ NOIRAY, Michel, « De la comédie française à l'*opera buffa* », in : *Ibid.*, p. 183 et 199-200.

¹⁵⁴ MARICA, Mario, *op. cit.*, p. 116-117 : « *Nella fase d'impasse in cui versava l'opera buffa italiana intorno al 1790, quando i vecchi soggetti comici, derivati essenzialmente dalla commedia dell'arte, iniziavano a risultare sempre più inadeguati ai nuovi mezzi compositivi, toccherà dunque proprio al teatro francese di indicare la via d'uscita, fornendo soggetti più elaborati e variegati, misti di comico e tragico, infarciti di situazioni avventurose, di nuovi personaggi archetipici, ecc., a cui potranno attingere a pieni mani i librettisti e i compositori italiani.* »

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 125-126. - Cf. : *Ibid.*, p. 125 : « *Le traduzioni in prosa dei libretti d'opéras-comiques sembrano essere un fenomeno tipicamente italiano, concentrato soprattutto nel ventennio della presenza francese in Italia. Più della metà delle traduzioni è stata pubblicata tra il 1797 e il 1815, e la più antica è del 1783.* »

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 116.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 18 : « En effet, l'histoire de la fortune de l'*opéra-comique* en Italie ne s'arrête pas en 1830. Même après cette date, on continua à traduire, représenter et réécrire de nombreux *opéras-comiques* français, mais l'intérêt des Italiens commença à se déplacer lentement vers un autre genre musical français : le *grand opéra*. »

¹⁵⁸ MANGINI, Nicola, *op. cit.*, p. 232 : « En Italie aussi, donc, sa renommée fut extraordinaire, au point que, dans la période dont nous nous occupons, le théâtre français s'identifiait pratiquement au nom de Scribe, et ce aussi bien sur le plan éditorial que sur le plan des spectacles. »

de Scribe traduit du français¹⁵⁹. Cette édition monumentale, qui a nécessité le travail de 22 traducteurs, ne comprend pas moins de 177 textes réunis en 31 volumes¹⁶⁰. Le journal milanais *Il Pirata* rappelle à ses lecteurs, dans son édition du 14 août 1835, que vingt volumes ont déjà été édités et accueille avec enthousiasme l'annonce de la publication des volumes suivants¹⁶¹. L'intense diffusion des ouvrages de Scribe sur le plan éditorial s'accompagne d'innombrables représentations sur les scènes transalpines, ce dont témoigne Francesco Regli en 1860 : « *Eugenio Scribe non è solo gloria francese, ma gloria italiana, poichè i nostri repertorii comici si compongono in gran parte delle produzioni sue. Così fossero tradotte con quella diligenza che si meriterebbero!* »¹⁶² Selon Mangini, Scribe est l'auteur dramatique le plus représenté en Italie au milieu du XIX^e siècle, à tel point qu'une compagnie théâtrale italienne et qu'un théâtre turinois portent son nom, faits insolites pour un auteur étranger, et que ses pièces sont alors inscrites au répertoire de toutes les troupes de théâtre¹⁶³. Même la Compagnia Reale Sarda, la plus importante compagnie théâtrale italienne de cette période, propose régulièrement des œuvres de Scribe dans ses programmes des années 1830, et ses acteurs vedettes, tels que Carlotta Marchionni et Camillo Ferri, n'hésitent pas à faire annoncer de nouveaux ouvrages du dramaturge français pour attirer le plus large public lors des représentations données à leur bénéfice¹⁶⁴. Jean-Claude Yon constate également la « présence quasi permanente sur les scènes italiennes » de la production dramatique de Scribe, principalement sous forme de traductions, un phénomène dont témoignent entre autres Hector Berlioz, Alexandre Dumas et Georges Bizet. À titre d'exemple, l'historien remarque que les pièces du « premier dramaturge européen » constituent le programme de 20 à 30 % des représentations théâtrales données à Naples entre 1830 et 1860, art lyrique non compris, et que le Teatro dei Fiorentini, « l'un des meilleurs théâtres d'Italie », « fait appel à lui pour 61 de ses 240 soirées durant la saison 1838-1839¹⁶⁵ ». En outre, le public italien a probablement l'occasion d'entendre quelques pièces de Scribe en langue originale sous la monarchie de Juillet. Sebastian Werr évoque en effet le passage régulier de troupes théâtrales françaises au Teatro Re et au Teatro Carcano de Milan dans les années 1830¹⁶⁶, tandis que Nicola Mangini mentionne quelques tournées de troupes théâtrales françaises à Florence, Milan et Venise entre 1829 et 1844¹⁶⁷.

L'admiration sincère de Felice Romani pour le génie comique et « l'esprit » de Scribe apparaît à plusieurs reprises dans ses critiques théâtrales publiées dans la *Gazzetta Piemontese*, le journal officiel du Royaume de Piémont-Sardaigne. Le 26 mai 1835,

¹⁵⁹ *Teatro di Eugenio Scribe tradotto dal francese*.

¹⁶⁰ MANGINI, Nicola, *op. cit.*, p. 232.

¹⁶¹ « Opere recenti », in : *Il Pirata*, 14 août 1835, vol. 1, n° 13, p. 51-52 : « *Sentiamo con piacere che il Teatro di Eugenio Scribe (edizione e traduzione intrapresa dalla Ditta Stella) sia per essere continuata, e si voglia aggiungere alla serie dei primi venti volumi un'appendice; giacché sarà cosa certamente bella l'aver una raccolta affatto completa delle produzioni di quel sommo scrittore, e giacché poi nei ultimi suoi lavori si mostra più grave e profondo. Quest'appendice si comporrà di dieci volumi. Riteniamo che il pubblico incoraggerà que' diligenti editori, e che l'associazione proseguirà a contar molte firme.* »

¹⁶² « Scribe Eugenio », in : REGLI, Francesco, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici...*, Turin, Coi tipi di Enrico Dalmazzo, 1860, p. 499 : « Eugène Scribe n'est pas seulement une gloire française, mais aussi une gloire italienne, puisque nos répertoires comiques se composent en grande partie de ses productions. Si seulement elles étaient traduites avec l'application qu'elles méritent ! »

¹⁶³ MANGINI, Nicola, *op. cit.*, p. 234. - Cf. : *Ibid.*, p. 228 : Selon Nicola Mangini, les vingt-cinq pièces de théâtre constituant le répertoire de la compagnie italienne de Gaetana Rosa, représentées à Vérone durant l'été 1837, sont toutes d'origine française. Ce cas extrême illustre l'ampleur du succès du théâtre français dans la péninsule.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 235-236.

¹⁶⁵ YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2000, p. 241-242.

¹⁶⁶ WERR, Sebastian, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶⁷ MANGINI, Nicola, *op. cit.*, p. 230-231.

le librettiste italien écrit ainsi au sujet de la comédie-vaudeville intitulée *Estelle ou le père et la fille*, représentée à Turin moins d'un an après sa création parisienne : « *Eccovi raccontata la storia presso a poco qual vedesi nell'azione di Scribe, se non ch'essa è svolta da lui con quell'arte comica, per cui si è elevato tant'alto*¹⁶⁸. » Le 10 novembre 1835, Felice Romani poursuit ses éloges dans le même journal à propos d'une autre comédie-vaudeville du dramaturge français, *La vengeance italienne, ou le Français à Florence*, malgré la faible prestation des acteurs italiens chargés de la représenter et la piètre qualité de la traduction italienne :

*Nulla di meno la commedia si sostiene per una tal quale disinvoltura che vi si scorge da capo a fondo, per naturalezza e vivacità di dialogo, per sceneggiare spontaneo, per quello spirito che si trova in tutta le produzioni di Scribe, sebbene vi sia corso sopra il dilavato inchiostro dei moderni traduttori*¹⁶⁹.

Conclusion

Dans la première moitié du XIX^e siècle, la prise en charge de plus en plus fréquente des frais du livret par le compositeur italien donne à ce dernier l'entière propriété littéraire du texte qu'il met en musique et le place en position de force lors de ses négociations avec le librettiste. On observe une paupérisation générale des librettistes qui ne sont plus intéressés financièrement au succès de leurs ouvrages, vivent désormais dans une « misère digne » et sont contraints de cumuler deux activités professionnelles. Cette évolution va de pair avec une baisse qualitative de la production du théâtre comique italien qui est largement observée par les compositeurs, les librettistes et les critiques de l'époque, ainsi que par la recherche littéraire et musicologique contemporaine. Goldoni ne connaît pas de successeur d'un niveau comparable entre 1800 et 1850. Placés devant la nécessité d'importer des œuvres comiques de l'étranger pour satisfaire le besoin de divertissement du public italien, les librettistes transalpins ont massivement recours au théâtre français à partir de 1790. Selon Mario Marica, plus de 150 opéras sont composés en Italie sur des sujets dérivés d'opéras-comiques entre 1815 et 1840, auxquels s'ajoutent 150 autres opéras composés jusqu'à cette date. Selon Danièle Pistone, 40 % des opéras de Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi et Puccini ont leurs livrets basés sur des sources françaises. Symboles de cette réussite, les œuvres de Scribe connaissent un incroyable succès dans la péninsule, aussi bien au niveau de l'édition que des représentations. Les critiques laudatives de Felice Romani, le plus important librettiste italien de la première moitié du XIX^e siècle, à l'encontre de son confrère français, et les nombreuses traductions et adaptations qu'il réalise à partir du répertoire théâtral parisien

¹⁶⁸ « Teatro Carignano / Compagnia drammatica al servizio di S. M. / *Estella ossia Il padre e la figlia* / Commedia di Scribe / 1.^a e 2.^a Rappresentazione. », in : ROMANI, Felice, *Miscellanee del Cavaliere Felice Romani tratte dalla Gazzetta Piemontese*, Turin, Tipografia Favale, 1837, p. 202 : « Voilà racontée l'histoire plus ou moins telle que je la vis dans l'action de Scribe, sinon qu'elle est développée par lui avec cet art comique par lequel il s'est élevé si haut. » - Cf. : *Ibid.*, p. 203-204 : « *E poi la commediola di Scribe non è data come cosa grava: essa è un vaudeville, in cui lo spirito è tutto, in cui l'autore bada più all'effetto teatrale, che alla dottrina drammatica.* »

¹⁶⁹ « Teatro d'Angennes / Compagnia comica di Corrado Vergnano / *Una vendetta italiana* / Commedia in due atti di Scribe. / *I due Riquebourg* dello stesso. », in : *Ibid.*, p. 421 : « La comédie peut s'appuyer néanmoins sur cette désinvolture que l'on y aperçoit du début à la fin, sur le naturel et la vivacité des dialogues, sur la spontanéité de l'adaptation théâtrale, sur cet esprit qui se trouve dans toutes les productions de Scribe, bien qu'il ait cours ici malgré l'encre délavée des traducteurs modernes ». - Cf. : ROMANI, Felice, « Madamigella Rachele, o l'Esordiente, commedia in quattro atti dei signori Scribe e Bayard, rappresentata dalla Drammatica Compagnia Rosa al teatro d'Angennes di Torino la sera dell'otto corrente », in : *Il Pirata*, 16 novembre 1838, vol. 4, n° 40, p. 164 : « *Il fecondissimo Scribe, il dipintore di tutte le bizzarrie parigine, il critico spiritoso dei costumi del suo tempo e della sua nazione.* »

témoignent de l'intensité du transfert culturel entre les deux pays au niveau dramatique. Nous verrons dans la suite de cette thèse que le succès du théâtre français ne s'accompagne en aucun cas d'une diffusion équivalente de la musique lyrique française sur le territoire italien entre 1815 et 1850, bien au contraire.

1.3 Le théâtre comique allemand

Introduction

À la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, le répertoire théâtral comique allemand est critiqué pour la faible qualité littéraire de sa production, une opinion encore partagée aujourd'hui par les spécialistes de littérature allemande. Tandis que les nombreuses comédies de Kotzebue et Iffland connaissent un grand succès en Allemagne du vivant de Goethe, et que les farces, les féeries à grand spectacle et les parodies de Raimund et Nestroy divertissent le public viennois sous l'ère metternichienne, les dramaturges de cette époque les plus étudiés de nos jours en germanistique délaissent le genre comique. Sous l'influence des écrits théoriques de Gottsched, Möser et Lessing, le théâtre populaire cède peu à peu la place à des comédies aux prétentions littéraires plus affirmées et dont le bas-comique est banni. Devant les exigences toujours plus élevées qui leur sont imposées dans le domaine de la comédie, les dramaturges préfèrent se consacrer aux genres du drame et de la tragédie, à l'image de Schiller, de Kleist et de Grillparzer. Le théâtre lyrique n'échappe pas à cette évolution. La plupart des compositeurs d'opéras allemands, notamment Reichardt, Hoffmann, Beethoven, Spohr, Nicolai, Wagner et Ferdinand Hiller, se plaignent de la pénurie de livrets de qualité. Ce sujet est également évoqué par nombre de professionnels du théâtre lyrique et de 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 ou Hermann Zopff. Le désintérêt prononcé des écrivains allemands pour l'activité de librettiste, exprimé entre autres par Goethe à la fin de sa vie, et la misère matérielle des librettistes allemands, qui ne bénéficient pas du système avantageux des droits d'auteurs en vigueur de l'autre côté du Rhin, ne sont pas de nature à susciter les vocations. L'organisation de plusieurs concours par voie de presse pour promouvoir la production de comédies et de livrets ne donne pas les résultats escomptés. Pour sortir de cette impasse, les compositeurs allemands choisissent parfois de devenir leurs propres librettistes, à l'instar de Lortzing et de Wagner. La collaboration entre Saint-Georges et Lachner en 1841, à savoir l'engagement à prix d'or d'un librettiste français par un compositeur allemand, demeure une solution exceptionnelle. Devant le manque de bonnes comédies allemandes originales, la traduction et l'adaptation de pièces théâtrales étrangères, en particulier françaises, se développe à une échelle industrielle, parallèlement au développement de l'édition.

1.3.1 Le reproche de la faiblesse du répertoire théâtral comique allemand

Au XIX^e siècle, les scènes théâtrales allemandes sont occupées principalement par les œuvres sérieuses, notamment de Schiller et de Kleist. Le répertoire dramatique allemand se distingue alors par la pénurie d'œuvres théâtrales comiques importantes¹ et Goethe constate

¹ Cf. : BERGER, Philippe, « comédie », in : BERTHELOT, Marcellin (éd.), *La Grande Encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres*, Paris, Société anonyme de La Grande Encyclopédie, 1890, vol. 11, p. 1210 : « Allemagne. Le théâtre allemand n'a rien produit d'original au XIX^e siècle dans la comédie ; tout le travail productif du génie allemand s'est concentré

l'absence de comédies allemandes du niveau de celles de Molière, un auteur qu'il encense². En effet, les dramaturges allemands de premier plan de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle³, tels que Goethe, Schiller, Kleist, Grabbe, Büchner, Grillparzer ou Hebbel, se sont relativement peu intéressés au répertoire comique et n'ont eu que peu, voire pas de succès dans ce genre de leur vivant. Les deux auteurs les plus célèbres, Goethe et Schiller⁴, n'ont écrit aucune comédie importante. Friedrich von Schiller (1759-1805) s'est ainsi voué exclusivement aux genres de la tragédie (*Trauerspiel*) et du drame (*Schauspiel*), ignorant celui de la comédie (*Lustspiel*). Son intérêt pour le genre comique s'est limité à quelques passages dans ses écrits théoriques⁵ et à la traduction en 1803, sous le titre *Der Neffe als Onkel*, de la comédie *Encore des Ménechmes* de Louis-Benoît Picard, créée au Théâtre Feydeau en 1791. De son côté, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) a certes écrit quelques pièces comiques, notamment les farces de jeunesse intitulées *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, *Hanswursts Hochzeit* et *Götter, Helden und Wieland*, ainsi que les comédies *Die Mitschuldigen*, *Der Groß-Cophtha* et *Der Bürgergeneral*, mais celles-ci sont rapidement tombées dans l'oubli. Le grand public associe plus volontiers le comique dans sa production théâtrale au personnage de Mephisto. Les œuvres dramatiques les plus connues de Goethe, telles que *Götz von Berlichingen*, *Egmont*, *Iphigenie auf Tauris*, *Torquato Tasso* et *Faust*, appartiennent sans exception aux genres de la tragédie et du drame. Outre ses nouvelles, Heinrich von Kleist (1777-1811) est aussi davantage connu pour ses tragédies et ses drames, tels que *Die Hermannsschlacht*, *Penthesilea*, *Das Käthchen von Heilbronn* ou *Prinz Friedrich von Homburg*, que pour ses deux comédies, *Der zerbrochne Krug* et *Amphitryon*. Dans son *Histoire de la littérature allemande*, le germaniste Jean-Louis-Bandet estime pourtant que *Der zerbrochne Krug* est « l'une des rares comédies de la littérature allemande, et la meilleure

dans le drame ; la comédie qui développe les ridicules n'est ni dans les goûts ni dans les aptitudes du peuple allemand qui préfère les grosses farces (*possen*) où il renferme de plus en plus sa comédie nationale. »

² Cf. : ECKERMANN, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Wiesbaden, Insel-Verlag, 1955, p. 166 : propos de Goethe datés du 26 juillet 1826 : « *Die ‚Tartüffe‘ von Molière ist in dieser Hinsicht ein großes Muster. Denken Sie nur an die erste Szene, was das für eine Exposition ist! Alles ist sogleich vom Anfange herein höchst bedeutend und läßt auf etwas noch Wichtigeres schließen, was kommen wird. Die Exposition von Lessings ‚Minna von Barnhelm‘ ist auch vortrefflich, allein diese des ‚Tartüffe‘ ist nur einmal in der Welt da; sie ist das Größte und Beste, was in dieser Art vorhanden.* » - *Ibid.*, p. 159 : propos datés du 29 janvier 1826 : « *„Ich tröste und stärke mich jetzt an Molière“, sagte ich. „Seinen ‚Geizigen‘ habe ich übersetzt und beschäftige mich nun mit seinem ‚Arzt wider Willen‘. Was ist doch Molière für ein großer, reiner Mensch!“ - „Ja,“ sagte Goethe, „reiner Mensch, das ist das eigentliche Wort, was man von ihm sagen kann; es ist an ihm nichts verbogen und verbildet. Und nun diese Großheit! Er beherrschte die Sitten seiner Zeit, wogegen aber unsere Iffland und Kotzebue sich von den Sitten der ihrigen beherrschen ließen und darin beschränkt und befangen waren. Molière züchtigte die Menschen, indem er sie in ihrer Wahrheit zeichnete.“ » - Cf. : MARGGRAFF, Hermann, « Deutsche Bühne », in : MARGGRAFF, Hermann, HERLOSSOHN, Carl, BLUM, Robert (éd.), *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Altenburg/Leipzig, 1839-1846, vol. 2, p. 360 : « *Das deutsche Lustspiel hat nie etwas gehabt, was im höhern Sinne so national gewesen wäre, wie die Masken bei den Italienern, die Intriguen-, Mantel- und Degenstücke bei den Spaniern, die Vaudevilles bei den Franzosen und die eigentlichen Characterstücke bei den Engländern; wir haben im Lustspiele keinen gehabt, der es an poet. Inhalt, ächter Komik, geistreichem Witz und Lebenswahrheit mit Aristophanes, Goldoni, Molière oder Sheridan nur entfernt aufnehmen könnte.* »*

³ Cf. : « Führende Schriftsteller », in : GOSLICH, Siegfried, *Die deutsche romantische Oper*, Tutzing, Hans Schneider, 1975, p. 143-156.

⁴ Cf. : WAGNER, Richard, *Oper und Drama*, Leipzig, J. J. Weber, 1852, vol. 2, p. 39 : « *Beide Wirkungen und Richtungen sind die gestaltenden Motive in den Werken der zwei bedeutendsten dramatischen Dichter der neueren Zeit, Göthe's und Schiller's, deren ich, so weit für den Zweck meiner Untersuchung erforderlich ist, hier näher gedenken muß.* » - *Ibid.*, p. 39-45 : Goethe ; p. 45-54 : Schiller.

⁵ Cf. : SCHILLER, Friedrich, « Tragödie und Comödie » (1792-1793) ; « Über naive und sentimentalische Dichtung » (1795), in : PROFITLICH, Ulrich (éd.), *Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Reinbek (Hambourg), Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1998, p. 79-86.

de son espèce⁶ ». Il s'agit également de la seule comédie de la première moitié du XIX^e siècle à laquelle Georg-Michael Schulz dédie un chapitre entier dans son ouvrage intitulé *Einführung in die deutsche Komödie*⁷. Les quatre comédies de Lessing, Hauptmann, Zuckmayer et Dürrenmatt auxquelles Schulz accorde une étude similaire appartiennent au XVIII^e siècle, à la fin du XIX^e siècle et au XX^e siècle. Intitulée *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, la seule comédie de Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) est créée un demi-siècle après sa rédaction. De même, la notoriété tardive que connaît le théâtre de Georg Büchner (1813-1837) à la fin du XIX^e siècle est davantage due à ses deux drames, *Dantons Tod* et *Woyzeck*, qu'à son unique comédie, *Leonce und Lena*. À l'instar de Friedrich Hebbel (1813-1863), Franz Grillparzer (1791-1872) a consacré l'essentiel de sa production dramatique aux genres du drame et de la tragédie. La comédie *Weh dem, der lügt* y fait office d'exception⁸.

Le répertoire théâtral comique allemand est dominé à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle par deux auteurs, August Wilhelm Iffland (1759-1814) et August von Kotzebue (1761-1819), dont les nombreuses comédies, légères et divertissantes, rencontrent alors un grand succès⁹ : « *Bestimmt wurde das literarische Leben aber weniger durch die Dichter und Werke, die heute zum Kanon der Literaturgeschichte gerechnet wurden, sondern durch Autoren wie Iffland oder Kotzebue*¹⁰. » Lors d'une conversation avec Johann Peter Eckermann en date du 30 mars 1824, Goethe reconnaît le talent populaire et le succès peu commun des deux auteurs, et affirme qu'ils ont été injustement critiqués de leur vivant¹¹. Si Kotzebue et Iffland sont toujours connus des germanistes, leurs œuvres ont néanmoins depuis longtemps quitté les scènes allemandes, à l'exception de la comédie de Kotzebue intitulée *Die deutschen Kleinstädter*, qui est encore rééditée et régulièrement mise en scène de nos jours. Symbole du succès obtenu par ces deux auteurs au tournant du XIX^e siècle, leurs ouvrages dramatiques sont plus souvent représentés au théâtre de Weimar entre 1791 et 1817 que ceux de Schiller et de Goethe¹², alors même que ce dernier y assure l'intendance :

⁶ BANDET, Jean-Louis, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 144.

⁷ SCHULZ, Georg-Michael, *Einführung in die deutsche Komödie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007, p. 103-114 : « Heinrich von Kleist: *Der zerbrochne Krug* ».

⁸ Cf. : GRILLPARZER, Franz, *Tagebücher und Reiseberichte*, GEISLER, Klaus (éd.), Berlin, Verlag der Nation, 1981, 2^e éd., p. 9 : « Juni 1808. *Auch fürs Lustspiel habe ich wenige Anlage, wie ich glaube, ich habe zwar den Dialog so ziemlich in meiner Macht, auch wird er manchmal sogar etwas witzig, aber mir fehlt das Erfindungsvermögen. Auch ist das Festhalten der Charaktere eben nicht meine Sache. Ich bin zu flüchtig, um hierin zu exzellieren* ». - *Ibid.*, p. 194 : « Herbst 1841. *Die komische Poesie strebt dem Ideal ebenso nach wie die ernsthafte. Nur spricht letztere das Ideal aus, indes erstere dasjenige angreift und verspottet, was dem Ideal entgegensteht*. »

⁹ SCHULZ, Georg-Michael, *op. cit.*, p. 66.

¹⁰ STEPHAN, Inge, « Kunstpoche », in : BEUTIN, Wolfgang, EHLERT, Klaus, EMMERICH, Wolfgang, etc. (éd.), *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler, 7^e éd., 2008, p. 189 : « Mais la vie littéraire fut moins définie par des poètes et des œuvres qui figurent aujourd'hui au canon de l'histoire de la littérature, que par des auteurs comme Iffland ou Kotzebue. » - Cf. : BRENDDEL, Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* [1852], Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1903, p. 399 : « Während Goethe und Schiller ihre unvergänglichen Werke schufen, hatten Kotzebue und Iffland ein grösseres Publikum ».

¹¹ ECKERMANN, Johann Peter, *op. cit.*, p. 97-98 : « Wir sprachen über die Stücke von Iffland und Kotzebue, die Goethe in ihrer Art schätzte. „Eben aus dem gedachten Fehler,“ sagte er, „daß niemand die Gattungen gehörig unterscheidet, sind die Stücke jener Männer oft sehr ungerechterweise getadelt worden. Man kann aber lange warten, ehe ein paar so populäre Talente wieder kommen.“ » - Cf. : BRENDDEL, Franz, *op. cit.*, p. 402 : « Iffland, Kotzebue, deren Hintergrund mehr nur die deutsche Kleinbürgerlichkeit ist ».

¹² STEPHAN, Inge, *op. cit.*, p. 234-235 : « Auf der von Goethe und Schiller selbst geleiteten Weimarer Bühne kamen in den Jahren von 1791 bis 1817 von Goethe 17 Werke zu 156 Aufführungen (am häufigsten Die Geschwister), von Schiller 14 Werke zu 174 Aufführungen (am häufigsten Wallenstein), von Lessing 3 Werke

*Man hat festgestellt, daß von den 601 Stücken, die Goethe während seiner 26-jährigen Theaterdirektion in Weimar herausgestellt hat, 87 von Kotzebue waren, womit dieser an der Spitze aller von Goethe aufgeführten Autoren steht. An 638 Abenden erschien er in dieser Zeit auf dem Weimarer Spielplan*¹³.

Traduites dans une dizaine de langues¹⁴, certaines des 227 pièces de Kotzebue sont parfois jouées à l'étranger, notamment en Italie. La musicologue Martina Grempler mentionne ainsi la représentation de plusieurs de ses ouvrages traduits en italien au Teatro Valle de Rome en 1803, 1820 et 1828, ainsi que de pièces italiennes adaptées de ses ouvrages en 1834 et 1837¹⁵. Lors d'un voyage en Italie dont il publie le récit en 1805, Kotzebue assiste lui-même et de manière inopinée, au Teatro dei Fiorentini à Naples, à la représentation de sa comédie *Der Opfertod* traduite en italien : « *Aber siehe da, es sind alte Bekannte, ich erinnere mich ihrer, so bald der Vorhang aufgerollt worden, es ist der Opfertod, eines von meinen vielen Kindern, die, bald gehätschelt, bald gemißhandelt, in der weiten Welt herum laufen*¹⁶. » Le dramaturge allemand assiste peu après à une représentation donnée au Teatro San Carlo où il reconnaît de même son drame *Die Sonnenjungfrau* transformé en ballet¹⁷. Madame de Staël, qui consacre le vingt-cinquième chapitre de son ouvrage intitulé *De l'Allemagne* aux « Diverses pièces du théâtre allemand et danois¹⁸ », considère le succès international du dramaturge allemand comme un fait établi : « Les ouvrages dramatiques de Kotzebue sont traduits dans plusieurs langues. Il serait donc superflu de s'occuper à les faire connaître¹⁹. » Elle attribue à leur auteur « une intelligence parfaite des effets du théâtre » et un talent théâtral

zu 42 Aufführungen und von Kleist ein Werk (Der zerbrochene Krug, der ein Misserfolg war); dagegen feierten heute so gut wie unbekannt, damals jedoch berühmte Dramatiker wie August Wilhelm Iffland (1759-1814, 31 Werke in 206 Aufführungen) und August von Kotzebue (1761-1819, 69 Werke in 410 Aufführungen!) immer wieder rauschende Erfolge. »

¹³ ZUR NEDDEN, Otto C. A., « Nachwort », in : KOTZEBUE, August von, *Die deutschen Kleinstädter*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2008, p. 87-88 : « On a constaté que 87 des 601 pièces présentées par Goethe durant ses 26 années passées à la direction du théâtre de Weimar étaient de Kotzebue, ce qui place ce dernier en tête de tous les auteurs mis en scène par Goethe. Il eut droit à 638 représentations durant cette période au théâtre de Weimar. »

¹⁴ *Ibid.*, p. 87 : « *Kotzebue hat die Anzahl seiner Stücke mit 211 angegeben. Die Forschung hat sogar 227 errechnet. Viele von ihnen wurden zu seinen Lebzeiten in fremde Sprachen übersetzt, ins Dänische, Schwedische, Italienische, Französische, Englische, Spanische, Holländische, Russische und Neu-Griechische. »*

¹⁵ GREMLER, Martina, *Chronologie des Teatro Valle (1727-1850)*, Deutsches Historisches Institut in Rom, 2012, p. 166, 273, 305, 343 et 376 [publication en ligne, en complément de la monographie : GREMLER, Martina, *Das Teatro Valle in Rom 1727-1859. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit (Analecta musicologica, n° 48)*, Cassel/Rome, Bärenreiter, 2012, 439 p.]. - Une comédie d'Iffland, *Il Giuocatore*, est par ailleurs représentée au Teatro Re de Milan en 1830 et 1840, au Teatro Grande de Trieste en 1839 et à Brescia en 1844. Cf. : *Il Censore universale dei teatri*, 24 novembre 1830, n° 94, p. 373. - *Il Pirata*, 8 novembre 1839, vol. 5, n° 38, p. 156 ; *Ibid.*, 2 octobre 1840, vol. 6, n° 27, p. 109 ; *Ibid.*, 3 décembre 1844, vol. 10, n° 47, p. 187. - Cf. : *Il Censore universale dei teatri*, 24 novembre 1830, n° 94, p. 374 : « *I drammi di sentimento erano non a guari in gran voga: Iffland e Kotzebue erano due autori drammatici, non dalla sola Germania, ma dall'Europa tutta idolatri per lungo tempo. »*

¹⁶ KOTZEBUE, August von, *Bemerkungen auf einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel*, Cologne, Peter Hammer, 1805, vol. 2, p. 60 : « Mais regarde qui voilà, ce sont de vieilles connaissances, je me souviens d'elles dès le lever du rideau, c'est *Der Opfertod*, l'un de mes nombreux enfants qui, tantôt chouchoutés, tantôt maltraités, courent à travers le vaste monde. »

¹⁷ *Ibid.*, vol. 2, p. 68-69 : « *Man begann das Schauspiel mit einem prächtigen Ballet in fünf Akten, und siehe da, wiederum ein alter Bekannter, nämlich meine Sonnenjungfrau zum Ballet umgeschaffen. »* - Cf. : *Ibid.*, vol. 2, p. 96 et 98.

¹⁸ STAËL, Madame de, *De l'Allemagne (1807-1810)*, Paris, Garnier Flammarion, 1968, vol. 2, p. 7-16.

¹⁹ *Ibid.*, p. 7.

« unique en Allemagne²⁰ ». Elle prédit cependant - avec justesse au regard de l'Histoire - que ce succès sera plus « brillant » que « durable », en raison de l'uniformité de caractère des personnages mis en scène, interchangeable d'une pièce à l'autre²¹. Outre Kotzebue, Tieck est le seul auteur auquel Madame de Staël accorde un long développement dans le vingt-sixième chapitre, intitulé « De la comédie²² », tandis que Goethe y est abordé brièvement et que l'étude d'Iffland, « le premier des acteurs de l'Allemagne, et l'un de ses écrivains les plus spirituels²³ », est reportée au vingt-septième chapitre, intitulé « De la déclamation²⁴ ». Dans une lettre à Kotzebue datée du 28 janvier 1812, Beethoven demande au dramaturge de lui écrire un livret. Le compositeur se déclare prêt à mettre en musique tout type d'opéra, même comique, sans cacher toutefois sa préférence pour un sujet historique²⁵. Le projet restera sans suite. Dans le cadre d'une monographie consacrée à Georges Sand, Heinrich Heine estime le 30 avril 1840 que Kotzebue est le « seul auteur dramatique de l'Allemagne qui ait su écrire des comédies²⁶ ». À l'évidence, cette opinion n'est pas partagée par le jeune Felix Mendelssohn Bartholdy qui critique vertement en 1830, lors de son voyage en Italie, la comédie de Kotzebue intitulée *Der Rehbock*, celle-là même qui sera mise en musique par Lortzing en 1842 sous le titre *Der Wildschütz*²⁷ et que Kotzebue considérait comme la meilleure de ses comédies²⁸. Voici le récit qu'il donne à sa famille d'une représentation vénitienne de l'ouvrage :

Mit einem Wort, der Mann wußte nichts mit mir anzufangen, u. ich vergebe es ihm u. schwärze ihn nicht bei seiner Mutter an, wenn ich mein Versprechen halte u. ihr schreibe, aber daß er mich Abends ins Theater führte u. mich den Rehbock sehen ließ, den Rehbock, der das Infamste, Verwerflichste, Elendste ist, was der selige Kotzebue geschaffen hat, u. daß er den Rehbock doch ganz nett u. etwas piquant fand, das muß ihm nicht vergeben werden, denn der Rehbock hat so viel haut goût oder fumet, daß er kaum für die Katze taugt²⁹.

²⁰ *Ibid.*, p. 7. - Cf. : *Ibid.*, p. 19 : « Dans les comédies dont Kotzebue est l'inventeur il porte en général le même talent que dans ses drames, la connaissance du théâtre et l'imagination qui fait trouver des situations frappantes. »

²¹ *Ibid.*, p. 7 : « Toutefois, il faut avouer que Kotzebue ne sait donner à ses personnages, ni la couleur des siècles dans lesquels ils ont vécu, ni les traits nationaux, ni le caractère que l'histoire leur assigne. Ces personnages, à quelque pays, à quelque siècle qu'ils appartiennent, se montrent toujours contemporains et compatriotes ; ils ont les mêmes opinions philosophiques, les mêmes mœurs modernes, et soit qu'il s'agisse d'un homme de nos jours ou de la fille du Soleil, l'on ne voit jamais dans ces pièces qu'un tableau du temps présent naturel et pathétique. »

²² *Ibid.*, p. 17-26. Kotzebue est abordé aux pages 19 et 20, Tieck aux pages 22 à 25, et Goethe à la page 25.

²³ *Ibid.*, p. 18-19.

²⁴ *Ibid.*, p. 27-39. Iffland est abordé aux pages 30 et 31.

²⁵ KALISCHER, Alfred Christlieb (éd.), *Beethovens Sämtliche Briefe*, Berlin/Leipzig, Schuster & Loeffler, 1907, vol. 2, p. 54, lettre n° 268 : « Hochverehrter, hochgeehrter Herr! / indem ich für die Ungarn Ihr Vor- und Nachspiel mit Musik begleitet, konnte ich mich des lebhaften Wunsches nicht enthalten, eine Oper von Ihrem einzig dramatischen Genie zu besitzen, möge es romantisch, ganz ernsthaft; heroisch, komisch, sentimental sein, kurzum, wie es ihnen gefalle, werde ich sie mit Vergnügen annehmen; freilich würde mir am liebsten ein großer Gegenstand aus der Geschichte sein und besonders aus den dunklen Zeiten, z. B. des Attila etc: doch werde ich mit Dank aufnehmen, wie der Gegenstand auch immer sei, wenn etwas von Ihnen kommt, von Ihrem poetischen Geiste, das ich in meinen musikalischen Geist übertragen kann... »

²⁶ HEINE, Heinrich, *Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France* [1855], Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 118 : « V. Paris, 30 avril 1840 : Notice postérieure ».

²⁷ Trois compositions d'Albert Lortzing, dont deux *komische Opern*, sont basées respectivement sur deux pièces de Kotzebue et une pièce d'Iffland : LoWV 3, 58 et 74.

²⁸ ZUR NEDDEN, Otto C. A., *op. cit.*, p. 87.

²⁹ MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix, *Eine Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz: Briefe, Tagebuchblätter, Skizzen*, Peter Sutermeister (éd.), Zürich, Max Nihans Verlag, 1958; rééd. Tübingen, Heliopolis Verlag, 1998, p. 43, « Venedig d. 10 Okt. 1830 » : « En un mot, l'homme ne savait que faire de moi, et je le lui pardonne et je ne le dénigrerai pas auprès de sa mère, si je tiens ma promesse de lui écrire, mais le fait qu'il m'ait conduit le soir au théâtre et m'ait fait voir *Der Rehbock* [« Le Chevreuil »], la pièce la plus infâme,

Sans doute faut-il voir en partie dans la virulence de cette critique l'influence de Goethe, en mauvais termes avec Kotzebue du vivant de ce dernier, sur le goût du jeune compositeur. Norbert Miller rend abondamment compte de cette influence dans son étude détaillée consacrée aux relations entre Mendelssohn et Goethe³⁰. Dans une conversation avec Eckermann en date du 21 octobre 1823, Goethe limite l'habileté de Kotzebue aux pièces comiques et populaires, et lui refuse tout talent dans le genre de la tragédie³¹.

Quels que soient les mérites littéraires respectifs d'Iffland et de Kotzebue, leur production comique ne peut cependant prétendre atteindre la qualité des drames et des tragédies des différents auteurs mentionnés précédemment. Les militants d'une régénération du théâtre allemand refusent de voir dans l'un ou dans l'autre l'équivalent d'un Molière allemand. Goethe et Schiller ont conscience de la pénurie de bonnes comédies allemandes et cherchent à y remédier en instaurant un concours de comédies dans le cadre des *Weimarer Preisaufgaben*. Entre 1799 et 1805, Goethe organise chaque année un concours pour encourager le développement des beaux-arts en Allemagne, concours auquel participent notamment Caspar David Friedrich, Peter von Cornelius, Philipp Otto Runge et Hans Veit Schnorr von Carosfeld, quatre peintres qui ont récemment été mis en valeur lors de l'exposition *De l'Allemagne, 1800-1939. De Friedrich à Beckmann* organisée au musée du Louvre du 28 mars au 24 juin 2013. Sur le même modèle, Goethe et Schiller font paraître en 1800 dans le journal *Propyläen* un appel à candidature aux jeunes dramaturges allemands sous la forme d'un article intitulé *Dramatische Preisaufgabe (Sujet pour un concours dramatique)*³². Le concours se veut une promotion du genre de la comédie : « *Man giebt hierbey dem Lustspiel den Vorzug vor dem Trauerspiel, weil an Jenem überhaupt noch ein größerer Mangel ist und das Neue darin am meisten gefo[r]dert wird*³³. » Face au succès des comédies larmoyantes qui s'éloignent de la « pure comédie³⁴ », seule la comédie d'intrigue semble adaptée au renouveau du genre comique en Allemagne :

*Man unterscheidet aber auch in der reincomischen Gattung noch Characterstücke und Intriguenstücke; und es ist eine alte, nicht ungegründete Bemerkung, daß der deutsche Genius in jener ersten Klasse nie sehr glänzend erscheinen wird. Characterstücke stellen uns entweder Gattungen (die Molierische Comödie) oder Individuen (die englische Comödie) dar. Für die letztern ist der deutsche Character an Originalen zu arm, und für die erste, kältere Gattung ist der Zeitpunkt vorüber*³⁵.

la plus mauvaise et la plus misérable qu'ait créée le défunt Kotzebue, et qu'il trouva finalement *Der Rehbock* très sympathique et un peu drôle, cela ne lui sera jamais pardonné, car *Der Rehbock* a tant de « haut goût » ou de « fumet » qu'il est à peine bon pour le chat. »

³⁰ MILLER, Norbert, *Die ungeheure Gewalt der Musik. Goethe und seine Komponisten*, Munich, Carl Hanser Verlag, 2009, p. 333-374 : « Tröstliche Wahrnehmung aufkeimender Talente. Goethes späte Begegnung mit Felix Mendelssohn Bartholdy ».

³¹ ECKERMANN, Johann Peter, *op. cit.*, p. 52 : « *Goethe stimmte mir bei. „Was zwanzig Jahre sich erhält“, sagte er, „und die Neigung des Volkes hat, das muß schon etwas sein. Wenn er in seinem Kreise blieb und nicht über sein Vermögen hinausging, so machte Kotzebue in der Regel etwas Gutes. Es ging ihm wie Chodowiecki; die bürgerlichen Szenen gelangen auch diesem vollkommen, wollte er aber römische oder griechische Helden zeichnen, so ward es nichts.“* »

³² « V. Dramatische Preisaufgabe », in : *Propyläen. Eine periodische Schrift herausgegeben von Goethe*, Tübingen, in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1800, vol. 3, n° 1, p. 169-171.

³³ *Ibid.*, p. 169 : « On privilégie ce faisant la comédie à la tragédie, car celle-ci souffre d'une pénurie encore plus grande et c'est la nouveauté qu'on recherche le plus dans ce domaine. »

³⁴ *Ibid.*, p. 170 : « *Man klagt mit Recht, daß die reine Comödie, das lustige Lustspiel, bey uns Deutschen durch das sentimentalische zu sehr verdrängt worden und es ist allerdings ein herrschender Fehler auf unserer komischen Bühne, daß das Interesse noch viel zu sehr aus der Empfindung und aus sittlichen Rührungen geschöpft wird.* »

³⁵ *Ibid.*, p. 170 : « Mais on distingue aussi, dans le genre purement comique, les pièces de caractères et les pièces d'intrigue ; et l'on remarque depuis longtemps, avec justesse, que le génie allemand ne paraîtra jamais très brillant

En conséquence, un prix de trente ducats est promis au candidat qui enverra la meilleure comédie d'intrigue aux membres du jury, outre la promotion de son ouvrage dont la prochaine mise en scène est assurée³⁶. Finalement, le concours ne donne pas les résultats escomptés. Une douzaine de comédies seulement parvient aux membres du jury et leur qualité littéraire est jugée insatisfaisante, voire décevante. Aucun candidat n'étant digne de remporter le prix, ce dernier n'est pas attribué. Schiller répond ainsi le 16 novembre 1801 depuis Weimar à Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842), l'un des candidats malheureux du concours et fondateur de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* en 1798, pour lui annoncer la triste nouvelle :

Ich habe Ihr Paquet zu rechter Zeit erhalten und an Goethe besorgt. Daß er Ihnen noch nicht geschrieben hat, müssen Sie seinen vielen Geschäften, und ich darf hinzusetzen seiner Schreibscheue, die er oft nicht zu überwinden im Stande ist, zuschreiben. Indessen weiß ich so viel, daß er gegen alle eingesandten Concurrenzstücke, ohne Ausnahme (es sind deren 13 gewesen), beträchtliche Einwendungen hat, und daß der Preis nicht wird ausgetheilt werden. Es findet sich allerdings Gutes darunter, aber nicht, was man eigentlich verlangt hatte³⁷.

Goethe s'exprimera lui-même *a posteriori*, dans son journal intime rédigé entre 1824 et 1825, de manière très négative sur les comédies proposées au jury. L'objectif du concours n'est pas atteint. Le développement de la comédie en Allemagne se fait attendre :

Nachträglich zu den Theaterangelegenheiten ist noch zu bemerken, daß wir in diesem Jahr [1801] uns gutmüthig begeben ließen, auf ein Intriguen-Stück einen Preis zu setzen. Wir erhielten nach und nach ein Dutzend, aber meist von so desperater und vertracter Art, daß wir nicht genugsam uns wundern konnten, was für seltsame falsche Bestrebungen im lieben Vaterlande heimlich obwalteten, die denn bei solchem Aufruf sich an das Tageslicht drängten. Wir hielten unser Urtheil zurück, da eigentlich keins zu fällen war, und lieferten auf Verlangen den Autoren ihre Productionen wieder aus³⁸.

Lancée par Goethe et Schiller en 1800, l'idée d'un concours de comédies, ou *Lustspiel-Preisaufrage*, est reprise par la maison d'édition Cotta à travers une annonce publiée le 16 janvier 1836 dans l'*Allgemeine Zeitung* d'Augsbourg. Un prix de 300 florins est promis à la meilleure comédie en un ou deux actes. Büchner écrit *Leonce und Lena*,

dans cette première catégorie. Les pièces de caractères nous présentent soit des genres (les comédies de Molière), soit des individus (les comédies anglaises). Pour les dernières, le caractère allemand est trop pauvre en originaux, et pour le premier genre, plus froid, le moment propice est passé. »

³⁶ *Ibid.*, p. 171 : « Ein Preiß [sic] von Dreißig Dukaten wird hiermit auf das beste Intriguenstück gesetzt. / Die Manuscripte werden vor der Mitte Septembers erwartet. / Diejenigen Stücke, welche sich zu einer Vorstellung qualificiren, werden aufgeführt. / Sämmtliche Arbeiten werden in den Propyläen recensirt, dabey wird von den Eigenschaften des Intriguenstücks überhaupt die Rede seyn. / Das Eigenthum so wie die freye Disposition bleibt den Verfassern. »

³⁷ LUDWIG, Peter, *Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten*, vol. 3 : Diderot - Entoptische Farben, MOMMSEN, Momme, MOMMSEN, Katharina (éd.), Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 121 : « J'ai reçu votre colis dans le délai imparti et l'ai transmis à Goethe. Vous devez attribuer le fait qu'il ne vous ait pas encore écrit à ses nombreuses affaires et, je me permets d'ajouter, à sa répugnance à l'écriture qu'il n'est souvent pas capable de surmonter. Je sais néanmoins qu'il a de considérables objections contre toutes les pièces concurrentes, sans exception (13 pièces au total ont été envoyées), et que le prix ne sera pas décerné. On trouve bien entendu du bon parmi elles, mais pas ce que l'on avait expressément demandé. »

³⁸ *Ibid.*, p. 122 : « En complément aux affaires théâtrales, il faut encore remarquer que nous nous laissâmes aller avec bonté cette année-là [1801] à instituer un prix pour une comédie d'intrigue. Nous en reçûmes petit à petit une douzaine, mais la plupart étaient d'un genre si désespéré et compliqué, que nous fûmes extrêmement surpris de voir secrètement régner tant d'ambitions manquées dans notre chère patrie, et les voir surgir ainsi au grand jour à l'occasion d'un tel concours. Nous suspendîmes notre jugement, comme aucun ne pouvait être rendu à proprement parler, et renvoyâmes les productions aux auteurs qui en firent la demande. »

son unique comédie, pour ce concours. Parvenu aux membres du jury après la date limite du 1^{er} juillet 1836, son ouvrage n'est cependant pas pris en compte et le manuscrit est renvoyé à son auteur sans avoir été lu. Si le genre de la comédie est peu développé par les dramaturges du *Sturm und Drang* et du classicisme de Weimar, il l'est encore moins par la génération des auteurs romantiques. Goethe déclare ainsi à Eckermann le 29 janvier 1826 : « *Mit dem Lesen von Stücken geht es mir nicht besser. Die jungen deutschen Dichter schicken mir immerfort Trauerspiele; allein was soll ich damit*³⁹? » En introduction de son chapitre consacré au théâtre romantique allemand, Jean-Louis Bandet écrit : « Les genres romantiques par excellence sont le roman, le récit ou l'essai, le théâtre romantique reste secondaire, même si Tieck, Brentano ou Arnim ont écrit des drames et des comédies⁴⁰. » L'affirmation selon laquelle la comédie romantique serait un genre mineur est à nuancer toutefois. L'ironie et le *Witz* sont des notions centrales de la poétique romantique et les comédies de Ludwig Tieck (1773-1853), Clemens Brentano (1778-1842), Achim von Arnim (1781-1831), Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) et Joseph von Eichendorff (1788-1857) occupent une place qui n'est pas négligeable dans la littérature romantique⁴¹. Pour quelle(s) raison(s) les principaux dramaturges allemands du *Sturm und Drang*, du classicisme de Weimar et du romantisme ont-ils délaissé le champ de la comédie ? L'une d'entre elles est sans doute l'influence exercée par trois figures de l'*Aufklärung*, Johann Christoph Gottsched (1700-1766), Justus Möser (1720-1794) et Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), sur leurs contemporains au XVIII^e siècle, notamment à travers leurs réflexions théoriques sur la poétique du théâtre⁴². Jean-Louis Bandet rappelle que le système théâtral allemand, dans la première moitié du siècle, est avant tout basé sur la tradition du théâtre populaire. Les foires organisées dans de nombreuses villes du monde germanique sont l'occasion pour les troupes ambulantes de représenter des pièces basées sur l'improvisation et la récurrence de certains personnages, dont le bouffon Harlekin ou Hanswurst, « un personnage qui suscite le rire par un langage et une mimique particulièrement expressifs et grossiers⁴³ ». Prenant pour modèle les tragédies antiques et les tragédies classiques françaises, Gottsched souhaite un renouveau du théâtre allemand basé sur la stricte séparation entre la tragédie et la comédie, et le bannissement du bas-comique de cette dernière :

En collaboration avec la troupe de théâtre que dirigeaient une actrice, Karoline Neuber, et son mari, Johannes, il tente de faire entrer en Allemagne l'exemple français. Il s'agit d'abord de rehausser le théâtre allemand, et pour cela d'en chasser la grossièreté des *Hanswurstiaden* : en 1737, dans une pièce mise en scène par « die Neuberin », Harlekin est solennellement et symboliquement chassé du théâtre (*Harlekins Verbannung*)⁴⁴.

³⁹ ECKERMANN, Johann Peter, *op. cit.*, p. 160 : « Je ne vais pas mieux avec la lecture de pièces de théâtre. Les jeunes poètes allemands m'envoient constamment des tragédies ; mais que dois-je en faire ? »

⁴⁰ BANDET, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 140.

⁴¹ Cf. : STOCKINGER, Claudia, « Das Drama der deutschen Romantik - ein Überblick (Tieck, Brentano, Arnim, Fouqué und Eichendorff) », in : *Goethezeitportal*, publication en ligne, 16 novembre 2004, 19 p. [URL : http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/romantik/stockinger_drama.pdf].

⁴² Cf. : GRIMBERG, Michel, « Le rire dans la théorie de la comédie de l'*Aufklärung* », in : ANDRIES, Lise (éd.), « Le Rire » (numéro spécial), in : *Dix-huitième siècle* n° 32, revue annuelle publiée par la Société française d'étude du 18^e siècle avec le concours du C. N. R. S. et du Centre National des Lettres, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 85-96 - SCHULZ, Georg-Michael, *op. cit.*, p. 57-63 : « *Aufklärung* » - BANDET, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 54-68 : « Le théâtre, de Gottsched à Lessing ».

⁴³ BANDET, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 55-56. - Cf. : GOTTSCHED, Johann Christoph, « *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730) », in : PROFITLICH, Ulrich (éd.), *Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt, 1998, p. 44 : « *Es ist also wohl zu merken, daß weder das lasterhafte noch das lächerliche vor sich allein in die Comödie gehöre: sondern beydes zusammen, wenn es in einer Handlung verbunden angetroffen wird. Vieles läuft wieder die Tugend, ist aber mehr strafbar und wiederlich,*

Selon le germaniste Michel Grimberg, Gottsched dénonce le « rire qui relève d'un jeu du corps et d'un jeu du langage », le « rire déraisonnable puisant sa force dans le grotesque et l'indifférence morale » et le « rire subversif ». Il leur préfère un « rire raisonnable et moral » dont le but avoué est l'éducation sociale, voire l'« édification » du public, et non plus seulement son simple divertissement. Gottsched considère que les personnages issus de la « bourgeoisie citadine » et de la « petite noblesse » sont plus à même d'exprimer cette forme de comique que ceux traditionnellement issus de la « paysannerie⁴⁵ ». Publié à Leipzig en 1729, son essai théorique intitulé *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* est régulièrement réédité au XVIII^e siècle et permet une large diffusion de ses idées. Si Justus Möser s'oppose en 1761 à la réforme théâtrale de Gottsched, à travers un essai intitulé *Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen* dans lequel Arlequin présente symboliquement sa propre défense, son intention première n'est pas la défense du bas-comique, mais la contestation du « principe de didactisme moral prôné par Gottsched » : « Möser entend réhabiliter la fonction de divertissement que doit, selon lui, exercer le genre comique⁴⁶. » À l'instar de Gottsched, Möser condamne en effet les personnages traditionnels des farces allemandes :

Il [Möser] refuse pour des raisons esthétiques et morales le bouffon allemand hérité du 17^e siècle, le Hanswurst des *Haupt- und Staatsaktionen*, qui exerce dans ces pièces historiques la fonction dramaturgique de Monsieur Loyal et qui s'appuie par trop sur le bas comique du corps et des mots. Il propose comme modèle un Arlequin qui fonde son jeu sur un rire satirique, souvent lié à la critique ou, tout au moins, à l'impertinence sociale⁴⁷.

Qualifié par Jean-Louis Bandet de « représentant le plus important et le plus significatif de l'*Aufklärung* » dans le domaine de la littérature⁴⁸, Lessing développe ses idées esthétiques dans un recueil de critiques théâtrales rédigées à Hambourg et dont les deux volumes, publiés respectivement en 1767 et 1769, portent le titre de *Hamburgische Dramaturgie*. Farouchement opposé aux règles héritées du théâtre classique français et influencé par les ouvrages théoriques de Diderot, il introduit en Allemagne le genre du « drame bourgeois ». Contrairement à Gottsched et Möser, Lessing ne condamne pas unilatéralement le bas-comique, mais en assume l'héritage de manière sélective : « Parmi les éléments qui relèvent du bas comique, Lessing opère cependant un tri, laissant de côté tout ce qui est trop marqué dans le domaine alimentaire, scatologique et sexuel⁴⁹. » Son dessein réside dans le développement de la « haute comédie sensible », dont *Minna von Barnhelm* (1767), « la comédie allemande la plus ancienne du répertoire actuel des scènes allemandes » selon Michel Grimberg⁵⁰, constitue l'aboutissement. Georg-Michael Schulz évoque à son sujet un « saut qualitatif » dans le genre de la comédie allemande⁵¹, avant de lui consacrer un chapitre spécifique⁵². Il ne s'agit pas du premier essai dans le genre comique de Lessing, dont les comédies intitulées *Damon oder die wahre Freundschaft*, *Der junge Gelehrte*, *Die alte Jungfer*, *Der Misogyn*, *Der Freigeist*, *Die Juden* et *Der Schatz* ont été

oder gar abscheulich; als lächerlich. Vieles ist auch lächerlich; wie zum Exempel die Harlekins-Possen der Italiener: Aber darum gar nicht lasterhaft. Beydes gehört also nicht zum Wesen eines rechten Lust-Spiels [...]. »

⁴⁵ GRIMBERG, Michel, *op. cit.*, p. 87-90.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁸ BANDET, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁹ GRIMBERG, Michel, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁵¹ SCHULZ, Georg-Michael, *op. cit.*, p. 62.

⁵² *Ibid.*, p. 90-103.

écrites entre 1747 et 1750. La promotion continue du haut-comique dans le répertoire théâtral allemand du XVIII^e siècle, à travers la diffusion des écrits de Gottsched, Möser et Lessing, et le modèle achevé que constitue l'ultime comédie de ce dernier, a probablement contribué au tarissement de la production de comédies dans le monde germanique et à la disparition progressive des traditions théâtrales populaires. Toujours plus élevées, les exigences littéraires faites aux dramaturges dans le genre comique ont sans doute découragé nombre de vocations, ou détourné certains auteurs vers les genres du drame et de la tragédie.

La seule tradition populaire allemande de théâtre comique qui se maintient et continue de se développer dans la première moitié du XIX^e siècle est celle du théâtre populaire viennois, le *Wiener Volkstheater*, principalement sous l'action des dramaturges autrichiens Ferdinand Raimund (1790-1836) et Johann Nestroy (1801-1862). Auteur d'un ouvrage de référence sur le sujet⁵³, Jürgen Hein précise qu'il s'agit également de l'unique tradition populaire du théâtre allemand restée active jusqu'à aujourd'hui. Engagé au Theater in der Josefstadt, puis directeur du Theater in der Leopoldstadt, Raimund écrit entre 1823 et 1834 ses pièces les plus importantes, dont *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* et *Der Verschwender*⁵⁴. Actif au Theater an der Wien, puis directeur du Carltheater in der Leopoldstadt, Nestroy connaît ses plus grands succès dans les années 1830 et 1840 avec des pièces telles que *Der böse Geist Lumpazivagabundus*, *Der Talisman*, *Einen Jux will er sich machen* et *Der Zerrissene*. Les comédies de Raimund et Nestroy sont essentiellement constituées de farces (*Possen*), de féeries à grand spectacle (*Zauberspielen*) et de parodies⁵⁵. L'importance dans ces pièces du dialecte viennois (*Wiener Mundart*), que peu d'acteurs allemands non viennois maîtrisent convenablement, représente toutefois un obstacle considérable à leur reprise dans l'ensemble du monde germanique. Le succès des comédies populaires viennoises reste donc essentiellement circonscrit aux territoires germanophones de l'Empire d'Autriche. Onze ans avant son installation à Vienne et son activité de chef d'orchestre au Theater an der Wien, le compositeur de *komische Opern* Albert Lortzing, natif de Berlin, semble pourtant déjà bien connaître ce répertoire théâtral, sans doute en raison de sa carrière d'acteur et de chanteur. Dans une lettre à l'éditeur Julius Wunder datée du 22 mai 1834 à Leipzig, le compositeur annonce avoir réalisé un arrangement pour piano d'un thème extrait de la musique de scène de la pièce *Der böse Geist Lumpazivagabundus* de Nestroy dont il souhaite la publication⁵⁶. Entre 1834 et 1850, Lortzing compose différents airs, quodlibet ou musique de scène pour cinq pièces du dramaturge viennois⁵⁷.

Avant de passer à l'étude de la faiblesse des livrets allemands, deux extraits de l'une des comédies allemandes les plus originales de cette période méritent d'être mentionnés. Dans la deuxième scène de l'acte II de sa comédie intitulée *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, une pièce écrite en 1822, publiée en 1827 et créée à Vienne en 1876⁵⁸, Christian Dietrich Grabbe critique la piètre qualité de la littérature allemande contemporaine en faisant dialoguer le poète Rattengift, dont le nom signifie littéralement « mort-aux-rats », avec

⁵³ HEIN, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, 3^e éd., 262 p.

⁵⁴ Cf. : PLATELLE, Fanny, *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836) : l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, Doctorat d'Études germaniques, Université Paris XII, 2003, tome 1, 523 p.

⁵⁵ BANDET, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 200-201.

⁵⁶ CAPELLE, Irmlind (éd.), *Albert Lortzing, Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Cassel/Bâle/Londres/New York/Prague, Bärenreiter, 1995, p. 77 : « *Ew: Wohlgeboren, / erlaube mir ein Adagio nebst Variationen über ein Thema aus Lumpaci-Vagabundus für Pianoforte zu zusenden [...].* »

⁵⁷ LoWV 29, 34, 54, 62 et 99.

⁵⁸ GRABBE, Christian Dietrich, *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung: Ein Lustspiel in drei Aufzügen*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2007, 86 p.

le diable en personne. Cette scène comporte de nombreuses allusions satiriques à la littérature allemande contemporaine :

RATTENGIFT (ein Dichter)

Gott im Himmel, Herr Teufel, ich merke, dass man in der Hölle nicht nur meine Gedichte, sondern die ganze deutsche Literatur kennt! Wie erklärt sich das?

TEUFEL

Ganz natürlich! In die Hölle kommt nicht allein das Böse, sondern auch das Jämmerliche, Triviale: so sitzt der gute Cicero ebensowohl darin, als wie der schlechte Catilina. Da nun heutzutage die neuere deutsche Literatur das Jämmerlichste unter dem Jämmerlichen ist, so beschäftigen wir uns vorzugsweise mit dieser⁵⁹.

Dans la première scène de l'acte III du même ouvrage, le maître d'école (Schulmeister) réveille en fanfare et sans ménagement son élève Gottliebchen afin de l'envoyer chercher du vin pour éteindre la soif de ses deux convives, le poète Rattengift et Herr Mollfels⁶⁰. À travers le dialogue qui s'ensuit entre ces deux derniers personnages, Grabbe propose une réflexion sur le comique, ou plutôt l'absence de comique du théâtre allemand au XIX^e siècle⁶¹. Selon Rattengift, le haut-comique a pris à tel point le pas sur le bas-comique au théâtre que le rire a complètement disparu des scènes allemandes. Le poète considère que tout auteur de comédie quelque peu ambitieux sur le plan littéraire est voué à l'échec, un discours prémonitoire quant à la postérité de l'œuvre de Grabbe elle-même, créée à Vienne un demi-siècle après sa publication. Mollfels conseille cyniquement à Rattengift de ne plus écrire que des tragédies plates et médiocres, adaptées au mauvais goût du public. Il est intéressant de constater que l'éternel cliché sur l'absence d'humour des Allemands est ici repris par un auteur allemand et non par un étranger. Peut-être faut-il voir dans l'observation de Grabbe, à savoir le déficit comique du théâtre allemand, une tardive conséquence du bannissement du personnage d'Arlequin du théâtre de Leipzig en 1737 sous l'impulsion de Johann Christoph Gottsched.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 32, Acte II, Scène 2 : MORT-AUX-RATS (un poète) : « Dieu du ciel, Monsieur le diable, je remarque qu'aux enfers on connaît non seulement mes poèmes, mais aussi toute la littérature allemande ! Comment cela s'explique-t-il ? » / LE DIABLE : « Bien naturellement ! Il n'y a pas que le mal qui descende aux enfers, mais aussi ce qui est pitoyable, trivial : le bon Cicéron y siège ainsi tout comme le méchant Catilina. Étant donné que la littérature allemande contemporaine est de nos jours la plus pitoyable entre toutes, nous nous occupons principalement de celle-ci. »

⁶⁰ En tenant compte du latin *mollis* (mou, moelleux, tendre) ou du français « mou/molle », plutôt que de l'allemand *moll* (mode mineur en musique), le nom Mollfels pourrait signifier, de manière satirique, l'oxymoron « rocher mou ».

⁶¹ *Ibid.*, p. 47-48, Acte III, Scène 1 : MOLLFELS : « *Ha! ha! Herr Rattengift, diese Szene könnten Sie unbedenklich in ein Ihrer Lustspiele einfügen!* » / RATTENGIFT : « *I du mein Gott, Herr Mollfels, sind sie bei Trost? Solch einen grobkomischen Auftritt! Heutzutage muss die Komik fein sein, so fein, dass man sie gar nicht mehr sieht; wenn dann die Zuschauer sie dennoch bemerken, so freuen sie sich zwar nicht über das Stück, aber doch über ihren Scharfsinn, welcher da etwas gefunden hat, wo nichts zu finden war. Überhaupt ist der Deutsche viel zu gebildet und zu vernünftig, als dass er eine kecke starke Lustigkeit ertrüge.* » / MOLLFELS : « *Ja, ja, er lacht nicht eher, als bis er sicher ist, dass er sich nachher wird förmliche Rechenschaft zu geben vermögen, warum er gelacht hat!* » / RATTENGIFT : « *Glauben Sie mir, wenn auch jemand wirklich ein Lustspiel schriebe, welches bis in die unbedeutendsten Teile auf Höhere Ansichten gegründet wäre, und er wagte es seine Ideen frei und eigentümlich durchzuführen, so würde ihn eben deswegen der überwiegendere Teil des Publikums verkennen und vor Bäumen den Wald nicht schauen!* » / MOLLFELS (lachend) : « *Sie sind gewiss mit einem in höheren Ansichten geschriebenen Lustspiele durchgefallen!* » / RATTENGIFT : « *Ach, sagen Sie nicht „durchgefallen!“, es klingt so hart! „durchgesunken!“ lautet schon weit sanfter!* » / MOLLFELS : « *Soll ich Ihnen was vorschlagen? Dichten Sie künftig nichts als Trauerspiele! Wenn Sie denselben nur die gehörige Mittelmässigkeit verleihen, so ist es unmöglich, dass Sie nicht den rauschendsten Applaus einernteten!* »

1.3.2 Le reproche de la faiblesse des livrets allemands

Sans surprise, la faible production de comédies allemandes à la fin du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e siècle s'étend au genre lyrique où elle fait l'objet de nombreuses critiques⁶². La pénurie de bons livrets dans le répertoire comique en Allemagne est observée dès 1774 par Johann Friedrich Reichardt. Dans son ouvrage intitulé *Über die deutsche comische Oper*⁶³, le compositeur condamne non seulement le mauvais goût généralisé des chanteurs comiques allemands, mais regrette aussi l'absence de livrets d'une qualité littéraire équivalente à celle des comédies *Minna von Barnhelm* (1767) de Lessing⁶⁴ et *Amalia* (1765) de Christian Weiße, qui permettrait de contrebalancer en partie l'insuffisance technique et artistique des interprètes :

Eben so muessen wir uns auch noch unsrer comischen Singetheater schaemen: denn wenn durch die comischen Opern nicht wenigstens der gute Gesang unter uns allgemeiner gemacht wird; so schaffen sie schlechterdings keinen Nutzen: koennen aber wohl den Geschmack der Nation verderben.

Aber das Vergnuegen der Zuschauer und Zuhörer? - O mein Herr, haetten Sie, fuer ihre comische Oper, sich lieber bemueht, ein schönes Lustspiel, eine Minna, eine Amalia zu schreiben: so wuerden Sie das Publicum mehr und auf eine bessre Art vergnuegt haben: und das sittliche Gefuehl, das gesellschaftliche Leben, der gute Geschmack? -

Doch kein Wort mehr hiervon. Sie sind einmal da und haben eine solche Menge eifriger Anhaenger, dass alles Predigen darwider gewiss fruchtlos seyn wuerde. Man suche sie also lieber zu verbessern, um ihr dadurch die Nutzbarkeit zu geben, die ihr moeglich ist⁶⁵.

Selon Reichardt, les chanteurs, qu'il qualifie de « misérables », prennent de grandes libertés avec les livrets, n'hésitant pas à les mutiler pour y insérer des airs italiens à leur convenance, le plus souvent au mépris de la prosodie allemande. Les interprètes sont ainsi considérés comme les premiers responsables de la décadence du genre comique allemand. Seuls les ouvrages du compositeur Johann Adam Hiller trouvent grâce aux yeux de Reichardt⁶⁶.

⁶² Cf. : ZEGOWITZ, Bernd, *op. cit.*, p. 61-63 : « 2.1 „Was ist ein guter Operntext?“ » - *Ibid.*, p. 61 : « Ähnliche Klagen finden sich in nahezu allen wichtigen musikalischen Zeitschriften der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. »

⁶³ REICHARDT, Johann Friedrich, *Über die deutsche comische Oper*, Hambourg, Carl Ernst Bohn, 1774, 124 p.

⁶⁴ Cf. : GRILLPARZER, Franz, *op. cit.*, p. 84 : « 1822. Gelesen: „Minna von Barnhelm“, zum zweiten Mal. Was für ein vortreffliches Stück! Offenbar das beste deutsche Lustspiel. »

⁶⁵ REICHARDT, Johann Friedrich, *op. cit.*, p. 5-6 : « De la même manière, nous devons aussi avoir honte de nos théâtres lyriques comiques, car lorsque chez nous le beau chant reste aussi rare dans les *komische Opern*, ces théâtres ne sont absolument d'aucune utilité et peuvent même tout à fait pervertir le goût de la nation. / Mais le plaisir des spectateurs et des auditeurs ? - Oh Monsieur, si vous vous étiez plutôt efforcé d'écrire une belle comédie, une *Minna* ou une *Amalia*, vous auriez amusé le public davantage et d'une meilleure façon ; et le sentiment moral, la vie sociale, le bon goût ? - / Mais plus un mot à ce sujet. Ils sont bel et bien là et ont une telle foule de partisans fervents que tout sermon à leur rencontre serait certainement infructueux. On cherchera donc de préférence à les améliorer pour leur donner ainsi l'utilité qu'il leur est possible d'acquérir. »

⁶⁶ *Ibid.*, p. 73-74 : « So oft ich hieran denke, thut es mir leid, daß Herr Hiller nur fuer dieses Fach arbeitet; und ich habe schon oft gewuenscht, daß er keine comische Laune haben moechte, um nie auf diese Art Opern verfallen zu seyn. Denn wenn man ihn von der Seite seines Verstandes und seines feinen richtigen Gefühls betrachtet, so findet man wirklich, daß er zu gut fuer dieses Fach ist; und besonders alsdann, wenn man noch einen Blick auf die elenden Saenger unsrer Theater wirft. Und diese unaustehlichen Stuempfer, die keinen Ton rein singen koennen, und noch weniger wissen, was Musik heißt, bilden sich recht viel auf ihr Geheule ein, und glauben, die Musik eines Hillers sey nicht gut genug fuer Sie. Was thun Sie? Sie nehmen schwere italienische Ariens aus ernsthaften Opern, und zwingen das die deutsche Poesie mit Gewalt hinauf, so daß oft das Sylbenmaaß des Verses sich nicht einmal zum Zeimaaß der Arie paßt, und so nothzuechtigen sie ihre Zuhoerer auf die aller erbaermlichste Weise. O, ueber die Schande unsrer Nation! »

Entre 1819 et 1821, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann publie une collection de récits et d'articles sous le titre *Die Serapions-Brüder*. Parmi ces différents textes figure le conte intitulé *Der Dichter und der Komponist*⁶⁷, publié pour la première fois de manière anonyme les 8 et 15 décembre 1813 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*. Le compositeur d'*Undine* y expose indirectement sa conception du drame musical à travers le dialogue entre deux amis d'enfance, le compositeur Ludwig et le poète Ferdinand. En l'absence de livret acceptable, Ludwig n'a pas encore pu composer d'opéra, ce qui permet à Hoffmann de souligner la faiblesse des livrets allemands :

*Ferdinand erkundigte sich angelegentlich nach dem, was Ludwig unter der Zeit komponiert habe, und war höchlich verwundert, als dieser ihm gestand, daß er noch immer nicht dazu gekommen sei, eine Oper zu setzen und auf das Theater zu bringen, da ihn bis jetzt durchaus kein Gedicht, was Sujet und Ausarbeitung anbelange, zur Komposition habe begeistern können*⁶⁸.

Ludwig prononce ensuite un long plaidoyer contre les compositeurs qui sont leurs propres librettistes. Le travail laborieux consacré par le compositeur à l'écriture du livret serait nuisible à l'inspiration musicale⁶⁹. De son côté, Ferdinand se plaint des nombreuses contraintes formelles imposées par les compositeurs, ainsi que des nombreuses modifications du livret exigées par ces derniers au détriment de la qualité littéraire⁷⁰. Le poète renonce volontairement à l'écriture de livrets car il considère qu'il s'agit du « travail le plus ingrat du monde⁷¹ ». De plus, les compositeurs se contentent trop souvent de mettre en musique des textes d'une qualité littéraire plus que déplorable⁷². À la fin de l'année 1814, Kotzebue publie un « Almanach d'opéras pour l'année 1815 », suivi deux ans plus tard par un ouvrage analogue pour l'année 1817. L'assassinat du dramaturge le 23 mars 1819 mettra un terme au projet de publication d'un troisième almanach. Dans la préface du premier almanach, lequel contient cinq livrets d'opéras allemands dont quatre livrets de *komische Opern*, Kotzebue justifie son entreprise par les très nombreuses lettres de compositeurs qui lui demandent un livret et qu'il ne peut satisfaire individuellement : « *so schien mir das beste Mittel, sie, so viel in meinen Kräften steht, zu befriedigen, wenn ich ein Bändchen Opern drucken ließe, wo dann ein Jeder nach seinem Belieben wählen möge*⁷³. » Dans un long article anonyme publié les 26 octobre et 2 novembre 1814 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, E.T.A. Hoffmann

⁶⁷ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, « Der Dichter und der Komponist », in : *Die Serapions-Brüder*, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, coll. « Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch », vol. 28, 2008, p. 94-122 [= Anonyme, « Der Dichter und der Komponist », in : *AmZ*, 8 et 15 décembre 1813, vol. 15, n° 49 et 50, p. 793-806 et 809-817].

⁶⁸ *Ibid.*, p. 98 : « Ferdinand demanda avec empressement des nouvelles de ce que Ludwig avait composé pendant ce temps, et fut grandement surpris lorsque celui-ci lui avoua qu'il n'était toujours pas parvenu à composer un opéra et à le porter sur scène, étant donné qu'aucune œuvre littéraire, sans exception, n'avait su jusqu'à présent, ni par le sujet ni par le traitement de celui-ci, l'enthousiasmer pour la composition. »

⁶⁹ *Ibid.*, p. 99-100.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 100-101.

⁷¹ *Ibid.*, p. 100 : « LUDWIG : « *Mag das sein; aber ich erneuere einen alten Vorwurf: Warum hast du schon damals, als gleiches Kunststreben uns so innig verband, nie meinem innigen Wunsche genügen wollen, mir nie eine Oper zu dichten?* » / FERDINAND : « *Weil ich es für die undankbarste Arbeit von der Welt halte.* »

⁷² *Ibid.*, p. 101 : « FERDINAND : « *Aber selbst manches herrliche Sujet, das uns in dichterischer Begeisterung aufgegangen, und mit dem wir stolz in der Meinung, euch hoch zu beglücken, vor euch treten, verwerft ihr geradezu als untauglich und unwürdig des musikalischen Schmucks. Das ist denn doch oft purer Eigensinn, oder was weiß ich sonst: denn oft macht ihr euch an Texte, die unter dem Erbärmlichen stehen, und-* ».

⁷³ KOTZEBUE, August von, *Opern-Almanach für das Jahr 1815*, Leipzig, bei Paul Gotthelf Kummer, 1815, p. V [Vorwort] : « il me sembla ainsi que le meilleur moyen de satisfaire les compositeurs, autant que mes forces le permettent, était de faire imprimer un petit volume de livrets d'opéras dans lequel chacun puisse ensuite choisir comme il lui plaît. »

se montre cependant très sévère à l'encontre des livrets de Kotzebue contenus dans le premier almanach⁷⁴, dénués selon lui de toute poésie :

Fasse ich nun diese, gewiß richtige Ansicht der romantischen Oper, so wie das, was späterhin über die komische Oper, insbesondere wo das Abenteuerliche, Phantastische in das gewöhnliche Leben schreitet, und aus dem Widerspruch sich der wahre Scherz erzeugt, gesagt wird, recht im Gemüte auf: so wird es mir ganz deutlich, was die Opern des Hrn. v. K. gleich von Grund aus verdirbt. Ich bemerke nämlich in dem ursprünglichen Stoff, teils die gänzliche Abwesenheit der Poesie, teils, wie z. B. im Pervonte, ein sichtliches, oder vielmehr fühlbares Bemühen, jede Anregung irgend einer poetischen Idee zu vernichten⁷⁵.

Dans la suite de son article, Hoffmann accuse Kotzebue de n'avoir pas la moindre idée de ce qu'est le véritable opéra et de détruire toute inspiration chez le compositeur. Il estime en conséquence qu'il y a tromperie sur la marchandise⁷⁶.

Dans son « Appel aux compositeurs allemands » publié le 16 juillet 1823 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*⁷⁷, Louis Spohr réclame une rémunération beaucoup plus importante des opéras par les directions théâtrales, d'un montant trois à quatre fois supérieur à celui en vigueur pour les pièces du théâtre parlé⁷⁸, et condamne le mauvais goût du public allemand qui accepte des livrets remplis d'inepties⁷⁹ :

In Deutschland wie in Frankreich unterscheidet in der Regel das Buch über das Glück der Oper, nur mit dem Unterschiede, dass das Pariser Parterre in Beurtheilung des Sujets einen unendlich feinem Geschmack zeigt, und Albernheiten, von denen unsere Opernbücher wimmeln, nicht tolerieren würde⁸⁰.

⁷⁴ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, « *Der Opern-Almanach des Hrn. A v. Kotzebue*. (Leipzig, bey P. G. Kummer. 1815.) », in : *Die Elixire des Teufels, Werke 1814-1816*, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, coll. « Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch », vol. 17, 2007, p. 378-388 [= Anonyme, « *Der Opern-Almanach des Hrn. A v. Kotzebue*. (Leipzig, bey P. G. Kummer. 1815.) », in : *AmZ*, 26 octobre et 2 novembre 1814, vol. 16, n° 43 et 44, p. 720-724 et 736-741].

⁷⁵ *Ibid.*, p. 383 : « Pouvant désormais comprendre intimement cette vision assurément juste qui est propre à l'opéra romantique, ainsi que ce qui sera dit plus tard sur l'opéra comique, en particulier là où ce qui est aventureux et fantastique pénètre dans la vie de tous les jours et là où la véritable plaisanterie se révèle le produit de la contradiction : je perçois dès lors de manière très claire ce qui, d'emblée, gêne absolument les livrets d'opéras de M. von Kotzebue. Je remarque en effet dans le sujet initial, en partie l'absence complète de poésie, en partie, comme par exemple dans *Pervonte*, un effort visible, ou plutôt sensible, pour anéantir toute stimulation d'une idée poétique, quelle qu'elle soit. » - Cf. : *Ibid.*, p. 382 : « *und ich glaube nun beinahe ganz genau sagen zu können, woran es liegen mag, daß die sogenannten Opern in dem Almanach nicht sowohl keine Opern sind, als vielmehr jedem Bedingnis der wahren Oper ordentlich widerstreben.* »

⁷⁶ *Ibid.*, p. 386 : « *alles, alles zeigt ganz deutlich, daß Hr. v. K. auch nicht die entfernteste Ahnung von dem eigentlichen Wesen der wahrhaften Oper hat, und daher wohl besser täte, uns bedürftige Komponisten nicht so bitter zu täuschen, wie es mit mir geschehen. Ich dachte Wunder - und dann! - Niemals ist mir noch Ähnliches widerfahren, daß mir beim Lesen irgend für die Musik bestimmter Dichtungen so elend zu Mute geworden, daß so alle Musik, wie von einem bösen Geiste verscheucht, von mir gewichen.* »

⁷⁷ SPOHR, Louis, « Aufruf an deutsche Komponisten », in : *AmZ*, 16 juillet 1823, vol. 25, n° 29, p. 457-464.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 460-461.

⁷⁹ Les livrets mis en musique par Spohr, notamment celui de *Faust*, sont eux-mêmes parfois l'objet de dures critiques. Cf. : RIEHL, Wilhelm Heinrich, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart, J. G. Cotta'scher Verlag, 1862, 2^e éd., vol. 2, p. 162 : « *Die Faustsage als Oper war ein großer Wurf, neu, kühn und zeitgemäß. Aber welch erbärmliches Puppenspiel, wogegen das alte tiefsinnig, hatte der Textschreiber aus der Faustsage gemacht! wie marionettenhaft hatte er faustische Larven und Ideenflitter benützt, um eine ganz gewöhnliche Opernintrigue in's Werk zu setzen! Und doch ging Spohr mit dem ganzen Ernst eines deutschen Musikers an das undankbare Buch.* »

⁸⁰ SPOHR, Louis, *op. cit.*, p. 461 : « En Allemagne comme en France, le livret décide en règle générale du succès d'un opéra, avec cette seule différence que le parterre parisien montre un goût infiniment plus fin dans le jugement d'un sujet et ne tolérerait pas les niaiseries dont fourmillent nos livrets ».

Contrairement à nombre de ses contemporains, le compositeur de *Faust* et de *Jessonda* considère néanmoins que le livret d'un opéra n'a pas vocation à satisfaire les prétentions littéraires d'un public élitiste et le goût des spectateurs les plus instruits, mais doit s'adresser au public le plus large afin d'assurer la viabilité économique de l'opéra par un grand nombre de représentations⁸¹. Dans ce but, Spohr recommande l'insertion dans le livret de « plaisanteries grossières » et d'« esprits diaboliques », et encourage le luxe des costumes et des décorations⁸². Si le livret est volontairement « sacrifié au goût de la foule », sans toutefois céder à la trivialité de sujets tirés de la vie quotidienne, ce n'est pas le cas de la musique⁸³. Traduit en anglais, l'article du compositeur allemand sera publié dix-sept ans plus tard, dans l'édition du 24 décembre 1840 du journal londonien *The Musical World*, afin d'encourager le développement d'une école lyrique de langue anglaise⁸⁴.

Si Beethoven n'a pas composé un deuxième opéra après *Fidelio*, ce n'est pas faute d'avoir essayé. La correspondance du compositeur témoigne en effet de ses nombreux projets avortés d'opéras, notamment avec les librettistes Kotzebue⁸⁵ et Theodor Körner⁸⁶ en 1812, Friedrich Treitschke⁸⁷ et Ignaz Franz Castelli⁸⁸ en 1815, ainsi que le Baron de la Motte Fouqué⁸⁹ en 1816. Beethoven se plaint à plusieurs reprises de la piètre qualité des livrets allemands. Dans une lettre adressée à la maison d'édition Breitkopf & Härtel le 20 mai 1811, il condamne la « pauvreté d'esprit » des librettistes allemands, en qui il n'a aucune confiance, et affirme sa préférence pour l'arrangement de pièces théâtrales françaises⁹⁰. Dans une lettre au comte Ferdinand Pálffy, codirecteur de l'Opéra de Vienne, datée du 11 juillet 1811, le compositeur rend compte de la vanité de ses efforts pour se procurer un livret acceptable : « *Es ist so schwer, ein gutes Buch zu finden für eine Oper, ich habe seit vorigen Jahr nicht weniger als 12 u. m. dgl. zurückgegeben. Ich habe selbst aus meinem Sack bezahlt und konnte*

⁸¹ *Ibid.*, p. 462 : « *Zuerst suche man also ein Buch zu bekommen, dass den grossen Haufen anspricht, denn dieser entscheidet, ob die Oper auf dem Repertoire bleiben soll. Zieht sie nur den kleinen Theil der Gebildeten an, so lässt sie die Kasse leer und wird von der Direction bald wieder zur Seite gelegt.* »

⁸² *Ibid.* : « *Ein die Menge ansprechendes Opernbuch muss aber entweder derben Spass oder Teufelsspek oder mindestens schöne Dekorationen und Kleider und prächtige Aufzüge zur Befriedigung der Schaulust enthalten.* »

⁸³ *Ibid.*, p. 463 : « *Doch bin ich weit entfernt, zu verlangen, dass man Dialoge über triviale, aus dem gemeinen Leben genommene Gegenstände, wie unsere Opern noch so viele enthalten, komponiren solle, denn eben so gut könnte man auch einen politischen Zeitungsartikel in Musik setzen.* » - *Ibid.*, p. 462 : « *Hat man aber so dem Geschmacke der Menge das Buch geopfert, so schreibe man eine gediegene Musik dazu; diese wird nun von dem Haufen tolerirt werden und die kleine Zahl der Gebildeten entschädigen.* » - Cf. : SCHIEDERMAIR, Ludwig, *Die deutsche Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens*, Bonn/Berlin, Ferd. Dümmlers, 1943, 3^e éd., p. 218 : « *Wenn Spohr, der seine ästhetischen Anschauungen auch schriftstellerisch bekannte und damit gleich Weber in die Fußtapfen Hoffmanns trat, über offenkundige Mängel hinweg sah, so war doch wohl auch für ihn wie für Weber praktisch der Grundsatz maßgebend, daß dem Musiker in der Oper das letzte Wort zusteht.* »

⁸⁴ « *Spohr's Address to the Musicians of Germany* », in : *The Musical World*, 24 décembre 1840, vol. 14, n° 248, p. 402-405. - *Ibid.*, p. 402, note de l'éditeur londonien : « *The following address was published twenty years ago, immediately before the production of the author's opera of Jessonda, which he adverts to in a note. It is remarkable to observe the analogy between the state of music in Germany in 1820, and in England in 1840; and it is deplorable to notice the continuance, nay, the exaggeration in the present day of the musical abuses which this great composer at that time so justly vituperated.* »

⁸⁵ KALISCHER, Alfred Christlieb (éd.), *Beethovens Sämtliche Briefe*, Berlin/Leipzig, Schuster & Loeffler, 1907, vol. 2, p. 54 : lettre n° 268 au poète August von Kotzebue, Vienne, le 28 janvier 1812.

⁸⁶ *Ibid.*, vol. 2, p. 77 : lettre n° 286 à Theodor Körner, le 21 avril 1812.

⁸⁷ *Ibid.*, vol. 2, p. 234 : lettre n° 417 à Friedrich Treitschke, janvier 1815. - Cf. : *Ibid.*, p. 227-228 et 235-236.

⁸⁸ *Ibid.*, vol. 2, p. 319 : lettre n° 480 à l'écrivain Ignaz Franz Castelli, 1815.

⁸⁹ *Ibid.*, vol. 3, p. 1 : lettre n° 482 à Madame Anna Milder-Hauptmann à Berlin, Vienne, le 6 janvier 1816.

⁹⁰ *Ibid.*, vol. 2, p. 12-13, lettre n° 236 : « *was sie von einer Oper sagen, wäre gewiß zu wünschen, auch würde die Direktion sie gut bezahlen, freilich sind jetzt die Umstände schwierig, doch werde ich einmal, wenn sie mir schreiben, was der Dichter begehrt, mich deswegen anfragen; ich habe um Bücher nach Paris geschrieben, gelungene Melodramen, Komödien etc, (denn ich traue mir mit keinem hiesigen Dichter eine originaloper zu schreiben,) welche ich sodann bearbeiten laße ---- O Armuth des Geistes --- des Beutels ---- / ihr / Beethoven.* »

*doch nichts brauchbares erhalten*⁹¹ ». Sur l'invitation de Beethoven, Weber se rend le 3 octobre 1823 à Baden-Baden⁹² en compagnie de Tobias Haslinger et Julius Benedict pour y rencontrer le compositeur de *Fidelio*⁹³. L'accueil est chaleureux⁹⁴. Étant donné la surdité avancée de Beethoven, la conversation se fait en partie par écrit. Après s'être plaint de l'administration des théâtres, des organisateurs de concerts, du public, des Italiens et de l'ingratitude de son neveu, Beethoven se lamente également, tout en conservant sa bonne humeur, de l'incapacité notoire des librettistes allemands à produire des livrets de qualité. Les livrets français ont une nouvelle fois sa préférence :

Beethoven lenkte das Gespräch auf „Euryanthe“, was Weber indeß ablehnte. Da fragte Beethoven Haslinger über den Tisch: „Wie ist das Buch?“ und während Weber aufschrieb: „Ganz erträglich! voll schöner Stellen“, hatte Beethoven Haslinger's Kopfschütteln gesehen, lachte laut auf und rief: „Immer die alte Geschichte! die deutschen Dichter können keinen guten Text zusammenbringen!“ „Und Fidelio?“ schrieb Weber. „Das ist ein französisches Original,“ sagte Beethoven, „in's Italienische und dann erst in's Deutsche übersetzt.“ „Und welche Texte halten Sie für die Besten?“ frug Weber. „Vestalin und Wasserträger!“ rief Beethoven ohne Besinnen⁹⁵.

Lors d'une conversation avec Eckermann datée du 20 avril 1825, Goethe considère comme Hasslinger que le livret d'*Euryanthe* est de mauvaise facture. De même qu'un poète qui écrit pour le théâtre doit posséder une bonne connaissance de la scène et des moyens à sa disposition, un compositeur d'opéras doit savoir opérer la distinction entre un bon et un mauvais livret : « „Carl Maria von Weber“, sagte Goethe, „mußte die ‚Euryanthe‘ nicht komponieren; er mußte gleich sehen, daß dies ein schlechter Stoff sei, woraus sich nichts machen lasse. Diese Einsicht dürfen wir bei jedem Komponisten, als zu seiner Kunst gehörig, voraussetzen⁹⁶. “ »

Lorsqu'il s'installe définitivement à Paris en octobre 1808, le pédagogue, théoricien et compositeur tchèque Anton Reicha est un fin connaisseur de l'opéra allemand, après avoir vécu plus de vingt ans en Allemagne, successivement à Bonn, Hambourg et Vienne. Dans son *Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale*, il écrit en 1833 :

Les Allemands, très sensibles à l'harmonie et aimant passionnément la Musique, n'ont pas de bons opéras sous le rapport du poème ; car *Don Giovanni*, et *le Nozze di Figaro* de Mozart sont faits sur

⁹¹ *Ibid.*, vol. 2, p. 24, lettre n° 245 (variante indiquée en note de bas de page) : « Il est si difficile de trouver un bon livret pour un opéra. Depuis l'année dernière, j'en ai renvoyé plus d'une douzaine. J'ai payé de ma propre poche et ne pus pourtant rien obtenir d'utilisable ».

⁹² La ville s'appelle alors Baden et prendra le nom de Baden-Baden en 1931.

⁹³ WEBER, Max Maria von, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Leipzig, Ernst Reil, 1864, vol. 2, p. 505.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 510-511.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 511 : « Beethoven amena la conversation sur *Euryanthe*, désapprouvé en cela par Weber. Beethoven demanda alors à Haslinger par-dessus la table : « Comment est le livret ? », et cependant que Weber notait : « Tout-à-fait passable ! plein de beaux passages », Beethoven, ayant vu le hochement de tête de Haslinger, se mit à rire et s'écria : « Toujours la vieille histoire ! Les poètes allemands sont incapables de fournir un bon texte ! » « Et *Fidelio* ? » écrivit Weber. « L'original est en français », dit Beethoven, « traduit en italien avant de l'être en allemand. » « Et quels livrets considérez-vous comme les meilleurs ? » demanda Weber. « *La Vestale* et *Le Porteur d'eau* ! » s'écria Beethoven sans réfléchir. »

⁹⁶ ECKERMANN, Johann Peter, *op. cit.*, p. 143 : « Carl Maria von Weber », dit Goethe, « ne devait pas composer l'*Euryanthe* ; il devait voir immédiatement qu'il s'agit d'un mauvais sujet dont on ne peut rien faire. Nous sommes en droit d'attendre de chaque compositeur cette faculté de discernement comme inhérente à son art. » - Cf. : GLEICH, Ferdinand, *Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen. Opern nebst Biographien der Componisten*, Leipzig, Heinrich Matthes, 1857, p. 172-173 : « *Euryanthe*. / Es kam am 25. October in Wien zum ersten Male zur Aufführung, hatte aber nicht den Erfolg wie „Freischütz“, und erscheint überhaupt auch gegenwärtig nur noch selten auf dem Repertoire. Es liegt das nicht an der prachtvollen Musik Weber's, sondern nur an dem allerdings sehr schwachen Textbuche, das an Süßlichkeit und Langweiligkeit wohl seines Gleichen sucht. »

des libretti italiens dont les sujets sont tirés du répertoire français. Les poèmes de *l'enlèvement du sérail*, de *la flûte enchantée* (musique de Mozart), *du docteur et apothicaire* (musique de Dittersdorff [sic]), *du Freischütz* (musique de Weber) ne peuvent pas être cités comme modèles, quoique ces ouvrages aient eu une assez grande vogue durant un certain temps, grâce à la musique. Les Poètes Allemands, qui du reste ont fait des comédies et des tragédies fort intéressantes, s'imaginent que la musique n'est propre qu'à rendre des situations bizarres, extravagantes, où la magie, le prestige des mystères et mille folies semblables prédominent. Il est temps de se détromper⁹⁷.

À l'instar de Reichardt, Hoffmann, Spohr et Beethoven avant lui, Otto Nicolai se plaint à plusieurs reprises, dans les années 1840, de la faiblesse des livrets d'opéras allemands. Dans une lettre à son père datée du 4 juillet 1842 à Vienne, le compositeur se désole de n'avoir reçu aucun livret digne de ce nom, malgré le concours qu'il a spécialement organisé à cette fin. Il craint de ne pouvoir composer l'opéra qu'il est contractuellement chargé de fournir par manque de livret acceptable :

Ich bin sehr übellaunig und habe Recht, es zu sein. Es ist mir unmöglich einen Operntext oder auch nur einen Stoff zu einem solchen zu finden, obgleich ich bereits eine Preisbewerbung deshalb ausgeschrieben habe, bei der nichts Brauchbares eingegangen ist! Es ist unglaublich - wie die Fantasie bei den Deutschen eingerostet ist! - So werde ich denn wahrscheinlich die Oper, die ich in diesem Jahre kontraktmässig liefern dürfte - nicht schreiben können aus Mangel an einem Buch⁹⁸.

Intitulée *Preisaufrage*, une annonce anonyme parue six mois plus tôt, dans l'édition de l'*Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* du 1^{er} mars 1842, correspond très probablement au concours lancé par Nicolai, même si le nom du compositeur n'y est pas mentionné : « *Die Direction einer der bedeutendsten Bühnen Deutschlands hat einen bekannten Tonsetzer mit der Composition einer großen Oper contractlich beauftragt. In Folge dessen setzt der Letztere einen Preis von 10 Ducaten für das beste Opernsujet aus⁹⁹.* » Dans la suite de ce texte, le commanditaire anonyme explique qu'il ne souhaite pas de livret comique, mais un livret romantique et tragique, donnant sept opéras de Mozart, Beethoven, Weber,

⁹⁷ REICHA, Anton, *Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale*, Paris, A. Farrenc, 1833, vol. 1, p. 14.

⁹⁸ NICOLAI, Otto, *Briefe an seinen Vater*, ALTMANN, Wilhelm (éd.), Ratisbonne, Gustav Bosse, coll. « Deutsche Musikbücherei », vol. 43, 1924, p. 301 : lettre n° 50, Vienne, 4 juillet 1842 : « Je suis de très mauvaise humeur et j'ai droit de l'être. Il m'est impossible de trouver un livret ou ne serait-ce que son sujet, bien que j'aie déjà fait paraître une offre de récompense en ce sens qui n'a rien rapporté de bon ! Il est incroyable de constater combien l'imagination des Allemands est rouillée ! Je ne vais ainsi probablement pas pouvoir écrire l'opéra que je serais en droit de livrer cette année, selon mon contrat, et ce par manque d'un livret. » - Cf. : SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *Otto Nicolais Tagebücher nebst biographischen Ergänzungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892, p. 133-134 : « *In meinem Kontrakte befindet sich der Passus, daß ich in diesen drei Jahren eine große deutsche Oper liefern und zur Aufführung bringen könnte. Ich habe mich aber stets vergeblich bemüht, ein deutsches Opernbuch zu erhalten, denn alles, was mir darin von verschiedenen Dichtern geliefert wurde und wobei ich keine Kosten scheute, war durchaus unbrauchbar. Der Mangel deutscher Original-Opernmusik ist hauptsächlich darauf zurückzuführen.* » ; BRENDDEL, Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* [1852], Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1903, p. 444 : « *Vergegenwärtigen Sie sich die Opernbücher der neueren Zeit, und Sie werden sogleich das Gesagte bestätigt finden. Es ist nichts darin, was die Gesamtheit erfassen könnte, es ist nichts, was die Interessen der Gegenwart wirklich berührt, es sind obskure Privatangelegenheiten, welche uns vorgeführt werden. Unter den Ursachen daher, welche es in dieser Epoche zu einem erneuten Aufschwunge auf dem Gebiet der Oper bei uns nicht kommen liessen, nimmt die bezeichnete eine der ersten Stellen ein.* »

⁹⁹ Anonyme, « *Preisaufrage* », in : *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1^{er} mars 1842, vol. 2, n° 26, p. 104 : « La direction de l'une des plus importantes scènes d'Allemagne a chargé par contrat un compositeur connu de la composition d'un grand opéra. Par conséquent, ce dernier offre un prix de dix ducats pour le meilleur sujet d'opéra. »

Marschner, Meyerbeer et Halévy comme modèles¹⁰⁰. Cette démarche apparemment inédite, si l'on se réfère à un article de Gottfried Wilhelm Fink daté du 10 avril 1833¹⁰¹, prouve que la pénurie de bons livrets en Allemagne à cette époque ne se limite pas au genre de la *komische Oper*. Les propositions de sujets sont à envoyer par courrier à la rédaction du journal avant le 20 avril 1842. Outre le prix de dix ducats, le vainqueur du concours se verra offrir une rémunération supplémentaire s'il accepte de collaborer avec le compositeur à la rédaction définitive du livret¹⁰². La date de parution de cette annonce, sa publication dans un journal viennois qui fera paraître en 1847 plusieurs articles de Nicolai, le délai indiqué et le fait que l'Opéra de Vienne constitue alors l'un des principaux théâtres lyriques de langue allemande, pour ne pas dire le plus important, confortent notre hypothèse quant à l'identité du compositeur. Il est curieux de constater que Nicolai utilise ici le même procédé que celui employé par Goethe et Schiller quarante-deux ans auparavant, et ce avec la même absence d'un résultat satisfaisant. Un an après l'organisation du concours, Nicolai écrit à son père le 23 juin 1843 à propos de la composition d'un nouvel opéra allemand, mais se montre à nouveau sceptique sur la réussite éventuelle d'une telle entreprise¹⁰³. Librettiste de Nicolai pour les adaptations allemandes des opéras italiens *Il proscritto* et *Il templario*, représentés à l'Opéra de Vienne en 1844 et 1845, Siegfried Kapper relate les démarches infructueuses entreprises par le compositeur pour obtenir un livret d'opéra allemand convenable et détaille longuement les exigences formelles et dramatiques faites par Nicolai à l'égard des livrets¹⁰⁴. Dans son article consacré à la chanson populaire *Ännchen von Tharau*, publié les 23 et 25 février 1847 dans l'*Allgemeiner Wiener Musik-Zeitung*, le compositeur se permet une digression sur l'opéra et lance un appel à l'ensemble des dramaturges allemands afin que les compositeurs soient approvisionnés en pièces de qualité :

O, schreibt uns also nur lyrische Gedichte und Opernbücher, ihr lieben verehrten Dichter! und seht es nicht als eine so untergeordnete, unbelohnende, ja (- wie ich aus manchem Munde von Euch schon hören mußte -) verunehrende Arbeit an! Mißlingt auch unsere Musik dazu, so wird die wahre Schönheit, wenn Sie in Eurem Gedichte steckt, nun und nimmermehr verloren gehen und Eurem Namen stets Ehre machen¹⁰⁵!

¹⁰⁰ *Ibid.* : « Es darf keine komische Oper seyn, und er würde besonders der romantisch-tragischen den Vorzug geben. / Von vorhandenen Opern haben z. B. „der Freischütz“, „der Templer“ und „Don Juan.“ „Fidelio“ (besonders der zweite Act), „die Jüdin“ [sic] (ausgenommen die Schlußscene), selbst „Robert le Diable“ und „die Hugenotten“ (bis zu einem gewissen Grade) diejenigen Stoffe, die ihn am meisten ansprechen. »

¹⁰¹ FINK, Gottfried Wilhelm, « Kurze Abhandlungen über die Oper. - II. Wie kommt es, das wir in Teutschland so wenig gute Operndichter haben? », in : *AmZ*, 10 avril 1833, vol. 35, n° 15, p. 235 : « Man setzt Preise für alles Mögliche: für einen guten Operntext haben wir noch keinen bemerkt. »

¹⁰² Anonyme, « Preisaufgabe », *op. cit.* : « Sollte sich der Einsender des gewählten Stoffes alsdann auch zur förmlichen Bearbeitung des Buches herbeilassen wollen, so wird man lieber ihm, als einem Andern den Vorzug geben, und über den Preis der Ausarbeitung eigens übereinkommen. »

¹⁰³ NICOLAI, Otto, *Briefe an seinen Vater*, *op. cit.*, p. 308 : lettre n° 54, Vienne, 23 juin 1843 : « Für diesen Winter muß ich eine neue deutsche Oper für unser Theater schreiben, deren Komposition ich im nächsten Monat beginnen werde, und wovon das Buch jetzt von Otto Prechtler geschrieben wird. Den Stoff dazu habe ich aus dem alten italienischen Schriftsteller Gozzi gewählt, aus dem auch Schiller seine ‚Turandot‘ gefischt hat. Er heißt ‚i pitocchi fortunati‘ und gibt eine opera semibuffa. Ich sehe meine Aufgabe, eine deutsche Oper zu schreiben, bei dem jetzigen Stande der Dinge als sehr schwer an - indeß will ich nicht verzagen. »

¹⁰⁴ SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *Otto Nicolais Tagebücher nebst biographischen Ergänzungen*, *op. cit.*, p. 134-138.

¹⁰⁵ NICOLAI, Otto, « Ueber das alte Lied „Ännchen von Tharau“ nebst einer abschweifenden Bemerkung über lyrische Texte », in : *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, 23 février 1847, vol. 7, n° 23, p. 94 [= NICOLAI, Otto, *Musikalische Aufsätze*, KRUSE, Georg Richard (éd.), Regensburg, Gustav Bosse, p. 97] : « Ô chers et vénérés poètes, écrivez-nous donc des poèmes lyriques et des livrets d'opéra ! et ne considérez pas cela comme un travail subalterne et peu gratifiant, voire même déshonorant, comme j'ai déjà dû l'entendre de certaines de vos bouches ! Même si notre musique devait échouer, la vraie beauté que vous aurez mise dans vos poèmes ne sera jamais perdue et fera toujours honneur à votre nom ! »

Onze ans après le projet avorté de Nicolai, l'idée d'un concours annoncé par voie de presse et promettant une récompense financière au meilleur livret envoyé est reprise le 8 juin 1853. L'entreprise se conclut également par un échec malgré l'enregistrement de plus d'une centaine de candidatures. Deux articles publiés dans l'édition du 20 octobre 1854 de la *Neue Zeitschrift für Musik*, signés respectivement par la Kanitz'sche Buchhandlung - une maison d'édition encore en activité aujourd'hui - et par Franz Brendel, rendent compte de cette nouvelle initiative liée à l'activité musicale de Franz Liszt à la cour de Weimar. Il faut rappeler que le pianiste, compositeur et chef d'orchestre, maître de chapelle du grand-duc de Saxe-Weimar depuis 1843, est aussi un collaborateur régulier du journal de Leipzig. Dans un texte daté du 30 septembre 1854 à Gera, la Kanitz'sche Buchhandlung annonce le résultat du concours sur l'instruction de son commanditaire anonyme et des trois membres de son jury dont fait partie le compositeur :

Bekanntmachung, betreffend die Erledigung des Preisausschreibens für einen Operntext vom 8ten Juni 1853. Die von der Unterzeichneten im Auftrage eines Kunstfreundes den 8ten Juni 1853 gestellte Preisaufgabe für einen in seinen Erfordernissen damals näher bezeichneten Operntext hat eine Bewerbung veranlaßt, die in numerischer Hinsicht jede Erwartung übertraf. Leider hat jedoch die aus HH. DDr. Liszt und Gutzkow und dem Hrn. Hofopernregisseur Genast in Weimar zusammengesetzte Prüfungskommission einstimmig erklären müssen, daß von allen 119 eingegangenen Texten auch nicht Einer diejenige Befürwortung verdiene, die die sofortige Ueberweisung desselben an einen Componisten als eine wünschenswerthe Bereicherung unseres Opernrepertoirs erscheinen lasse. Es ist deshalb weder der volle, noch ein getheilte Preis irgendeinem der eingegangenen Texte zuerkannt worden¹⁰⁶.

Les commentaires des membres du jury sont lapidaires. Deux tiers des textes envoyés laissent à penser que leurs auteurs se satisfont encore de l'adage selon lequel un mauvais drame suffit pour faire un bon livret d'opéra. Seul un tiers des textes envoyés « s'élève au-dessus du niveau de l'incompétence absolue et du dilettantisme le plus naïf ». Les meilleurs textes ne parviennent cependant jamais à réunir l'ensemble des qualités nécessaires à un bon livret, parmi lesquelles figurent l'enthousiasme poétique, la connaissance de la scène, la maîtrise de la versification et la familiarité avec les exigences musicales¹⁰⁷. Dans son article, Franz Brendel considère que l'idée d'un concours n'est pas la méthode la plus efficace pour promouvoir la production de livrets de qualité¹⁰⁸. Contrairement à nombre de ses contemporains, le rédacteur du journal de Leipzig estime que les écrivains allemands ne méprisent plus l'activité de librettiste depuis l'élan donné par Wagner dans ce domaine : « *Viele der wirklichen, höher begabten Dichter haben erkannt, daß es durchaus keine*

¹⁰⁶ « Vermischtes », in : *NZfM*, 20 octobre 1854, vol. 41, n° 17, p. 188 : « Annonce concernant le résultat du concours pour un livret d'opéra lancé le 8 juin 1853. Le sujet mis au concours le 8 juin 1853 par les signataires sur l'instruction d'un amateur d'art, pour un livret d'opéra dont les exigences avaient été alors définies avec précision, a donné lieu à de multiples candidatures dont le nombre a dépassé toutes les attentes. Malheureusement, le jury composé à Weimar de MM. Liszt et Gutzkow, et de M. Genast, le metteur en scène de l'Opéra de la Cour, a cependant dû déclarer à l'unanimité qu'aucun des 119 textes qui lui sont parvenus ne mérite une approbation telle qu'elle laisserait apparaître la recommandation immédiate de celui-ci à un compositeur comme un enrichissement souhaitable pour notre répertoire lyrique. C'est pourquoi le prix, dans sa totalité ou en partie, n'a été attribué à aucun des textes reçus. »

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 188.

¹⁰⁸ BRENDEL, Franz, « Ein Operntext », in : *NZfM*, 20 octobre 1854, vol. 41, n° 17, p. 185 : « *Anregungen. / Das Preisausschreiben für einen Operntext. Die am Schlusse der gegenwärtigen Nummer mitgetheilte Bekanntmachung der Kanitz'schen Buchhandlung in Gera, welche das abfällige Urtheil der Preisrichter enthält, hat abermals das Erfolglose dieser Form der Concurrrenz gezeigt. [...] Die Form der Preisausschreiben ist in Miscredit gekommen.* »

*unwürdige Aufgabe mehr ist, Dichtungen zu musikalischen Dramen zu liefern*¹⁰⁹. » Comme Hoffmann dans le conte *Der Dichter und Der Komponist*, Brendel déconseille néanmoins fortement l'idée d'être à la fois librettiste et compositeur, à l'image du compositeur de *Lohengrin*¹¹⁰. Deux obstacles freinent selon lui la collaboration entre écrivains et compositeurs, le manque de contact entre les deux professions d'une part et la méconnaissance par les premiers des exigences musicales liées à la production de livrets d'autre part¹¹¹. Pour pallier à ces deux obstacles, Brendel propose que son journal serve d'intermédiaire entre les librettistes et les compositeurs afin de les mettre en contact et de favoriser l'échange fertile de leurs réflexions. Les écrivains désireux de se lancer dans le théâtre lyrique sont ainsi invités à collaborer avec la *Neue Zeitschrift für Musik*¹¹². Un article publié un an plus tard dans le même journal montre que la proposition de Brendel est restée lettre morte¹¹³ :

*Als im vergangenen Jahr von 113 eingesandten Operntexten keiner den Preis erhielt, war in dies. Bl. die Hoffnung ausgesprochen, daß dieses scheinbar betrübende Resultat das Gute haben werde, zu einer Annäherung zwischen Dichtern und Componisten zu führen. So wünschenswerth dies auch gewesen wäre, so ist meines Wissens bis jetzt Nichts dafür geschehen*¹¹⁴.

Dans un article publié les 20 et 24 mai 1840 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*¹¹⁵, le critique musical, compositeur et librettiste Carl Gollmick, ami de longue date de Lortzing, considère que les compositeurs ont des prétentions littéraires exorbitantes, sans commune mesure avec leurs propres compétences musicales¹¹⁶. Il estime que le succès des chefs-d'œuvre lyriques de Weigl, Méhul, Mozart, Spontini et Spohr est à porter au crédit unique des compositeurs, non de leurs librettistes¹¹⁷. Selon Gollmick, un livret d'opéra n'est pas bon ou mauvais en soi, mais dépend de la musique qui l'accompagne. Si la musique de Beethoven

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 186 : « Nombre des poètes véritables et d'un talent supérieur ont reconnu que la livraison d'œuvres littéraires pour des drames musicaux n'est plus du tout une tâche indigne. »

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 186 : « *Sollten die Musiker auf den Einfall kommen, ihre Texte selbst zu schreiben, wie es fast den Anschein hat, d. h. als spezifische Musiker, so wie sie gegenwärtig beschaffen sind, so wäre das, meiner Ansicht nach, das unglücklichste Auskunftsmittel, das nur gefunden werden könnte.* »

¹¹¹ *Ibid.*, p. 186 : « *Zwei Hindernisse aber stehen zur Zeit einem weiteren Fortschreiten auf dieser Bahn entgegen. Es fehlt entschieden an einer Gelegenheit, die Bekanntschaft zwischen Dichtern und Musikern zu vermitteln. Nicht blos[s] die Musiker suchen jetzt Dichter, auch die Dichter suchen Tonsetzer. Beide aber wissen nichts von einander. [...] Das zweite Hinderniss [sic] liegt in dem Mangel an Vertrautheit mit den musikalischen Aufgaben von Seite der Dichter.* »

¹¹² *Ibid.*, p. 186 : « *Aus diesen Gründen und zur Beseitigung dieser Hindernisse ist es auch schon seit längerer Zeit unser Bestreben gewesen, eine Vermittelung zwischen Dichtern und Musikern anzubahnen. [...]* »

¹¹³ A. W., « Ein Operntext », in : *NZfM*, 14 septembre 1855, vol. 43, n° 12, p. 125-126 ; 28 septembre, n° 14, p. 149-150 ; 5 octobre, n° 15, p. 157-158.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 125 : « *Lorsqu'aucun des 113 livrets d'opéras envoyés n'obtint le prix l'an dernier, l'espoir fut exprimé dans ce journal que ce résultat affligeant en apparence ait ceci de positif qu'il conduise à un rapprochement entre poètes et compositeurs. Aussi souhaitable qu'eût été un tel rapprochement, rien ne s'est produit dans ce sens jusqu'à présent à ma connaissance.* »

¹¹⁵ GOLLMICK, Carl, « Glossen über Operntexten », in : *NZfM*, 20 mai 1842, vol. 16, n° 41, p. 161-162 ; 24 mai 1842, vol. 16, n° 42, p. 165-167.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 161 : « *„Schafft mir Mohren her!“ rief der tapfere Paladin Roland im Thal zu Ronceval, und schwang sein glorreiches Schwert dabei. „Schafft mir Operntexte!“ rufen Tausenden von Componisten, wovon sich in Bezug auf ihre Compositionen ein jeder ein Orlando Furioso dünkt, und schwingen dabei ihre glorreichen Federn.* »

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 162 : « *Einige Texte, wie Armand, Joseph in Aegypten, die Schweizerfamilie, Zauberflöte, Vestalin, Faust und wenig ähnliche, sind glücklicherweise in Hände gekommen, die allenfalls auch einen Küchenzettel in die ewigen Sterne versetzt haben würden. Dennoch, könnten diese Texte heute aufs Neue angeboten werden, man käme vor Mäkelei abermals nicht zum Componiren. [...] Für die meisten Componisten würden alle diese Texte jedenfalls nicht genug scenischen Pomp und zu wenig pikante Contraste bieten.* »

est bien assortie au livret de *Fidelio*, à lui seul ce dernier n'aurait pas suffi à bonifier le travail d'un étudiant en composition. De même, le livret du *Freischütz* ne serait pas passé à la postérité sans la musique de Weber, et seule la musique de Kreutzer permet à l'opéra *Das Nachtlager zu Granada* de faire oublier son livret ennuyeux et sans rythme. Gollmick compare le livret à une poupée nue qui attendrait la musique pour être habillée et acquérir sa personnalité¹¹⁸. En conséquence, le compositeur qui refuse d'assumer la responsabilité d'un fiasco en se défaussant sur son librettiste agit de manière lâche et injuste : « *Es ist allerdings ganz bequem, wenn Componisten, namentlich deutsche, das Nicht-gefallen oder Durch-fallen ihrer Oper auf das Buch schieben*¹¹⁹ ». Lors d'un entretien avec Johann Christian Lobe tenu durant la composition d'*Undine*, un ouvrage créé en 1845, Lortzing explique la méthode qu'il utilise pour rédiger les livrets de ses opéras. Conscient de ses limites en qualité de librettiste, le compositeur se contente d'arranger des pièces préexistantes¹²⁰ plutôt que d'en inventer de nouvelles, l'essentiel étant de contenter le goût du grand public en lui présentant des scènes et des personnages qui passent la rampe¹²¹, non de satisfaire les exigences littéraires d'un public élitiste. En résumé, l'esthétique pragmatique et la modestie de Lortzing s'inscrivent diamétralement à l'opposé des théories wagnériennes, bien que les deux compositeurs aient pris la même décision, peu courante à leur époque, d'être leurs propres librettistes¹²² :

Sie meinen also, fiel ich ein, daß Diejenigen, welchen die Genialität eines Shakespeare, Goethe, Schiller, Mozart, Beethoven u. s. w. versagt worden, sich mit geringeren Aufgaben begnügen sollten? Dürfen wir aber im Interesse der Kunst nicht vielmehr sagen: wer sich nicht zum Höchsten fähig fühlt, schaffe lieber gar nicht? Was kann dem Kenner an Mittelgut liegen?

Lortzing lächelte etwas seltsam bei dieser Frage, wodurch mir erst ihre Verfänglichkeit ihm gegenüber zum Bewußtsein kam. Ich fuhr daher schnell fort: es bedarf wohl der Versicherung nicht, daß ich Ihre Opern - -

*„O Freundin,“ fiel er mir in die Rede, „keine diplomatischen Finessen zwischen uns! Die Bemerkung, daß meine Sachen unter das Mittelgut gehören, kann mich nicht beleidigen, weil sie wahr ist. Aber das Unsereiner deshalb das Produciren unterlassen sollte, unterschreibe ich nicht. [...] Es wäre charmant, wenn alle Kunstwerke vollkommen und alle Menschen Kenner wären. Unser Herr Gott aber hat es anders beschlossen. Die Menschen auf diesem Planeten sollen verschiedene Fähigkeiten, verschiedene Neigungen, verschiedene Bildung, möglichst alle aber auch ihre Kunstfreunden haben. Einige meiner Opern bereiten vielen ehrlichen Seelen angenehme Stunden, damit bin ich zufrieden*¹²³.“

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 165-166.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 167 : « Il est bien sûr très commode pour les compositeurs, surtout pour ceux qui sont allemands, de rejeter le manque de succès ou l'échec de leur opéra sur le livret ». - Cf. : LOBE, Johann Christian, « Briefe Über Operndichtung und Operncomponisten an einen angehenden Operncomponisten. Erster Brief », in : *AmZ*, 18 janvier 1843, vol. 45, n° 3, p. 33-37. - GOLLMICK, Carl, « Entgegnung », in : *AmZ*, 22 février 1843, vol. 45, n° 8, p. 155-158. - LOBE, Johann Christian, « Beleuchtung der Entgegnung des Herrn Gollmick », in : *AmZ*, 15 mars 1843, vol. 45, n° 11, p. 212-214.

¹²⁰ Cf. : SCHIEDERMAIR, Ludwig, *Die deutsche Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens*, Bonn/Berlin, Ferd. Dümmlers, 1943, 3^e éd., p. 238 : « *Bei der Ausführung des Operntextes geht Lortzing fast durchweg von einem gesprochenen Bühnenstück aus, daneben wählt er gelegentlich eine epische Dichtung, ein älteres Libretto oder eine Anekdote als Vorlage.* »

¹²¹ « Ein Gespräch mit Lortzing », in : LOBE, Johann Christian, *Consonanzen und Dissonanzen. Gesammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit*, Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung, 1869, p. 308-311.

¹²² LOBE, Johann Christian, *Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von einem Wohlbekannten*, Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung, 1860, 2^e éd., p. 254 : « *Nur in Einem trifft Lortzing mit Wagner zusammen, daß er sich wie dieser die Texte selbst machte und daß diese Texte so gut sind als die Musik. Alle Opern, zu denen Lortzing sich den Text nicht selbst verfaßte, sind schwächer als die andern und schon jetzt verschwunden. / Wenn aber Lortzing auch kein anderes Verdienst hätte, als daß er gegen die düstere Nacht der „Genialen“ ein Stückchen heiteren Himmels gehalten, so verdiente er schon darum allgemeine Anerkennung.* »

¹²³ « Ein Gespräch mit Lortzing », in : LOBE, Johann Christian, *Consonanzen und Dissonanzen, op. cit.*, p. 312-313 : « Vous voulez donc dire, dis-je en l'interrompant, que ceux auxquels fait défaut le génie d'un Shakespeare, Goethe, Schiller, Mozart, Beethoven, etc., devraient se contenter de moindres tâches ? Mais ne devons-nous pas

Lui-même compositeur lyrique, Johann Christian Lobe est confronté à ses dépen- sés avec le préjugé sur la faiblesse dramatique supposée des livrets allemands. La scène se déroule lors d'une conversation avec le directeur théâtral Friedrich Sebald Ringelhardt, tenue au milieu des années 1840 à l'occasion des répétitions du dernier opéra de Lobe, un opéra dont il est également le librettiste, à l'instar de Lortzing dans ses propres ouvrages :

„Es kommt beim Publicum nicht darauf an, wie ein einzelner Sänger seine Rolle ansieht, sondern wie das Ganze beschaffen ist, zunächst ob die Oper eine interessante Handlung habe.“

„Und finden Sie diese in meiner Oper?“ fragte ich.

„Nein“, erwiderte er, „Ihr Text taugt nichts, wie leider selten einer von deutschen Operndichtern etwas taugt. Die Zeit der Zauberoper ist vorbei. In dieser Beziehung ist das Publicum denn doch aus den Kinderschuhen heraus. Ihr Hauptfeind ist Ihr Dichter. Wer ist der gute Mann?“

„Er hat eben die Ehre, sich mit Ihnen zu unterhalten“, sagte ich lächelnd¹²⁴.

Dans son article publié le 5 juillet 1842 dans la *Neue Zeitschrift für Musik* et consacré à l'Opéra-Comique, Joachim Fels oppose le rythme soutenu de créations dans l'institution parisienne aux difficultés rencontrées par les compositeurs allemands pour faire créer leurs opéras en Allemagne¹²⁵. Tandis que les compositeurs français se distinguent en grand nombre dans le répertoire comique, les compositeurs allemands lui préfèrent le répertoire sérieux¹²⁶. Fels encourage cependant ces derniers à ne plus dédaigner les « opérettes » et à s'intéresser davantage au genre comique, plus accessible en début de carrière¹²⁷. Tant que le genre

au contraire, dans l'intérêt de l'art, dire que celui qui ne se sent pas capable de la perfection ferait mieux de ne rien créer du tout ? Que peut trouver le connaisseur dans ce qui est de qualité moyenne ? / Lortzing sourit de manière un peu étrange à cette question, ce qui me fit alors prendre conscience du caractère insidieux de celle-ci à son encontre. C'est pourquoi je poursuivis aussitôt : il est bien sûr inutile d'assurer que vos opéras - - / « Ô mon ami », dit-il en interrompant mon discours, « pas de finesses diplomatiques entre nous ! La remarque selon laquelle mes choses se situeraient sous la moyenne ne peut pas me vexer parce qu'elle est vraie. Mais que nous autres dussions pour cette raison renoncer à la production, je n'y souscris pas. [...] Ce serait charmant si toutes les œuvres d'art étaient parfaites et si tous les hommes étaient des connaisseurs. Mais notre Seigneur Dieu en a décidé autrement. Les hommes sur cette planète doivent avoir différents talents, différents goûts, différentes éducations, mais si possible aussi tous avoir leurs amateurs. Certains de mes opéras procurent à de nombreuses âmes honnêtes des heures agréables et je m'en contente. »

¹²⁴ « Ein Gespräch mit dem Theaterdirector Ringelhardt », in : LOBE, Johann Christian, *op. cit.*, p. 456 : « Le succès auprès du public ne dépend pas de la manière dont un chanteur particulier considère son rôle, mais de la manière dont le tout est fait, en premier lieu de savoir si l'opéra a une action intéressante. » / « Et trouvez-vous celle-ci dans mon opéra ? » demandai-je. / « Non », répondit-il, « votre livret ne vaut rien, comme rarement ne vaut quelque chose, malheureusement, le livret d'un librettiste allemand. Le temps de l'opéra féérique est passé. Sous ce rapport, le public est malgré tout sorti de l'enfance. Votre principal ennemi est votre librettiste. Qui est ce bon monsieur ? » / « Il a justement l'honneur de s'entretenir avec vous », dis-je en souriant. »

¹²⁵ FELS, Joachim, « Die komische Oper in Paris », in : *NZfM*, 5 juillet 1842, vol. 17, n° 2, p. 6 : « In Paris vergeht fast kein Monat, in welchem nicht der komischen Oper ein neues dramatisches Tonstück eingereicht und von dieser zur Aufführung angenommen würde. In Deutschland ist es anders, es wird vielleicht viel eingereicht, und wenig angenommen. »

¹²⁶ *Ibid.*, p. 6 : « Es wäre zu wünschen, daß die Deutschen die komische Oper cultivirten, und daß ihnen hierzu das Bühnenwesen mit der Hilfe entgegen käme. Was dem Einen schadet, dient dem Andern zum Nutzen. Dem Franzosen wird durch die Begünstigung der Productivität auf diesem Felde der dramatischen Musik der Weg zu dem Höheren erschwert, der Franzose bleibt leicht bei dem Komischen stehen, der Deutsche nicht; es dient ihm nur dazu, die gewohnte Schwerfälligkeit abzulegen, und das, was ihm vorzugsweise angehört, das Ernste mit mehr Tact und Geschick anzugreifen. »

¹²⁷ *Ibid.*, p. 6 : « Ich würde es als ein günstiges Prognostiken für die Hebung der dramatischen Musik erachten, wenn man es in Deutschland nicht verschmähen wollte, Operetten zu schreiben. Die Cultur dieser Gattung der dramatischen Musik zieht die einer complicirteren mit größerem Erfolge nach sich; überhaupt ist es besser, sich in einem leichteren Fache erst die Meisterschaft zu erwerben, um dann zu dem schwereren überzugehen, als in beiden unter jener Stufe stehen zu bleiben. »

comique allemand ne sera pas suffisamment développé, il devra en effet céder la place aux genres comiques étrangers :

So lange die Deutschen kein gutes Lustspiel haben, wird ihre Tragödie im Volke selbst nicht Wurzel fassen, so lange ihnen eine gute Operette mangelt, wird die deutsche Oper der fremden weichen müssen. Dieses scheint übrigens auch mehreren Dichtern und Componisten bewußt zu sein; denn wie ich höre, wird das Feld des Lustspiels wie der Operette in Deutschland augenblicklich mit besonderer Vorliebe angebaut¹²⁸.

Publié le même jour dans le même journal, la deuxième partie d'un compte-rendu sur l'actualité lyrique berlinoise est consacrée à la mise en scène des *Huguenots* de Meyerbeer à l'Opéra royal de Berlin le 20 mai 1842. La vivacité du livret de Scribe est avantageusement comparée à la lenteur et à l'ennui des livrets allemands. Le critique musical considère que les opéras allemands ne pourront pas concurrencer le succès des ouvrages étrangers en Allemagne sans une notable amélioration de l'intérêt dramatique de leurs livrets¹²⁹.

Entre le 27 mars et le 20 avril 1843, Hermann Hirschbach fait paraître dans la *Neue Zeitschrift für Musik* une série de cinq articles sur des sujets très variés¹³⁰. En introduction de son deuxième article, intitulé « *Ueber Operntexte* », le critique musical affirme que le développement de l'opéra allemand est entravé par la pénurie de bons livrets :

Bekanntlich ist der Mangel an guten Texten eins [sic] der Haupthindernisse für das Fortkommen der deutschen Oper. Wie nach Goethe noch keine einzige wahrhaft gelungene Tragödie geschrieben worden, so scheint den Dichtern auch der Stoff zu einem guten Operntexte ausgegangen zu sein. Entweder es ist eine langweilige Liebesgeschichte oder ein grausiges Gemenge des Unsinn¹³¹.

Hirschbach fait ensuite l'éloge des livrets mis en musique par Gluck, mais regrette qu'il s'agisse d'opéras français et italiens, non d'opéras allemands. Mozart est au contraire accusé d'avoir choisi ses livrets de manière irréfléchie, lesquels consisteraient en une suite de scènes qui s'enchaînent sans véritable unité d'ensemble¹³². *Die Zauberflöte* est par ailleurs

¹²⁸ *Ibid.*, p. 6 : « Tant que les Allemands n'auront pas de bonnes comédies, leurs tragédies ne pourront pas prendre racine dans le peuple. Tant qu'ils manqueront de bonnes opérettes, l'opéra allemand devra céder la place aux opéras étrangers. Plusieurs librettistes et compositeurs semblent d'ailleurs en être également conscients ; car le champ de la comédie comme de l'opérette, d'après ce que j'entends, est cultivé en ce moment avec prédilection en Allemagne. »

¹²⁹ « Aus Berlin. / (Schluß.) / [Die „Hugenotten“ von Meyerbeer.] », in : *NZfM*, 5 juillet 1842, vol. 17, n° 2, p. 7 : « Für meine fünf Sinne ist das zu viel; das Publikum hat indeß dennoch Recht, wenn es, nachdem es mit den langsam fortschleichenden deutschen Operntexten oft genug herzlich gelangweilt worden ist, die Raschheit und Lebendigkeit eines solchen französischen Libretto's als ein Erlösungswert mit lautem Beifall begrüßt; auch wird die deutsche Oper der ausländischen immerfort den Vorrang lassen müssen, solange sie sich nicht von der Saft- und Kraftlosigkeit, welche ihre Text lähmt, losgerissen hat. » - Cf. : *AmZ*, 2 mars 1842, vol. 44, n° 9, p. 184-185.

¹³⁰ HIRSCHBACH, Hermann, « Vermischte Aufsätze », in : *NZfM*, 27 mars 1843, vol. 18, n° 25, p. 99-100 : « 1) Ueber Operntexte » ; 30 mars, n° 26, p. 103-104 : « 2) Der Deutsche und der Franzose » ; 13 avril, n° 30, p. 119-120 : « 3) Componist und Virtuose » ; 20 avril, n° 32, p. 127-129 : « 4) Musikalische Kritik. - 5) Ueber musikalische Lehranstalten ».

¹³¹ *Ibid.*, p. 99 : « Comme chacun sait, le manque de bons textes est l'un des principaux obstacles au progrès de l'opéra allemand. De même qu'aucune tragédie vraiment réussie n'a été écrite après Goethe, il semble que la matière à un bon livret d'opéra vienne à manquer aux poètes. Il s'agit soit d'une histoire d'amour ennuyeuse, soit d'un mélange épouvantable de bêtises. »

¹³² Cf. : GRILLPARZER, Franz, *op. cit.*, p. 57 : « 1820/1821. Es wird keinem Opernkompositore leichter sein, genau auf die Worte des Textes zu setzen, als dem, der seine Musik mechanisch zusammensetzt, dahingegen der, dessen Musik ein organisches Leben, eine in sich selbst gegründete innere Notwendigkeit hat, leicht mit den Worten in Kollision kommt. Jedes eigentlich melodische Thema hat nämlich sein inneres Gesetz der Bildung und Entwicklung, das dem eigentlich musikalischen Genie heilig und unantastbar ist und das er den Worten zu Gefallen nicht aufgeben kann; der musikalische Prosaist kann überall anfangen und überall aufhören, weil Stücke und Teile sich leicht versetzen und anders ordnen lassen, wer aber Sinn für ein Ganzes hat, kann es nur

le seul opéra du compositeur dont le livret serait basé sur une source allemande. Hirschbach apprécie le livret de *Fidelio* de Beethoven, mais souligne qu'il est tiré d'une source française. Les livrets de trois ouvrages français, les opéras-comiques *Les deux Journées ou le Porteur d'eau* et *Lodoïska* de Cherubini et l'opéra *La Vestale* de Spontini, sont présentés comme des modèles du genre¹³³, soit une opinion similaire à celle exprimée par Beethoven lors de sa rencontre avec Weber en 1823. En résumé, le critique déplore que les opéras allemands souffrent systématiquement du manque d'originalité des librettistes et de la faiblesse littéraire de leurs livrets :

*Einen ursprünglich deutschen Text hat kein einziges, auch im dichterischen Theile meisterhaftes Opernwerk. Die romantische, Weber'sche, Periode hat auch keinen vorzüglichen Text hervorgebracht. Ja, wir begreifen nicht, wie Weber den zu Euryanthe componiren konnte*¹³⁴.

Comme Liszt, Hirschbach estime que l'adaptation de romans en livrets n'est pas une bonne solution pour promouvoir l'opéra allemand¹³⁵ et donne l'exemple du livret d'Eduard Devrient, mis en musique par Marschner dans l'opéra *Hans Heiling*, qu'il juge trop uniforme.

Dans un article anonyme paru le 1^{er} juillet 1846 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, un chanteur allemand exhorte les compositeurs allemands à adopter des formes plus simples dans leurs opéras et leur recommande de confier les phrases mélodiques saillantes aux chanteurs et non à l'orchestre. L'opéra italien est pris comme modèle dans ce sens, mais non comme modèle absolu¹³⁶. Le chanteur constate la difficulté pour les compositeurs d'opéra à mettre en musique les livrets allemands, aux vers libres et non symétriques, contrairement aux livrets italiens, aux vers mesurés, réguliers et symétriques. Il qualifie au passage les livrets allemands de « constructions embrouillées et artificielles¹³⁷ ».

Entre la chute de Napoléon en 1815 et la Révolution de 1848, Theodor von Küstner (1784-1864) est successivement le directeur du Stadttheater de Leipzig de 1817 à 1828, du Hoftheater de Darmstadt en 1830-1831, du Hoftheater de Munich de 1833 à 1842, et de la Königliche Oper de Berlin de 1842 à 1851. Ceci fait de lui un acteur majeur et un témoin privilégié du théâtre lyrique allemand durant cette période. Comme Hirschbach, Küstner

entweder ganz geben oder ganz bleiben lassen. [...] daher kann man Mozarten häufig Verstöße gegen den Text worwerfen, Glücken nie. »

¹³³ HIRSCHBACH, Hermann, *op. cit.*, p. 99-100.

¹³⁴ *Ibid.* p. 100 : « Aucun chef-d'œuvre du théâtre lyrique dont la partie poétique soit également magistrale n'est basé sur un texte original allemand. La période romantique et webérienne n'a également produit aucun texte excellent. Oui, nous ne comprenons pas comment Weber put mettre en musique celui d'*Euryanthe*. » - Cf. : BRENDDEL, Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* [1852], Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1903, p. 408 : « „Euryanthe“ ist die einzige grosse Oper Weber's, ohne Dialog, man sieht das Mühsame darin und dies Werk hat auch, weil es am wenigsten frisch-natürlich ist, den verhältnismässig geringsten Beifall gefunden, wozu freilich der unglückliche Text auch das Seinige beigetragen hat. »

¹³⁵ HIRSCHBACH, Hermann, *op. cit.*, p. 100 : « Nun kam die Umwandlung von Romanen in Operntexte an die Reihe. Das Mißliche solcher Sache ist leicht einzusehen, besonders wenn der Bearbeiter nicht gewandt genug ist, die Erzählung gehörig in eine Handlung zusammen zu drängen. [...] »

¹³⁶ Anonyme, « Einige Bemerkungen über die italienischen Opern, von einem deutschen Sänger », in : *AmZ*, 1^{er} juillet 1846, vol. 48, n° 26, p. 433-437. - Cf. : *AmZ*, 15 novembre 1843, vol. 45, n° 46, p. 825-832.

¹³⁷ Anonyme, *op. cit.*, p. 435 : « Für die Ausführung dieses Planes braucht der Dichter nur noch zwei Maximen gehörig im Auge zu behalten. Nämlich erstens: jede Scene recht vorzubereiten, in's rechte Licht zu stellen, und so viel einzelne interessante Momente als nur irgend möglich hineinzuskizziren; und zweitens: die Texte für Gesang durchaus in gleichen Versmaassen und symmetrischen Strophen zu liefern, damit der Componist in Bildung seiner breiten zweitheiligen Melodien nirgends gehindert werde. Wer dieses Verdienst erkennen und schätzen lernen will, der sehe, welche verwickelte und künstliche Constructionen deutsche Operndichter in ihren freien Versen zuweilen bringen, die es dem Componisten oft unmöglich machen, eine vernünftige, gliedergerade Melodie darüber zu bilden. »

critique la piètre qualité littéraire des livrets mis en musique par Mozart et Weber¹³⁸, ainsi que le manque d'invention général des librettistes allemands. Ces derniers se contentent le plus souvent d'adapter des drames, des romans ou des nouvelles dont une grande partie est d'origine française : « *Originalopernbücher gibt es äußerst wenige*¹³⁹ ». Faisant le point sur ses trente-quatre années de carrière à la tête des quatre théâtres lyriques, il affirme en 1853 :

*Es ist eine Thatsache, deren Wahrheit alle Componisten unisono bestätigen, daß in Deutschland an guten Opernbüchern ein großer Mangel ist. Nicht blos Lachner, der durch seine Oper „Alidia“ die Nachtheile eines nicht geeigneten Opernbuchs schmerzlich empfunden hatte, und der eine Menge von ihm gesandten Büchern geprüft, ohne ein einziges taugliches finden zu können, sondern noch so manche andere Componisten haben gegen mich Klagen über diesen Mangel geführt*¹⁴⁰.

Sous le pseudonyme de Hoplit, Richard Pohl publie le 31 mars 1854 dans la *Neue Zeitschrift für Musik* un article comparatif sur l'évolution de l'opéra en France et en Allemagne¹⁴¹. Porte-parole de l'esthétique de Liszt et de Wagner, le critique musical observe avec regret que les opéras français conservent une large diffusion en Allemagne¹⁴². Il considère néanmoins que les compositeurs français et italiens ne sont pas à la hauteur de leurs prédécesseurs, constatant une décadence du théâtre lyrique dans les deux pays¹⁴³. Pohl souligne l'importance du livret dans l'opéra français à travers l'exemple de Scribe¹⁴⁴. Il déplore au contraire la faiblesse des pièces de théâtre allemandes depuis la mort de Schiller¹⁴⁵, et par conséquent celle des livrets allemands : « *Ebenso in der Oper. Was haben unsere besten Componisten an ihre Operntexten zu kauen und zu würgen gehabt - von Mozart bis auf Wagner! Was ist über die deutschen Operntexte geschimpft worden, und keiner von allen Schreibern hat's besser gemacht*¹⁴⁶. » Selon Pohl, l'opéra allemand est dans l'impasse depuis vingt-cinq ans pour trois raisons : les compositeurs et les dramaturges ne communiquent pas entre eux, les compositeurs ne se soucient pas suffisamment du contenu dramatique de leurs opéras et les dramaturges de premier plan se désintéressent du théâtre

¹³⁸ KÜSTNER, Karl Theodor von, *Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin. Zur Geschichte und Statistik des Theaters*, Leipzig, 1853, p. 115 : « *Um so weniger glücklich war das Buch zu der andern Oper Weber's: „Euryanthe“.* Von Mozart's Opern nennt man die meisten Libretti verfehlt. »

¹³⁹ *Ibid.* : « Il y a extrêmement peu de livrets d'opéras originaux ».

¹⁴⁰ *Ibid.* : « C'est un fait dont tous les compositeurs confirment la vérité à l'unisson, qu'il y a en Allemagne un grand manque de bons livrets. Non seulement Lachner, qui avait senti douloureusement les inconvénients d'un livret peu adapté à travers son opéra *Alidia*, et qui avait examiné un grand nombre de livrets sans pouvoir en trouver un seul de convenable, mais aussi nombre d'autres compositeurs se sont plaints auprès de moi de ce manque. »

¹⁴¹ HOPLIT [= POHL, Richard], « Die Oper in Frankreich und Deutschland. Eine Zeitbetrachtung », in : *NZfM*, 31 mars 1854, vol. 40, n° 14, p. 145-149.

¹⁴² *Ibid.*, p. 145.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 146.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 147.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 147-148 : « *Man betrachte da deutsche Drama in der Restaurationsperiode, in welcher Victor Hugo und Scribe ihre Laufbahn begannen. Das deutsche Drama war von Schiller's Tode bis zum Auftreten des „jungen Deutschland“ theils so bombastisch und unnatürlich, theils so nervös und extravagant geworden, daß es damals gerade am Wenigsten fähig war, die Concurrenz der Idee mit dem Effect, den Kampf des Inhaltes mit der Form auszuhalten oder gar siegreich durchzukämpfen. Wenn man die Verkehrtheiten und die Unnatur von Müllner, Raupach, Houwald, usw., oder das gänzliche Ignoriren des Real-Gegebenen der Bühne in Grabbe und Büchner sieht, kann man sich nicht wundern, daß die Praxis der Franzosen diesen Ueberschwänglichkeiten und Unnaturnen den Rang gründlich ablief.* »

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 148 : « Il en va de même dans l'opéra. Combien de livrets allemands nos meilleurs compositeurs ont-ils dû remâcher et avaler de travers, depuis Mozart jusqu'à Wagner ? Combien de fois a-t-on pesté sur les livrets allemands, et pas un des crieurs n'a su mieux faire. »

lyrique¹⁴⁷. Rappelons que Brendel reprendra le premier de ces trois arguments dans le même journal quelques mois plus tard. La fin de l'article de Pohl consiste en une apologie des théories de Wagner¹⁴⁸, un compositeur également très critique à l'égard de la qualité des livrets d'opéras allemands selon Emmanuel Reibel :

Dans un texte tardif, Wagner stigmatise les livrets de ses prédécesseurs germaniques, qui ne seraient constitués que d'un assemblage de mauvais vers mal versifiés, et sans prétention artistique : « Quelle gêne cette rime a-t-elle déjà apportée à toute la musique composée sur des paroles ! C'est un estropiement et une désarticulation de phrases qui vont jusqu'à une complète inintelligibilité et qui, le plus souvent, finissent par n'être pas même aperçus¹⁴⁹ ! »

En 1852, soit deux ans avant la publication de l'article de Pohl, Wagner avait exprimé de manière détaillée son esthétique dans *Oper und Drama*, le plus important de ses écrits théoriques. Si le compositeur est loin d'être le seul à critiquer les livrets mis en musique par Mozart et Weber, ses arguments sont incisifs. Wagner considère que le talent de Mozart est purement musical, que ce dernier n'a développé aucune réflexion esthétique digne de ce nom et qu'il a mis en musique sans discernement les livrets qui lui ont été proposés¹⁵⁰, une opinion amplement partagée la même année par Franz Brendel dans son ouvrage intitulé *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*¹⁵¹, puis par Ferdinand Gleich en 1857 dans un chapitre consacré au compositeur natif de Salzbourg¹⁵². Wagner accuse Weber d'avoir, à l'instar de Rossini, subordonné l'intérêt dramatique à la mélodie dans ses opéras, que ce soit dans *Der Freischütz*¹⁵³ ou *Euryanthe*¹⁵⁴. Lors de la composition de ce dernier ouvrage, Weber

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 148 : « Das war eben das Unglück, daß der Musiker vom Dramatiker, und dieser von jenem Nichts wissen wollte. Operntexte waren Dinge, mit denen sich in Deutschland kein anständiger Dichter befassen wollte, während die Franzosen darauf ihre gegenseitigen Erfolge gründeten. Die deutschen Componisten besaßen entweder zu wenig Geschmack und Urtheil, oder zu viel Selbstvertrauen und einseitiges Genügen, um sich um den dramatischen Gehalt ihrer Texte viel zu kümmern. »

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 148-149.

¹⁴⁹ REIBEL, Emmanuel, « Librettiste (Wagner) », in : PICARD, Timothée (éd.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Actes Sud/Cité de la Musique, 2010, p. 1099.

¹⁵⁰ WAGNER, Richard, *Oper und Drama*, Leipzig, J. J. Weber, 1852, vol. 1, p. 52-57. - *Ibid.*, p. 53 : « Von Mozart ist mit Bezug auf seine Laufbahn als Opernkomponist nichts charakteristischer, als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeiten machte: ihm fiel es so wenig ein, über den der Oper zu Grunde liegenden ästhetischen Skrupel nachzudenken, daß er vielmehr mit größter Unbefangenheit an die Komposition jedes ihm aufgegebenen Operntextes sich machte, sogar unbekümmert, ob dieser Text für ihn, als reinen Musiker, dankbar sei oder nicht. »

¹⁵¹ BRENDDEL, Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* [1852], Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1903, p. 393 : « Das Uebergewicht, welches Mozart der Musik im Verhältnis zum Text gegeben hatte, führte zu völliger Vernachlässigung des letzteren, nicht allein was die Wahl der Stoffe, die dichterische und dramatische Behandlung derselben betraf, sondern auch insofern, als die Musik den Text als etwas Untergeordnetes und nur Beiherlaufendes gänzlich zu ihrem Dienst zu verwenden begann. Man brauchte nur Musiker zu sein, um eine Oper zu komponieren [...] » ; p. 430 : « Die Mozart'schen Operntexte sind Gegenstand der verschiedenartigsten Beurteilung gewesen; gemeinhin hat man sie verdammt und sich gewundert, wie Mozart solches Zeuge habe komponieren können. Es ist zuzugestehen, dass allerdings einige dieser Texte nichtssagend sind, so der zu *Così fan tutte* ». - Cf. : *Ibid.*, p. 393-396.

¹⁵² « Wolfgang Amadeus Mozart », in : GLEICH, Ferdinand, *Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen. Opern nebst Biographien der Componisten*, Leipzig, Heinrich Matthes, 1857, p. 147 : « ob ihm aber in seinen Opern „Don Juan“ und „Zauberflöte“, was das Musikalische betrifft, irgend ein Meister übertrifft, ist noch eine ungelöste Frage. Wir glauben es nicht und um so weniger, als er vorzugsweise mit den Mängeln schlechter Textbücher zu kämpfen hatte und dennoch so Schönes und den Zeiteinflüssen Trotzendes geschaffen hat. » - Cf. : *Ibid.*, p. 148-152 (*Die Entführung aus dem Serail* ; *Die Hochzeit des Figaro* ; *Don Juan*) et 157 (*Die Zauberflöte*).

¹⁵³ WAGNER, Richard, *op. cit.*, vol. 1, p. 80-85. - Cf. : *Ibid.*, p. 83-84 : « Betrachten wir so den „Freischützen“ als Drama, so müssen wir seiner Dichtung genau dieselbe Stellung zu Weber's Musik zuweisen, als der Dichtung des „Tankredi“ zur Musik Rossini's. Die Melodie Rossini's bedingte den Charakter der Dichtung des

aurait imposé de manière despotique à sa librettiste de nombreuses altérations du texte dictées uniquement par des considérations d'ordre musical, au détriment du développement de l'intrigue. Selon Wagner, Mozart et Rossini portent ainsi pleinement, pour des raisons différentes, la responsabilité de la faiblesse dramatique de leurs opéras. Notons que Weber lui-même, lors d'un entretien avec Johann Christian Lobe, reconnaît avoir toujours imposé sans état d'âme son point de vue aux librettistes¹⁵⁵. Dans le deuxième volume de son texte théorique, Wagner présente une étude des drames de Goethe et de Schiller, avant d'affirmer de manière péremptoire, sans faire spécifiquement référence aux comédies allemandes toutefois, que l'état du théâtre allemand contemporain est pitoyable et qu'il ne saurait être question d'y voir une source potentielle de livrets pour les compositeurs allemands :

Aber eine bestimmte Wahrheit mußte uns diese Tragödie enthüllen, nämlich die: daß wir kein Drama haben und kein Drama haben können; daß unser Literatur-Drama vom wirklichen Drama gerade so weit entfernt steht, als das Klavier vom symphonischen Gesang menschlicher Stimmen; daß wir im modernen Drama nur durch die ausgedachteste Vermittelung literarischer Mechanik zur Hervorbringung von Musik gelangen können, - das heißt aber - einer seelenlosen Dichtkunst, einer tonlosen Musik. -

*Mit diesem Drama hat allerdings die wahre Musik, das liebende Weib, nichts zu schaffen*¹⁵⁶.

La pénurie de livrets allemands de qualité se poursuit après 1850. Dans une lettre à Liszt datée du 24 décembre 1854 à Cologne, Ferdinand Hiller se plaint du peu de succès obtenu par son opéra *Der Advokat* et compare ironiquement l'échec de l'ouvrage à la perte d'un procès. Le compositeur attribue en grande partie ce fiasco à la faiblesse du livret, une constante selon lui des opéras allemands :

Lieber Liszt,

Zuerst muß ich Dir sagen, daß mein Prozeß in erster Instanz so ziemlich verloren ist - ob ich beim Appelliren glücklicher sein werde, um die Zeit lehren [sic]. Es ist die alte Leier unserer deutschen Opern und Opernkomponisten, und ich habe kaum den Muth das tausendmal gesungene Lied noch einmal zu krähen. Aber das factum ist, daß ganz Köln über den armen Benedix herfällt, mir kein

„Tankredi“ ganz ebenso, als Weber's Melodie die Dichtung des Kindischen „Freischützen“, und Weber war hier nichts anderes, als was Rossini dort war, nur er edel und sinnig, was dieser frivol und sinnlich. »

¹⁵⁴ *Ibid.*, vol. 1, p. 134-143. - Cf. : SCHIEDERMAIR, Ludwig, *Die deutsche Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens*, Bonn/Berlin, Ferd. Dümmlers, 1943, 3^e éd., p. 209 : « Sein musikalisches Temperament trug ihn auch über die Bedenken hinweg, die Helmina von Chézis verschwommene, blutleere Ritterdichtung „Euryanthe“ aufsteigen lassen konnte ».

¹⁵⁵ LOBE, Johann Christian, *Consonanzen und Dissonanzen. Gesammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit*, Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung, 1869, p. 145 : « „Diese Gründe müssen sogleich einleuchten“, rief ich aus, „und um so mehr ist es zu verwundern, daß Kind sich so ungeberdig über Ihre Aenderungen angestellt.“ / „Ach“, rief Weber aus, „wie große Noth hat man mit den Dichtern! Jede Zeile, jedes Wort ist ihnen ans Herz gewachsen; von Andern wollen sie durchaus nichts wissen, und nun gar ganze Scenen verwerfen! - Ich habe eine solche Liebe für jede Einzelheit nie begreifen können, ich habe sie immer nur vom Standpunkte des Ganzen aus betrachtet, und sie ohne das geringste Bedenken geopfert, wenn sie mir zu diesem nicht zu passen oder ihm gar schädlich zu sein schien. Nur wenn man diese Stufe der Entsagungskunst erstiegen und ändern gelernt hat, darf man sich wenigstens für einen vernünftigen Künstler halten.“ »

¹⁵⁶ WAGNER, Richard, *op. cit.*, vol. 2, p. 56-57 : « Mais cette tragédie devait nous dévoiler une certaine vérité, à savoir que nous n'avons pas de drame et que nous ne pouvons pas en avoir, que notre drame littéraire est aussi éloigné du vrai drame que le piano l'est du chant symphonique de voix humaines, que nous ne pouvons, dans le drame moderne, parvenir à produire de la musique qu'à travers l'agencement le plus sophistiqué d'une mécanique littéraire, - or cela donne dans ce cas une poésie sans âme, une musique atone. - / La vraie musique, la femme aimante, ne peut toutefois rien créer avec ce drame. » - Cf. : WAGNER, Richard, « Die deutsche Oper. (1834.) », in : *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, Volks-Ausgabe, 6^e éd., s.d., vol. 6, p. 1 : « Wir haben allerdings ein Feld der Musik, das uns eigens gehört, - und dies ist die Instrumentalmusik; - eine deutsche Oper aber haben wir nicht, und der Grund dafür ist derselbe, aus dem wir ebenfalls kein National-drama besitzen. »

*besseres Buch gemacht zu haben, und nebenher, mit eigentlich viel größerem Rechte, über mich, es komponiert zu haben*¹⁵⁷.

Dans la sixième lettre de ses *Musikalische Briefe* publiées en 1860¹⁵⁸, Johann Cristian Lobe considère que le haut « taux de mortalité » parmi les nouveaux opéras allemands n'est pas dû à une quelconque dégradation du « climat musical en Allemagne », mais à la faiblesse intrinsèque des ouvrages qu'il attribue à quatre causes différentes : les nouveaux compositeurs d'opéras allemands sont obsédés par « l'opéra du futur » et ne pensent plus à concevoir celui du présent, ils sont confrontés à une pénurie de bons livrets, n'accordent pas suffisamment de considération au chant et aux chanteurs - lesquels sont traités comme des instruments - et ne savent comment caractériser les personnages et les situations. La deuxième de ces causes est donc une nouvelle attaque portée à l'encontre des librettistes¹⁵⁹ :

Eine zweite Ursache ist der Mangel guter Operntexte.

*Die frühern Operncomponisten brauchten auf den Text weit weniger Rücksicht zu nehmen, denn wenn nur die Musik gefiel, sah das Publikum sehr nachsichtig über die Mängel des Textes hinweg. In neuerer Zeit macht es in dieser Hinsicht bedeutend höhere Ansprüche, namentlich seit einige französische Dichter vortreffliche Operntexte geliefert haben. [...]*¹⁶⁰.

Dans un article publié le 27 mai 1864 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*¹⁶¹, Hermann Zopff regrette le dédain unanime affiché par les meilleurs écrivains allemands à l'encontre de la production de livrets. Les compositeurs lyriques à la recherche d'une pièce intéressante à mettre en musique rencontrent les plus grandes difficultés dans leur quête, d'autant plus que peu d'entre eux sont capables d'être leurs propres librettistes :

Gegenüber solchen doch gewiß in jeder Beziehung bedeutenden Gesichtspuncten nun ist es gradezu unglaublich, wie schlechterdings unmöglich es noch immer bei fast allen unseren besseren Dichtern bleibt, denselben den Wahn zu benehmen, ein Operntext von tieferer dramatischer Conception sei unbrauchbar. [...]

*Was bleibt dem von erhabeneren Begriffen beseelten Componisten übrig, wenn er überall in einem zum Verzweifeln ermüdenden Grade auf Nichts stößt, als auf verächtliches Herabsehen auf das Fabriciren von Opernlibrettos? Was bleibt ihm übrig, wenn er entweder nicht die nöthige poetische Begabung resp. Routine besitzt, oder nicht im Stande ist, sich zweimal (erst als Dichter, dann als Componist) in gleich frischem Grade für denselben Stoff zu begeistern? Bei der in jeder Beziehung unendlich verschiedenartigen Organisation der menschlichen Naturen ist nun einmal nur wenigen Auserwählten die Vereinigung aller dieser Eigenschaften verliehen*¹⁶².

¹⁵⁷ SIETZ, Reinhold (éd.), *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, vol. 1 (1826-1861), Cologne, Arno Volk, 1958, p. 102-103 : « Cher Liszt, / Je dois d'abord te dire que mon procès en première instance est perdu. Le temps nous apprendra si je serai plus heureux en appel. C'est la vieille rengaine de nos opéras et de nos compositeurs d'opéras allemands, et j'ai à peine le courage de chanter une nouvelle fois la chanson entendue mille fois déjà par ailleurs. Mais le fait est que tout Cologne reproche au pauvre Benedix de ne pas m'avoir écrit un meilleur livret, et me reproche en même temps, à beaucoup plus ample raison, de l'avoir mis en musique. »

¹⁵⁸ « Sechster Brief. / Die deutsche Oper der Gegenwart im Allgemeinen », in : LOBE, Johann Christian, *Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von einem Wohlbekannten*, Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung, 1860, 2^e éd., p. 33-41.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 34-36.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 34-35 : « Une deuxième cause est le manque de bons livrets d'opéra. / Jadis, les compositeurs d'opéras [allemands] n'avaient besoin d'accorder qu'une considération bien moindre au texte, car si la musique plaisait, le public fermait les yeux avec une grande indulgence sur les défauts du livret. De nos jours, le public a des exigences considérablement plus élevées à cet égard, surtout depuis que quelques auteurs dramatiques français ont produit d'excellents livrets. [...] »

¹⁶¹ ZOPFF, Hermann, « Zur Operntext-Frage », in : *NZfM*, 27 mai 1864, vol. 60, n° 22, p. 185-187.

¹⁶² *Ibid.*, p. 186 : « Face à de tels points de vue, certainement importants sous tout rapport, il est pour ainsi dire incroyable de voir combien il reste encore et toujours absolument impossible d'ôter à presque tous nos meilleurs poètes l'illusion qu'un livret d'une conception dramatique plus profonde serait inutilisable. [...] / Que reste-t-il

Devant l'absence de livrets allemands originaux de haute qualité littéraire, Zopff encourage l'arrangement en livrets de pièces de théâtre qui ont déjà fait leurs preuves, en particulier celles de Schiller¹⁶³. Dans six numéros de la *Neue Zeitschrift für Musik* publiés entre le 19 février et le 1^{er} avril 1864, Y. von Arnold consacre une longue étude aux livrets les plus récents¹⁶⁴. Contrairement à Zopff, il considère que la mise en musique d'un drame de Schiller n'est pas une solution satisfaisante, mais équivaut au contraire à la « profanation » d'un chef-d'œuvre national¹⁶⁵. Tandis que la plupart des écrivains négligent la valeur littéraire des livrets et se désintéressent d'une activité jugée ingrate, les compositeurs ne disposent pas d'une culture littéraire suffisante pour juger avec discernement du talent de leurs collaborateurs. Dans ce contexte, seuls les livrets de Wagner trouvent grâce aux yeux du critique :

Das Hauptübel, weshalb wir, mit Ausnahme der Wagner'schen Dichtungen, so wenig, ja fast gar keine wahrhaft guten Operntexte haben, liegt in der Unvorbereitetheit, in den falschen Ansichten überhaupt sowo[h] der gesammten [sic] Dichter als auch der zur dramatischen Componisten befähigten Musiker. Die Ersteren verkennen die naturgemäße Richtung des lyrischen Dramas, unterschätzen die dichterische Höhenstufe, zu welcher dasselbe berechtigt ist. Die Anderen aber ermangeln zumeist der allgemeineren geistigen Ausbildung und sind ganz besonders völlige Fremdlinge auf dem Gebiete der Literatur.

Wir sagten: die begabteren Dichter unterschätzen die Höhenstufe eines guten Textbuches. [...] Diese Abgeneigtheit der besseren Dichter, dem Musikdrama dieselbe Potenz ihrer geistigen Kräfte zuzuwenden, welche sie der Production eines Wortdramas weihen, beruht eben nur auf einem, aus der bisherigen fälschlichen Entwicklung der Oper selbst hervorgegangenen Vorurtheile¹⁶⁶.

au compositeur animé d'idées plus nobles quand partout, à un degré fatigant jusqu'au désespoir, il ne se heurte à rien d'autre qu'à un mépris condescendant vis-à-vis de la fabrication de livrets d'opéra ? Que lui reste-t-il quand il ne possède ni le talent poétique ni la routine nécessaires, ou qu'il n'est pas capable de s'enthousiasmer deux fois (d'abord comme librettiste, puis comme compositeur) pour le même sujet avec le même degré de fraîcheur ? Eu égard à la structure infiniment variée, sous tout rapport, de la nature humaine, la réunion de toutes ces qualités n'est conférée qu'à peu d'élus. »

¹⁶³ *Ibid.* : « *Es bietet sich dem Componisten, der vielleicht schon viele Jahre vergeblich nach einem auf seine höheren Ideen eingehenden sinnigen und hinreichend begabten Dichters gesucht hat, dann nur ein Weg, nämlich der, ein bereits fertiges gediegenes Drama, welches ihm nach allen Beziehungen hierzu geeignet scheint, zur Oper umzuwandeln. [...] / Kurz es ist, wage ich zu behaupten, gerade bei Schiller wie bei keinem anderen Genius möglich, aus seinen Dramen mit vorsichtiger Hand, von Pietät geleitet, einen großen Theil dieser Blütenfülle, herabzunehmen, ohne seinen Dramen in Bezug auf dramatische Größe und Einheit Gewalt anzuthun, um dadurch ein für die Musik deshalb vortrefflich geeignetes Textbuch zu erhalten, weil nunmehr die Tiefe und Fülle von Schiller's Empfindungen um so unmittelbarer und stetiger auf unsere Seele wirft.* »

¹⁶⁴ VON A. [VON ARNOLD], Y., « Ueber einige Operntexte der neuesten Zeit », in : *NZfM*, 19 février 1864, vol. 60, n° 8, p. 61-63 ; 26 février, n° 9, p. 70-72 ; 4 mars, n° 10, p. 80 ; 11 mars, n° 11, p. 85-88 ; 18 mars, n° 12, p. 95-96 ; 1^{er} avril, n° 14, p. 114-116.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 4 mars 1864, n° 10, p. 80 : « „Mohamed“, *Drama in fünf Acten von Dr. Ph. Wolff. (Musik von Dr. Hermann Zopff). „Wilhelm Tell“, deutsche Oper in drei Acten. Getreu nach Schiller's Worten bearbeitet und componirt von Dr. Hermann Zopff. [...] Ist nun noch dazu dieses Drama ein so großartiges, populaires Werk, wie der Schiller'sche „Wilhelm Tell“, von welchem fast jeder Vers, wenigstens die meisten, insbesondere ergreifenden, seit Jahrzehnten schon im Munde des Volkes leben, - ein Werk, welches zu den Heilighümern der nationalen Literatur zählt, so kann das Antasten eines solchen Dramas mit dem unberufenen Secirmesser, das Absingen seiner Verse dem Zuhörer - nichts anders denn als Profanation erscheinen.* »

¹⁶⁶ *Ibid.*, 1^{er} avril 1864, n° 14, p. 115 : « Le mal principal qui fait que nous avons si peu de livrets d'opéra vraiment bons, voire presque aucun, à l'exception des livrets de Wagner, réside surtout dans l'absence de préparation et dans les idées erronées de l'ensemble des poètes comme des musiciens qualifiés pour être compositeurs lyriques. Les premiers méconnaissent la direction naturelle du drame lyrique, sous-estiment le niveau poétique auquel celui-ci a droit. Les autres manquent la plupart du temps de la formation intellectuelle la plus générale et sont, plus particulièrement, totalement ignorants des choses de la littérature. / Nous disions que les poètes les plus doués sous-estiment le niveau d'un bon livret. [...] Ce refus des meilleurs poètes

1.3.3 Le désintérêt des écrivains allemands pour l'activité de librettiste

Les plus importants librettistes français et italiens de la première moitié du XIX^e siècle, tels que Eugène Scribe, Felice Romani ou Salvatore Cammarano, font l'objet d'articles et d'indications bibliographiques spécifiques dans l'encyclopédie musicale allemande *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Inversement, Bernd Zegowitz observe que seuls douze des librettistes allemands qui ne cumulent pas cette profession avec celle de compositeur y figurent, avec pour la plupart une simple mention, soit : Ludwig Bechstein, Helmina von Chézy, Eduard Devrient, Carl Gollmick, Franz Grillparzer, Friedrich Kind, Ludwig Peter August Lyser, Johann Baptist Mayrhofer, Eduard Mörike, Ernst Raupach, Ludwig Rellstab et Georg Friedrich Treitschke¹⁶⁷. Contrairement à leurs prédécesseurs, les écrivains allemands les plus connus de cette période se détournent volontairement du théâtre lyrique. La production de livrets est désormais dégradée au rang d'un travail subalterne, sans véritable valeur littéraire : « *Die Zeiten, in denen Autoren gerade als Verfasser von Opernlibretti besonders geschätzt wurden und diesen Texten ein hoher Kunstcharakter zugesprochen wurde, waren zu Beginn des 19. Jahrhunderts vorbei*¹⁶⁸. »

Dans une conversation datée du 9 décembre 1824, Goethe déconseille vivement à Eckermann de se consacrer à l'écriture de livrets, une activité sans intérêt selon lui pour un écrivain allemand : « *Nun will ich Sie gleich noch vor etwas warnen. Es werden die Komponisten kommen und eine Oper haben wollen; aber da seien Sie gleichfalls nur standhaft und lehnen Sie ab, denn das ist auch eine Sache, die zu nichts führt und womit man seine Zeit verdirbt*¹⁶⁹. » Alors âgé de 75 ans, Goethe parle en connaissance de cause. L'auteur du roman épistolaire *Die Leiden des jungen Werthers* est non seulement le traducteur en allemand d'une *farsa* de Cimarosa intitulée *L'impresario in angustie*, mais aussi l'un des rares écrivains importants de son époque en Allemagne qui n'ait pas dédaigné l'activité de librettiste¹⁷⁰. Sa collaboration avec différents compositeurs allemands, tels que Philipp Christoph Kayser, Johann Friedrich Reichardt et Carl Friedrich Zelter, est abondamment détaillée dans un ouvrage de Norbert Miller¹⁷¹. Kayser met en musique quatre pièces dramatiques de Goethe, dont trois *Singspiele*, *Erwin und Elmire* en 1777, *Jery und Bäteli* en 1779 et *Scherz, List und Satire* en 1787¹⁷². Les livrets des deux derniers ouvrages sont également mis en musique par Peter von Winter en 1790, sans collaboration directe avec l'écrivain toutefois. De son côté, Reichardt compose les partitions de trois *Singspiele* de Goethe, dont deux ont déjà été mis en musique par Kayser, à savoir *Claudine von Villa*

d'investir autant d'énergie intellectuelle dans le drame musical que dans le drame parlé repose justement sur un préjugé qui résulte de l'histoire erratique de l'opéra jusqu'à présent. »

¹⁶⁷ ZEGOWITZ, Bernd, *Der Dichter und der Komponist. Studien zu Voraussetzungen und Realisationsformen der Libretto-Produktion im deutschen Opernbetrieb der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2012, p. 11, note de bas de page n° 3.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 12 : « Les époques où les écrivains étaient particulièrement appréciés comme auteurs de livrets d'opéra et où l'on attribuait à ces textes un caractère hautement artistique étaient révolues au début du XIX^e siècle. »

¹⁶⁹ ECKERMANN, Johann Peter, *op. cit.*, p. 119 : « Je veux encore vous mettre en garde dès maintenant contre quelque chose. Les compositeurs viendront et voudront avoir un opéra ; alors restez ferme et refusez, car c'est aussi une affaire qui ne conduit à rien et avec laquelle on perd son temps. »

¹⁷⁰ BLUME, Friedrich, « Goethe, Johann Wolfgang », in : *MGG*, 1986, 1^{ère} éd., vol. 5, p. 452.

¹⁷¹ MILLER, Norbert, *Die ungeheure Gewalt der Musik. Goethe und seine Komponisten*, Munich, Carl Hanser Verlag, 2009, 448 p.

¹⁷² *Ibid.*, p. 71-131 : « *Die Welt als Intrige und Gaukelspiel. Der Liederkomponist Philipp Christoph Kayser und die deutsche Oper* ». »

Bella et Jery und Bätely en 1789, puis *Erwin und Elmire* en 1791¹⁷³. Le résultat de ces différents projets reste néanmoins décevant sur le plan musical. Enfin, la plus longue amitié entretenue par l'écrivain avec un compositeur ne débouche pas sur l'écriture d'un opéra. Publiée en 1833-1834, soit un an seulement après la mort du célèbre écrivain, la correspondance entre Goethe et Zelter ne comprend pourtant pas moins de six volumes¹⁷⁴. Entamé en 1795 et poursuivi par intermittence jusqu'en 1807, le projet de Goethe d'écrire une suite au célèbre *Singspiel* de Mozart et Schikaneder reste inachevé, faute de compositeur adéquat. Seule l'ouverture du fragment de livret intitulé *Der Zauberflöte zweyter Theil* est mise en musique par Zelter. Le fait que Goethe n'ait pas su ou pu s'entourer de compositeurs à la hauteur de son talent littéraire demeure l'un des grands drames de l'histoire de la musique allemande selon Friedrich Blume¹⁷⁵. Le 12 février 1829, l'écrivain fait ainsi part à Eckermann de son regret de n'avoir jamais pu travailler avec Mozart, le seul compositeur allemand qu'il jugeait digne de mettre son *Faust* en musique, à l'exception peut-être de Meyerbeer¹⁷⁶.

Le désintérêt des écrivains allemands pour l'écriture de livrets est un sujet souvent évoqué par la presse allemande. Friedrich August Kanne regrette en août 1819 que les poètes Bürger et Hölty n'aient pas écrit de pièces de théâtre et de livrets d'opéra, ce qui aurait permis de combattre l'éternel préjugé selon lequel les compositeurs allemands ne veulent mettre en musique que de mauvais livrets¹⁷⁷. Il déconseille cependant l'arrangement de pièces de théâtre à succès en livrets d'opéra¹⁷⁸. Dans l'édition de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 10 avril 1833¹⁷⁹, le critique Gottfried Wilhelm Fink donne deux raisons au manque de bons librettistes allemands, le manque d'argent et le manque de reconnaissance pour leur travail : « *Ehre, Anerkennung. Wer genießt diese? Alle Mal der Componist, der Dichter höchstens nebenbey*¹⁸⁰. » Le succès d'un opéra est trop souvent mis sur le compte du seul compositeur,

¹⁷³ *Ibid.*, p. 132-197 : *Weimarer und Berliner Klassik. Johann Friedrichs Reichardts Musik zu Goethes Werken* ».

¹⁷⁴ GOETHE, Johann Wolfgang von, ZELTER, Carl Friedrich, *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832*, RIEMER, Friedrich Wilhelm (éd.), Berlin, Duncker und Humblot, 1833-1834, 6 vol.

¹⁷⁵ BLUME, Friedrich, *op. cit.*, p. 452 : « *Goethe wußte aber ebenso wohl, daß seine eigenen Bemühungen zum Scheitern verurteilt waren, weil ihm die geeigneten Komponisten fehlten (1805 hat er es einmal deutlich ausgesprochen). Daß der Fortgang des Kampfes um die deutsche Volloper sich auf der Linie zu Hoffmanns Undine und Webers Freischütz vollzog, lief naturgemäß Goethes Intentionen zuwider. Goethe ist einer der wenigen großen Dichter neuerer Zeit, die das Handwerk des Librettisten nicht verschmäht haben; er war bereit, sich in jeder Weise den Bedürfnissen des Musikers anzupassen, und hatte das in Brief, Gespräch und Libretto immer wieder bezeugt. Erst in Hofmannsthal's Libretti begegnet Ähnliches wieder. Es muß als einer der stärksten Rückschläge der deutschen Musikgeschichte im klassischen Zeitalter betrachtet werden, daß die jedem anderen Libretto turmhoch überlegene Zweite Zauberflöte Fragment blieb, weil der Komponist dazu fehlte, und daß die Opernszenen des Faust im Zeitalter der Klassik keinen Musiker gefunden haben, der einigermaßen der Aufgabe gewachsen gewesen wäre. Dies ist Goethe durchaus bewußt gewesen, und deshalb hat er dem frühverstorbenen Mozart bis ins hohe Alter hinein nachgetrauert.* »

¹⁷⁶ ECKERMANN, Johann Peter, *op. cit.*, p. 293 : « „Doch“, sagte ich, „gebe ich die Hoffnung nicht auf, zum ‚Faust‘ eine passende Musik kommen zu sehen.“ / „Es ist ganz unmöglich“, sagte Goethe. „Das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie stellenweise enthalten müßte, ist der Zeit zuwider. Die Musik müßte im Charakter des ‚Don Juan‘ sein; Mozart hätte den ‚Faust‘ komponieren müssen. Meyerbeer wäre vielleicht dazu fähig, allein der wird sich auf so etwas nicht einlassen; er ist zu sehr mit italienischen Theatern verflochten.“ »

¹⁷⁷ KANNE, Friedrich August, « Was ist ein guter Operntext? », in : *Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, 18 août 1819, vol. 3, n° 66, p. 528.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 28 août 1819, vol. 3, n° 69, p. 552 : « *Daher kommen nun so viele gerechte und ungerechte Klagen des Publicums, dass wir keine guten tragischen Opernbücher besitzen: weil es seine Forderungen stets nach dem Massstabe des recitirenden Schauspiels einrichtet; daher die ganz unausführbare Zumuthung, dass man gute Tragödien zu Opern umarbeiten solle [...].* »

¹⁷⁹ FINK, Gottfried Wilhelm, « Kurze Abhandlungen über die Oper. – II. Wie kommt es, das wir in Teutschland so wenig gute Operndichter haben? », in : *AmZ*, 10 avril 1833, vol. 35, n° 15, p. 233-235.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 235 : « Qui jouit de l'honneur et de la reconnaissance ? Le compositeur toujours, le poète tout au plus accessoirement. »

son échec sur celui du librettiste. Le 23 septembre 1840, Fink constate dans le même journal le manque d'intérêt chronique des dramaturges allemands pour l'art lyrique, une situation qu'il espère bientôt révolue :

*Unsere Teutsche Komponisten klagen besonders in neuester Zeit über Mangel an guten Operntexten, und nicht mit Unrecht. Unter allen teutschen Dichtern fanden sich verhältnismässig immer nur wenige, die sich damit befassen wollten, und in neuester Zeit, welche die Dichter überhaupt nicht zu sehr begünstigt, scheint die Neigung, den Tonsetzern mit Opernbüchern beizustehen, noch geringer als sonst geworden zu sein*¹⁸¹.

En avril 1848, Carl Armand Mangold publie un article consacré au développement de l'opéra allemand contemporain¹⁸². Il y appelle les meilleurs poètes allemands à écrire des livrets, ce qui sous-entend qu'ils ne le faisaient pas jusque-là, et leur recommande de puiser leur inspiration dans l'histoire et la mythologie germaniques¹⁸³. Mangold constate que la production de livrets reste une activité d'ordre secondaire pour un grand nombre de poètes¹⁸⁴ et que les compositeurs ne parviennent toujours pas à s'approvisionner en bons livrets¹⁸⁵.

1.3.4 La misère matérielle des librettistes allemands

De même que leurs collègues italiens, les librettistes allemands peinent à obtenir une rémunération satisfaisante de leurs travaux littéraires. Ils sont le plus souvent payés à la tâche par les compositeurs et ne bénéficient pas du système avantageux des droits d'auteur déjà en vigueur de l'autre côté du Rhin¹⁸⁶. Dans ses *Souvenirs de Paris en 1804*, Kotzebue consacre ainsi quatre pages à la description du fonctionnement du système français des droits d'auteur, compare les revenus très inégaux des dramaturges des deux côtés de la frontière et regrette que les auteurs allemands ne bénéficient pas d'un système similaire¹⁸⁷. Malgré sa notoriété, le dramaturge viennois Ignaz Franz Castelli ne peut financer son

¹⁸¹ FINK, Gottfried Wilhelm, « Neuer teutscher Operndichter, W. Held », in : *AmZ*, 23 septembre 1840, n° 39, p. 806 : « Nos compositeurs allemands se plaignent surtout, ces derniers temps, du manque de bons livrets, et non sans raison. Parmi l'ensemble des poètes allemands, on en trouvait proportionnellement toujours peu qui voulaient s'en occuper, et ces derniers temps, qui ne sont guère favorables aux poètes, l'inclination à soutenir les compositeurs par des livrets semble s'être encore amoindri. »

¹⁸² MANGOLD, Carl Armand, « Die neuere deutsche Oper », in : *NZfM*, 1^{er} et 8 avril 1848, vol. 28, n° 27 et 29, p. 157-160 et 169-171.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 158 : « Es wäre zu wünschen, daß sich die besten neueren Dichter dafür interessiren könnten, ein musikalisches Drama zu schaffen, das, allen Unsinn, alle Leerheiten und Fadheiten verbannend, in logischer Folge und in würdiger Sprache sich bewegt, eine lebenskräftige Tendenz durchführt, und auf ächt deutschem Boden im Reich der Geschichte oder der deutschen Sage wurzelt. »

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 159 : « Manche Leute, darunter auch Dichter, sind mit dem Vorurtheil behaftet, ein Operntext sei keine Aufgabe für einen wirklichen Dichter, und das aus dem Grund, weil sie nur eine Zeichnung in scharfen Conturen liefern und dem Componisten die Ausführung mit Farben überlassen sollen, oder auch weil sie namentlich an den Mozart'schen Opern den Beleg gefunden zu haben glauben, daß der Text schlecht sein müsse. »

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 170 : « Eine Schwierigkeit ist es, in Deutschland durchzubringen, zumal für einen Operncomponisten. Wir wollen gar nicht der Mühe gedenken, ein gutes Gedicht zu finden, obschon viele Dichter, zu Gunsten des Schauspiels, weder Neigung noch guten Willen für die Oper haben. »

¹⁸⁶ Cf. : ZEGOWITZ, Bernd, *op. cit.*, p. 64-66 : « 2.2.1 „Aber wer druckt, bezahlt und kauft Operntexte?“ – Vertragspraxis und Urheberrecht ». - GOSLICH, Siegfried, « Germany. Librettists », in : ABRAHAM, Gerald (éd.), *The New Oxford History of Music*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1990, vol. 9, p. 196. - « Die äußeren Bedingungen », in : GOSLICH, Siegfried, *Die deutsche romantische Oper*, Tutzing, Hans Schneider, 1975, p. 179-183.

¹⁸⁷ KOTZEBUE, August von, *Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804*, Karlsruhe, 1804, vol. 2, p. 214-218.

existence par la seule activité de librettiste. Dans ses mémoires, il oppose l'important succès obtenu par l'opéra *Die Schweizerfamilie* à partir de 1809 sur les scènes allemandes et européennes à la modeste somme de huit florins qui lui a été versée ponctuellement pour l'écriture du livret¹⁸⁸. La presse française se fait parfois l'écho de ce problème. À l'occasion de la première tournée parisienne de la troupe lyrique allemande de Joseph August Röckel en 1829, un critique de la *Revue musicale* explique la pénurie de bons opéras allemands par les difficultés financières que rencontrent les librettistes allemands. Ces derniers ne seraient pas intéressés financièrement au succès éventuel de leurs ouvrages :

Quand nous voyons l'Allemagne, cédant au charme des mélodies italiennes et de l'opéra-comique français, accorder souvent aux partitions d'outre-monts et d'outre-Rhin une préférence momentanée sur ses produits musicaux indigènes, il faut se garder d'en conclure que la mine dramatique n'y ait livré, en général, que des résultats rares ou peu susceptibles de succès populaires. On veut en Allemagne des poèmes, sinon bons, au moins suffisants ; mais comme les auteurs des paroles n'ont aucun droit sur les recettes, on en trouve peu qui veuillent dépenser en pure perte un talent qui leur profiterait, employé d'une autre manière¹⁸⁹.

Cet argument est un lieu commun que l'on retrouve constamment dans la presse allemande de la première moitié du XIX^e siècle. Il apparaît notamment dans huit articles de Friedrich August Kanne, Gottfried Wilhelm Fink, Philipp Jakob Düringer, Carl Gollmick, Joachim Fels, Hermann Hirschbach, C. J. Schmidt et Carl Armand Mangold, publiés respectivement en 1819, 1833, 1841, 1842 (2), 1843, 1845 et 1848. Entre le 17 juillet et le 1^{er} septembre 1819, Friedrich August Kanne publie un long article intitulé « Qu'est-ce qu'un bon livret d'opéra ? », réparti sur huit numéros de l'*Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*¹⁹⁰. Selon lui, la question des droits d'auteur est l'une des principales raisons, avec la centralisation de l'activité théâtrale à Paris et le système des privilèges régissant le répertoire de chaque théâtre, qui expliquent la supériorité des livrets français sur les livrets allemands :

Warum haben aber die Franzosen so gute Operntexte? Weil erstlich sie in ihrer Hauptstadt mehr Theater haben, auf denen die ernste gattung von der komischen, und diese wieder vom Vaudeville, und endlich von der Farce geschieden ist, weil also da auch an jedem Orte das gehörige Publicum vorhanden, welches tragische nicht etwa verwirft, weil sie nicht komisch, und komische, weil sie nicht tragisch sind.

*Ein zweyter Grund ist der, weil ausgezeichnete Dichter einem Ersatz für ihre Mühe haben, durch den Genuss der lebenslänglichen Procente*¹⁹¹.

¹⁸⁸ CASTELLI, Ignaz Franz, *Memoiren meines Lebens* (1861), Munich, Winkler-Verlag, 1969, p. 294 : « Die Schweizerfamilie erfreute sich eines europäischen Rufes. Es ist keine wenn auch noch so kleine Bühne Deutschlands, auf welcher diese Oper nicht gegeben worden ist und wo sie nicht gefallen hätte. Lange war die Rolle der Emmeline das Steckenpferd aller Sängerinnen, welche sich zutrauten, daß sie nebenbei auch Schauspielerinnen seien. In Wien ist diese Oper über hundertmal gegeben worden. Sie ist in das Französische, Italienische, Russische, Dänische übersetzt; und was hab ich eingenommen? Ratet! Nein, Ihr könnt es nicht erraten. Also hört und schaudert! Ich muß es schon in Buchstaben schreiben, sonst könntet Ihr glauben, der Setzer habe ein paar Nullen weggelassen: acht Gulden. » - Cf. : *AmZ*, 20 mars 1844, vol. 46, n° 12, p. 214. - *Le Salon musical : Musique, Beaux-Arts, Littérature, Critique, Théâtres, Nouvelles, Modes*, 11 avril 1844, vol. 1, n° 32, p. 4.

¹⁸⁹ A. S., « Théâtre Royal Italien : pour les débuts de la troupe allemande, *Der Freischütz* », in : *Rm*, 1829, vol. 5, p. 399.

¹⁹⁰ KANNE, Friedrich August, « Was ist ein guter Operntext? », in : *Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, 17 juillet 1819, vol. 3, n° 57, p. 453-456 ; 21 juillet, n° 58, p. 461-465 ; 11 août, n° 64, p. 509-512 ; 14 août, n° 65, p. 517-521 ; 18 août, n° 66, p. 525-528 ; 21 août, n° 67, p. 533-535 ; 28 août, n° 69, p. 552-554 ; 1^{er} septembre, n° 70, p. 559-562.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 528 : « Mais pourquoi les Français ont-ils de si bons livrets ? Premièrement parce qu'ils ont plus de théâtres dans leur capitale, dans lesquels le genre sérieux est séparé du genre comique, ce dernier étant

Le 10 avril 1833, Fink attribue la pénurie de bons livrets en Allemagne à l'insuffisante rémunération des librettistes allemands¹⁹², ces derniers étant directement rétribués par les compositeurs, contrairement aux librettistes français :

Woran mag es also wohl liegen, dass verhältnissmässig so wenig für dieses Dichtungsfach geschieht? Es gibt zwey Hauptangeln, um die sich fast Alles auf diesem Erdenrunde dreht. Die erste Hauptangel heisst

Geld. „Es ist ein schönes Ding, das Gold!“ sagt der Kerkermeister im Fidelio. Solche Kerkergedanken sind nicht ungewöhnlich, ausgenommen in Utopien, wo man keins braucht. Wo kriegt denn wohl ein teutscher Mensch Geld für einen teutschen Operntext, wenn es nicht der Componist zahlt? In Frankreich steht es ganz anders damit¹⁹³.

À l'article « Drama » de leur *Theater-Lexikon*, Philipp Jakob Düringer et Heinrich Bartel exposent en 1841 une argumentation similaire à celles présentées par Kanne et Fink¹⁹⁴, et ajoutent qu'une loi oblige les directeurs de théâtre en Russie à verser intégralement les recettes de la seconde représentation d'une nouvelle pièce au dramaturge. De même, Carl Gollmick publie de longs commentaires consacrés aux livrets d'opéra dans deux numéros de la *Neue Zeitschrift für Musik*, publiés les 20 et 24 mai 1842, dans lesquels il souligne le contraste entre la prospérité des librettistes français et la misère matérielle des librettistes allemands¹⁹⁵ :

Zum Schlusse noch die Bemerkung, daß dem deutschen Dichter aller Muth benommen ist, sich der Oper anzunehmen, da er erstens sieht, wie das Publicum so leicht Geschmack an den wässerigsten soit disant Dichtungen findet, und zweitens er auch nicht die geringste Aufmunterung dazu erhält. In Frankreich sind die Operndichter reich. In Deutschland stellt man ihnen gar wunderliche Bedingungen, wobei sich erst nach Decennien irgend ein Risiko herausstellen kann; oder er müßte sich

de même séparé du *vaudeville* et de la *farce*, et parce que dans chaque lieu se trouve le public qui lui correspond, lequel ne condamne pas les œuvres tragiques parce qu'elles ne sont pas comiques, et les œuvres comiques parce qu'elles se sont pas tragiques. / Une deuxième raison est que d'excellents librettistes sont dédommagés de leur peine à travers les pourcentages dont ils bénéficient leur vie durant. »

¹⁹² FINK, Gottfried Wilhelm, « Kurze Abhandlungen über die Oper. – II. Wie kommt es, das wir in Teutschland so wenig gute Operndichter haben? », in : *AmZ*, 10 avril 1833, vol. 35, n° 15, p. 234-235 : « Was hat er in Teutschland? Höchstens zahlt so einem gutmüthigen Opernbuchmachers-Gesellen den textbegierige Componist einen beseufzten Ablohn und damit ist's aus. Die eine Angel fängt keine Goldfische. »

¹⁹³ *Ibid.*, p. 234 : « À quoi cela peut-il tenir que l'on produise si peu proportionnellement dans ce domaine de la littérature ? Il y a deux axes principaux autour desquels tourne presque tout sur cette terre. Le premier de ces axes est : / L'argent. « C'est une belle chose que l'or ! » dit le geôlier dans *Fidelio*. De telles pensées de cachot ne sont pas inhabituelles, sauf dans les utopies où l'on n'en a aucun besoin. Mais où donc une personne allemande obtient-elle de l'argent pour un livret allemand, si ce n'est pas le compositeur qui le paye ? En France, il en va de toute autre manière. »

¹⁹⁴ « Drama », in : DÜRINGER, Philipp Jakob, BARTEL, Heinrich L., *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*, Leipzig, Otto Wigand, 1841, p. 332-333. - Cf. : *Ibid.*, p. 332 : « Jedoch zeigt sich bei allem Mangel an deutschen dramatischen Dichtern, der nicht so groß sein würde, wären die Verhältnisse anders, und würde den schönsten Talenten nicht die Aussicht auf Armuth geboten, wenn sie allein ihrer Dichtkunst leben wollten, manches schöne Talent, was wohl verdiente, gepflegt und unterstützt zu werden. - Es hat der französische dramatische Dichter von jeder Aufführung eines jeden Productes auf jedem Theater des Königreiches seine bestimmte Tantième; ist sein Werk gut, so wird es oft gegeben, macht es ihn reich. [...] Welchen Lohn haben im Verhältnisse die deutschen Dichter? Ist ein deutsches Stück gedruckt, wird es allgemeines Eigenthum, es denkt niemand daran, den Dichter bei der Aufführung zu honorieren. [...] »

¹⁹⁵ GOLLMICK, Carl, « Glossen über Operntexten », in : *NzFM*, 20 et 24 mai 1842, vol. 16, n° 41 et 42, p. 161-162 et 165-167.

denn höchstens mit 10 bis 15 Louisdors für ein großartiges Buch ein für allemal abfertigen lassen, was indessen schon zu den Glücksfällen gehört¹⁹⁶.

Gollmick donne l'exemple du compositeur Franz Lachner qui, ne trouvant pas de livret à son goût en Allemagne, offrit 2000 francs au librettiste français Saint-Georges pour lui écrire le livret de l'opéra *Catarina Cornaro*, qu'il fit ensuite traduire en allemand par Alois Joseph Büssel avant de le mettre en musique¹⁹⁷. Cet événement fit couler beaucoup d'encre nationaliste en Allemagne¹⁹⁸. Gollmick considère que si Lachner avait offert une telle somme à un librettiste allemand, il n'aurait pas eu de mal à obtenir un livret de qualité équivalente. L'argent est selon lui le nerf de la guerre qui permettrait enfin à l'opéra allemand de lutter efficacement contre les importations françaises et italiennes¹⁹⁹. Notons que l'original français du livret de Saint-Georges fut mis parallèlement en musique par Halévy sous le titre *La Reine de Chypre*, avant d'être créé à l'Opéra de Paris le 22 décembre 1841, soit trois semaines seulement après la création de l'opéra de Lachner à Munich le 3 décembre. Dans un article consacré à l'Opéra-Comique, publié le 5 juillet 1842 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*²⁰⁰, Joachim Fels aborde également le problème du manque de bons livrets allemands à travers l'exemple honni de la collaboration entre Lachner et Saint-Georges. La misère matérielle des librettistes allemands est directement liée selon lui au sous-financement des compositeurs allemands :

*Es wird oft geklagt, in Deutschland mangle es an guten Operntexten, an Scribe. Ich kann mir nicht einreden, daß die Deutschen nicht auch ein gutes Libretto dichten könnten, vielmehr glaube ich, Deutschland würde in dieser Hinsicht genug Scribe's besitzen wenn man die Componisten in den Stand setzte, ihnen das Libretto zu bezahlen. Wahrlich, Lachner hätte nicht nöthig gehabt, zu Saint Georges zu gehen, ein deutscher Dichter würde ihm für weniger Geld einen bessern Text geliefert haben. Diese Handlung setzt eine Unkenntniß der deutschen, dichterischen Kräfte oder ein Mißtrauen in diese voraus, die einem deutschen Componisten schlecht kleidet. Zum Glück wird dieses Beispiel wenig oder gar keine Nachahmung finden, denn die Componisten ohne Namen sind in der Regel nicht im Stande, einen französischen Operntext zu honoriren. Sie sind überhaupt nicht im Stande, viel zu honoriren, und das ist schlimm [...]*²⁰¹.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 167 : « Remarquons pour finir que le poète allemand est complètement découragé à l'idée de s'occuper d'opéra, premièrement parce qu'il voit combien le public trouve si facilement goût aux « soit disant » poèmes insipides, et deuxièmement parce qu'il ne reçoit pas le moindre encouragement à s'y consacrer. En France, les librettistes sont riches. En Allemagne, on leur impose des conditions bizarres, sachant qu'un risque quelconque peut ne se révéler qu'après des décennies ; ou bien il [le librettiste] devrait se contenter une fois pour toutes de 10 à 15 louis d'or au maximum pour la préparation d'un livret remarquable, ce qui en outre peut être considéré comme un coup de chance. »

¹⁹⁷ Cf. : KÜSTNER, Karl Theodor von, *Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin. Zur Geschichte und Statistik des Theaters*, Leipzig, Brockhaus, 1853, p. 116.

¹⁹⁸ Cf. : C. G., « NACHRICHTEN. / Frankfurt. Musik vom 14. März bis zum 14. Mai », in : *AmZ*, 31 mai 1843, vol. 45, n° 22, p. 410 : « Nachdem der deutsche Patriotismus Franz Lachner's *Catharina Cornaro* nicht aufkommen liess, wollte man sich an der Bastard-Oper *La reine de Chypre* von Halevy schadlos halten. »

¹⁹⁹ GOLLMICK, Carl, *op. cit.*, p. 167 : « Wenn an Deutschlands Dichter ähnliche Aufforderungen ergingen, es würde trotz der Schwierigkeit, in Wesen und Form ein gutes Opernbuch zu schreiben, dennoch nicht Mangel an deutschen Texten sein, die den deutschen Componisten wahrscheinlich mit der vaterländischen Dichterer aussöhnen würden, und er dürfte nicht mehr nöthig haben, über den Rhein oder am Ende gar über die Alpen zu greifen, um fremden Nationen die Blößen vollends aufzudecken, die sich unsere Impietät täglich giebt. [...] / Daß wir nicht überroth werden, unsere deutsche Muse täglich mit französischen Moden aufzuputzen und von italienischen Confituren füttern zu sehen, während diese übermüthigen Nachbarn über unsere Abhängigkeit von ihnen die Achseln zucken! »

²⁰⁰ FELS, Joachim, « Die komische Oper in Paris », in : *NZfM*, 5 juillet 1842, vol. 17, n° 2, p. 5-7.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 6 : « On se plaint souvent que l'Allemagne manque de bons livrets, d'un Scribe. Je ne peux croire que les Allemands ne puissent également inventer un bon livret, je crois plutôt que l'Allemagne posséderait à cet égard suffisamment de Scribe si l'on mettait les compositeurs en état de leur payer le livret. En vérité, Lachner n'aurait pas eu besoin de s'adresser à Saint-Georges, un librettiste allemand lui aurait livré un meilleur texte

Dans un article consacré aux livrets d'opéras allemands, publié le 27 mars 1843 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, le compositeur et critique musical Hermann Hirschbach reconnaît l'habileté des librettistes français, mais désapprouve leur recherche excessive de l'effet extérieur. L'inégalité des revenus entre librettistes français et allemands est une fois encore abordée à travers l'exemple de l'opéra *Catarina Cornaro*. L'argumentation de Hirschbach rejoint celle des ses compatriotes :

*Daß aber deutsche Dichter, hätten sie eine nur verhältnißmäßige Belohnung, wie die französischen eine unverhältnißmäßige, nicht gleiches leisten könnten, darf wohl Niemand mit Grund behaupten, und es ist ein charakteristisches Zeichen, daß ein so unbedeutender Text, wie die Königin von Cypern von St. Georges, von einem deutschen Componisten erst aus Paris verschrieben werden mußte*²⁰².

Dans un article intitulé « Quelques mots sur les livrets d'opéra », publié les 27 et 29 mai 1845 dans l'*Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*²⁰³, C. J. Schmidt souhaite que les compositeurs et les librettistes collaborent de manière plus efficace au développement de l'art allemand²⁰⁴, ce qui suppose en priorité une très nette réévaluation de la rémunération des livrets :

Seit diesem Erkennen ertönte überall her die Klage wegen Flachheit der Libretti, wegen Unzweckmäßigkeit in ihrer Anlage und Ausführung, überhaupt wegen Gehaltlosigkeit der dichterischen Arbeit.

*An dieser offenbaren Vernachlässigung des einen Haltpunktes der Oper mögen nun eines Theils die Componisten, andern Theils die Dichter selbst die Schuld tragen; die Ersteren, indem sie sich gar zu leicht dazu hergaben, die elendsten und flachsten Machwerke zu betonen, woran bei vielen Fällen wohl auch der Umstand Theil haben mag, daß derlei zusammengestoppelte Producte eben in keinem namhaften Kaufwerthe standen. Der Tonsetzer bedachte dabei nicht, daß je schaler das erworbene Libretto war, um so schwieriger die Betonung, und um so geringer auch der Erfolg ausfallen müßte*²⁰⁵.

à moindre coût. Cet acte suppose une ignorance des facultés poétiques allemandes ou une méfiance à leur égard qui sied mal à un compositeur allemand. Cet exemple ne sera heureusement que peu suivi, voire pas du tout, car les compositeurs sans nom ne sont en règle générale pas en mesure de verser les honoraires pour un livret français. Ils ne sont pas du tout en mesure de verser d'importants honoraires, et c'est grave [...]. »

²⁰² HIRSCHBACH, Hermann, « Vermischte Aufsätze : 1) Ueber Operntexte », in : *NZfM*, 27 mars 1843, vol. 18, n° 25, p. 100 : « Mais personne ne peut affirmer avec raison que les librettistes allemands, s'ils n'avaient qu'une rémunération proportionnée autant que celle des librettistes français est disproportionnée, ne pourraient accomplir la même chose, et c'est un signe caractéristique qu'un texte aussi insignifiant que *La Reine de Chypre* de Saint-Georges dût être commandé spécialement à Paris par un compositeur allemand. » - Cf. : WAGNER, Richard, *Mein Leben*, Munich, List Verlag, 1963, vol. 1, p. 218.

²⁰³ SCHMIDT, C. J., « Einige Worte über Operndichtungen », in : *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 27 et 29 mai 1845, vol. 5, n° 63 et 64, p. 249-250 et 253-255.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 250 : « Jemehr das Opernwesen vorschritt, um so klarer wurde: daß nur dann ein vollkommenes Gedeihen dieses dramatisch-musikalischen Kunstzweiges zu erreichen wäre, wenn beide dabei hauptsächlich theilten Künste, sowohl die Dichtkunst als auch die Musik, in gleicher Würde und Wirksamkeit Hand in Hand mit einander einherschritten, und einander zur Erreichung des gemeinschaftlichen Zweckes werththätig unterstützten. »

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 250 : « Depuis ce diagnostic, la plainte contre la platitude des livrets, contre l'inadéquation dans leur conception et leur traitement, et surtout contre l'absence de rémunération du travail poétique, se fit entendre partout. / Les compositeurs d'une part et les poètes d'autre part portent eux-mêmes la responsabilité de cette évidente négligence d'un point important de l'opéra ; les premiers en se prêtant beaucoup trop facilement à mettre en musique les travaux bâclés les plus misérables et les plus superficiels, le fait que de tels produits de compilation n'aient eu aucune valeur marchande d'importance ayant d'ailleurs dû jouer un rôle dans de nombreux cas. Or, le compositeur ne réfléchissait pas au fait que plus le livret acquis manquait de fraîcheur, plus sa mise en musique devait être difficile et son succès de moindre importance. »

Dans son journal intime, Otto Nicolai note son intention, en juillet 1845, de composer un opéra allemand, mais déplore une nouvelle fois les grandes difficultés rencontrées pour se procurer un livret répondant à ses attentes. Le compositeur accuse l'Allemagne de délaisser complètement ses librettistes et compositeurs d'opéras, au contraire de la France :

Die Deutschen verlangten von mir, dem Deutschen, nach der „Heimkehr des Verbannten“ nunmehr etwas Besseres als eine Übersetzung des Templario, und darin gebe ich ihnen recht. Indeß, wo soll man Textbücher hernehmen in einem Lande wie diesem, wo erstens keine Dichter existieren, die von der richtigen Anfertigung solcher Arbeit auch nur einen leisen Begriff haben, und wo vor allem - für neue Opern nichts getan und so gut als nichts gezahlt wird? - Scribe verlangt für einen neuen französischen Operntext zwölf- bis zwanzigtausend Francs, - und Deutschland gibt für eine neue Oper samt Inschluß des Buches - entweder nichts - höchstens aber 500 fl. -, welches die für meine neue Oper stipulierte Summe war. Und das ist noch viel! Deutschland nimmt lieber die schlechteste italienische oder französische Oper hin, als daß es für eine neue deutsche Oper etwas zahlt. Somit verdient es keine deutsche Opernlitteratur, besitzt auch keine und wird auch schwerlich eine erwerben, bis das Gouvernement für diesen Zweig der Kunst etwas tun wird, wie es in Frankreich und Italien geschieht. Trauriges, trauriges Los, ein deutscher Opernkomponist zu sein²⁰⁶!

L'auteur de l'article « Tantième » publié en 1846 dans l'*Allgemeines Theater-Lexikon* milite pour l'adoption en Allemagne du système des droits d'auteurs sur le modèle français, ce qui permettrait d'offrir aux dramaturges allemands une rémunération à la fois juste et satisfaisante²⁰⁷. Dans les éditions du 1^{er} et du 8 avril 1848 de la *Neue Zeitschrift für Musik*²⁰⁸, Carl Armand Mangold publie un article intitulé « Le nouvel opéra allemand », dans lequel il considère que les compositeurs allemands, contrairement à leurs homologues italiens et français, rencontrent de nombreuses difficultés à se faire jouer sur les scènes allemandes et ne peuvent prétendre qu'à une très faible rétribution²⁰⁹. Une nouvelle fois, l'insuffisant financement de l'opéra allemand, associé ici au manque de patriotisme des théâtres germaniques, est jugé responsable du faible développement de l'art lyrique national. Mangold ironise sur les touristes étrangers épris de culture allemande qui, cherchant à entendre de l'opéra allemand en Allemagne, n'y parviendraient pas en raison du monopole exercé par les productions étrangères sur les scènes lyriques²¹⁰. Dans sa biographie de Lortzing publiée

²⁰⁶ SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *Otto Nicolais Tagebücher nebst biographischen Ergänzungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892, p. 153 [= KRAUSE-GRAUMNITZ, Heinz, *Vom Wesen der Oper. Opernkomponisten in Autobiographien, Vorreden und Briefen. Werk-Erläuterungen und anderen Dokumenten über die Oper*, Berlin, Henschelverlag, 1969, p. 148] : « Après [l'opéra] *Heimkehr des Verbannten*, les Allemands exigèrent désormais de moi, l'Allemand, quelque chose de mieux qu'une traduction du *Templario*, et en cela ils avaient raison. Mais où trouver des livrets dans un pays comme celui-ci où, premièrement, il n'existe pas de poètes qui auraient ne serait-ce qu'une vague idée de la bonne rédaction d'un tel travail, et où surtout on ne fait et on ne paie rien pour les nouveaux opéras ? Pour un nouveau livret d'opéra en français Scribe réclame entre douze et vingt mille francs, tandis que pour un nouvel opéra, livret inclus, l'Allemagne ne donne rien, ou au maximum 500 florins, ce qui était la somme convenue pour mon nouvel opéra. Et c'est encore trop ! L'Allemagne préfère subir les plus mauvais opéras italiens ou français plutôt que de payer quoi que ce soit pour un nouvel opéra allemand. Elle ne mérite dans ces conditions aucune littérature d'opéras allemands, n'en a pas non plus et aura du mal à en acquérir une tant que le gouvernement n'aura rien fait pour cette branche de l'art, comme cela se passe en France et en Italie. Quel triste, triste sort que celui d'être un compositeur d'opéra allemand ! »

²⁰⁷ L. S., « Tantième », in : MARGGRAFF, Hermann, HERLOSSSOHN, Carl, BLUM, Robert (éd.), *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Altenburg/Leipzig, 1839-1846, vol. 7, p. 64-65. - Cf. : L. S., « Droits d'auteurs », in : *Ibid.*, vol. 3, p. 81. - Cf. : H. T., « Die Berliner Tantième der Operncomponisten », in : *AmZ*, 12 mars 1845, vol. 47, n° 11, p. 169-174.

²⁰⁸ MANGOLD, Carl Armand, « Die neuere deutsche Oper », in : *NZfM*, 1^{er} et 8 avril 1848, vol. 28, n° 27 et 29, p. 157-160 et 169-171.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 170.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 171 : « Wie viel Stadtvorstände unterstützen ihre städtischen Bühnen, wie viel kunstsinnige Fürsten ihre Hoftheater mit Tausenden und aber Tausenden, und nichts oder wenig wird für die einheimische Kunst

en 1851, Philipp Jakob Düringer déplore la grande misère du librettiste-compositeur dans les dernières années de sa vie, une misère à laquelle il aurait certainement échappé si ses livrets et opéras à succès avaient été rémunérés à la hauteur des gains des auteurs français²¹¹.

Dans sa thèse d'habilitation consacrée à la production de livrets en Allemagne entre 1800 et 1850, Bernd Zegowitz estime que la faible production d'opéras allemands durant cette période - et la maigre rétribution financière des compositeurs et des librettistes qui en est une conséquence directe - est liée principalement à des raisons d'ordre structurel. L'Allemagne compte environ 80 théâtres susceptibles d'assurer la représentation d'opéras au début du XIX^e siècle, contre 120 à 140 un demi-siècle plus tard²¹². Ce nombre important de théâtres à l'échelle européenne ne s'accompagne pas d'un nombre proportionnel de créations car les théâtres allemands sont essentiellement des théâtres de « répertoire », et non des théâtres de « saison » comme en Italie :

*Dass in der Theaterorganisation keine kontinuierliche Nachfrage nach neuen Opern vorhanden war, lag einerseits an der speziellen Struktur der deutschen Theaterlandschaft mit ihrer Aufteilung in Hof- und Stadttheater, andererseits auch am Spielsystem der deutschen Opernhäuser - Repertoire statt „stagione“*²¹³.

Contrairement aux théâtres italiens qui ont vocation à favoriser la création d'un nouvel opéra lors de chaque saison, les théâtres allemands n'ont en effet aucune obligation dans ce domaine. Leur programmation repose sur la conservation d'un vaste fonds de partitions, de décors et de costumes²¹⁴. L'ensemble des théâtres allemands se divise entre une quinzaine de théâtres de cour (*Hoftheater*) et une grande majorité de théâtres municipaux (*Stadttheater*), ce que confirme un article publié le 15 septembre 1855 dans *The Musical World* qui sépare

gethan. Müssen wir uns nicht schämen vor allen anderen Völkern! Ueberall wird die deutsche Kunst obenan gestellt, und nun kommen die Fremden nach Deutschland, sie wollen deutsche Kunst auf deutschem Boden hören; sie können jedoch lange wandern von Stadt zu Stadt, von Theater zu Theater, bis ihnen der Zufall eine deutsche Oper vorführt. - Dürfen wir uns beklagen, wenn die Fremden, die mit dem deutschen Geiste sympathisirten, sich entrüsten wegwenden bei näherer Bekanntschaft unserer dürftigen Zustände? »

²¹¹ DÜRINGER, Philipp Jakob, *Albert Lortzing, sein Leben und Wirken*, Leipzig, Otto Wigand, 1851, p. 119 : « Während andere Nationen stolz sind auf ihre Talente, während sie durch freiwillige Gehalte ihre hervorragenden Dichter und Künstler den alltäglichen Sorgen entheben, lassen wir Deutschen sie unbekümmert verderben; - erst wenn sie gestorben sind, gelangen sie zu wohlverdienter künstlerischer Geltung, - erst wenn sie auf Kosten Anderer begraben werden müssen, verwundert man sich über die Ungerechtigkeit des Schicksals, das solchen Menschen den irdischen Lohn versagte! - In Frankreich würde Lortzing von den Tantiemen des „Czaar und Zimmermann“ allein ein reicher Mann geworden sein. - O, über die Unseligkeit deutscher Künstlerverhältnisse! » - Cf. : *Ibid.*, p. 106-122.

²¹² ZEGOWITZ, Bernd, *op. cit.*, p. 38.

²¹³ *Ibid.*, p. 37 : « Le fait qu'il n'y avait aucune demande continue de nouveaux opéras dans l'organisation des théâtres était dû d'une part à la structure spéciale du paysage théâtral allemand, avec sa division en théâtres de cour et théâtres municipaux, et d'autre part au système de représentation des théâtres lyriques allemands - répertoire au lieu de *stagione*. » - Cf. : Anonyme, « Alcune osservazioni sulle due musiche d'opera italiana e tedesca », in : *La Fama: Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Teatri*, 13 et 15 mars 1837, vol. 2, n° 31 et 32, p. 120 et 127-128. - *Ibid.*, p. 120 : « Ma d'onde nasce questa sterilità della musica tedesca? Tre, ci sembra, ne sono le cause principali. / Primieramente il Tedesco non fa scrivere opere o per meglio dire, egli non le conta come l'Italiano, il quale bisogna che nel carnevale abbia tante opere nuove. » - *Ibid.*, p. 128 : « A ciò si aggiunge la continua ripetizione della stessa opera [dans les théâtres italiens]. Mentre il nostro repertorio tedesco è costretto a dare ogni qualche cosa di nuovo, il discreto Italiano si contenta di tre o quattro opere per vari mesi, le quali però, quando piacciono, divengono proprietà comune del paese. »

²¹⁴ ZEGOWITZ, Bernd, *op. cit.*, p. 39 : « Auch das in Deutschland etablierte Repertoiresystem, das dadurch entstanden war, dass den Theatern ein Fundus von Partituren und Aufführungsmaterialen zur Verfügung stand, ließ keinen Zwang aufkommen, Opern uraufzuführen. »

les théâtres municipaux en trois catégories et comptabilise le nombre de troupes itinérantes²¹⁵. Bien que les *Hoftheater* bénéficient d'importantes subventions, la commande d'opéras allemands se limite le plus souvent, selon Bernd Zegowitz, à certaines circonstances exceptionnelles, telles qu'un mariage ou un anniversaire concernant la famille régnante, ou l'inauguration d'un nouveau théâtre lyrique. Quoique ces théâtres disposent des moyens humains, matériels et financiers permettant d'assurer une politique de création ambitieuse, leur programmation prudente favorise la reprise d'opéras français et italiens, ainsi que d'anciens opéras allemands, par des chanteurs célèbres et dans une mise en scène luxueuse, ce qui répond aussi bien au goût de la cour qu'à celui du public²¹⁶. Conformément au constat critique dressé par Franz Brendel en 1852²¹⁷, Bernd Zegowitz remarque que les directeurs des *Stadttheater* ne sont pas protégés financièrement comme les intendants des *Hoftheater* par les finances de la cour en cas de déficit, et que leur prise de risque dans la programmation est en conséquence nettement plus limitée :

Die Direktoren der städtischen Theater dagegen mussten ihr persönliches Gehalt und die Einnahmen des Theaters selbst erwirtschaften, sie hatten ein kleineres Personal und geringere finanzielle Mittel als die Intendanten der Hoftheater und konnten für ihre Verluste haftbar gemacht werden. Umso mehr mussten die Direktoren darauf bedacht sein, keine finanziellen ‚Flops‘ zuzulassen. [...] Da das Risiko für Direktoren größer war als für Intendanten, spielte man Erstaufführungen ausländischer Erfolgsopern oder Neuinszenierungen vorhandener Repertoireopern aber nur wenige Uraufführungen²¹⁸.

Lors de son entretien avec le compositeur Johann Christian Lobe, le directeur théâtral Friedrich Sebald Ringelhardt affirme ainsi que le premier devoir d'un directeur qui exerce honnêtement son métier est de gagner de l'argent. Il confirme qu'il ne peut se permettre de prendre des risques dans sa programmation, au contraire des directeurs de théâtres de cour, et

²¹⁵ « Opera and Drama in Germany », in : *The Musical World*, 15 septembre 1855, vol. 33, n° 37, p. 602 : « There are in Germany, at the present moment, 165 theatres, of which 19 are Hoftheater (court theatres with subventions from the various sovereigns), 12 Stadttheater (or theatres with subventions from the municipal authorities) of the first rank, 28 Stadttheater of the second rank, 39 Stadttheater of the third rank, and 67 travelling companies, of which 20 enjoy a very good reputation, and are in satisfactory pecuniary circumstances. » - Cf. : « Hoftheater », in : GOSLICH, Siegfried, *Die deutsche romantische Oper*, Tutzing, Hans Schneider, 1975, p. 31-47. - « Stadttheater », in : *Ibid.*, p. 49-66.

²¹⁶ ZEGOWITZ, Bernd, *op. cit.*, p. 39.

²¹⁷ BRENDDEL, Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* [1852], Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1903, p. 452-453 : « So grosse Summen alljährlich für die Bühne verausgabt werden, für die höhere Kunst geschieht selten etwas. Es ist sehr oft ausgesprochen worden, dass unsere Theater Kunsttempel durchaus nicht genannt werden können, dass sie nur da sind, einer genussüchtigen Menge Zerstreung zu bieten. Von oben wurde in Deutschland mit seltenen Ausnahmen die Kunst meist nur als ein Amusement, geeignet, den Glanz der Höfe zu erhöhen, betrachtet. Oft herrschen einseitig und ausschliesslich die Privatliebhabereien der Fürsten auf den Hoftheatern. Die Stadttheater aber sind zu sehr auf Geldspekulation angewiesen, sie müssen zu sehr die heterogensten Forderungen befriedigen, als dass sie die künstlerischen Gesichtspunkte zu den leitenden machen könnten. Eine höhere Ansicht von der Kunst vermochten die schaffenden Künstler durch diese Anstalten nicht zu gewinnen. »

²¹⁸ ZEGOWITZ, Bernd, *op. cit.*, p. 40 : « Les directeurs des théâtres municipaux devaient au contraire se procurer par eux-mêmes leur salaire personnel et les recettes du théâtre, ils avaient un personnel plus petit et de moindres moyens financiers que les intendants des théâtres de cour, et pouvaient encourir la responsabilité de leurs pertes. Les directeurs devaient d'autant plus faire attention à ne permettre aucun « flop » financier. [...] Comme le risque pour les directeurs était plus grand que pour les intendants, on jouait les premières représentations d'opéras étrangers à succès ou de nouvelles mises en scène du répertoire lyrique courant, mais peu de créations. » - Cf. : *AmZ*, 9 octobre 1844, vol. 46, n° 41, p. 680. - GOSLICH, Siegfried, « Germany. Stage and Composer », in : ABRAHAM, Gerald (éd.), *The New Oxford History of Music*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1990, vol. 9, p. 185.

que le plus sûr moyen de faire des bénéfices, ou du moins de ne pas perdre d'argent, est de mettre en scène des ouvrages encensés par la presse, ce qui suscite la curiosité du public²¹⁹.

1.3.5 La diffusion massive du théâtre français en Allemagne

Dans son article consacré à la diffusion du théâtre français en Allemagne au XVIII^e siècle²²⁰, Reinhart Meyer indique que les premières représentations d'ouvrages français outre-Rhin, entre 1700 et 1750, sont données dans les théâtres de cour, bien avant que les pièces ne soient reprises par des troupes itinérantes. Dans la deuxième moitié du siècle, les ouvrages français sont repris de plus en plus rapidement en Allemagne, parfois très peu de temps après leur création parisienne, et l'écart entre leurs reprises par les théâtres de cour et par les troupes itinérantes se réduit sensiblement. Meyer rappelle en outre que l'Allemagne compte encore un petit nombre de théâtres de cour français en activité dans les années 1770²²¹. L'absence de bonnes troupes théâtrales allemandes au XVII^e siècle et dans la première moitié du XVIII^e siècle avait en effet conduit un certain nombre de souverains allemands, non seulement à Vienne, mais aussi à Dresde en 1700 ou à Berlin en 1706, à établir et à entretenir un théâtre de cour français pour des raisons de prestige culturel, parfois en complément d'un Opéra de cour italien²²². Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, Meyer observe d'importants changements en action au sein du répertoire théâtral allemand, en particulier une domination grandissante des œuvres françaises qui se vérifie aussi bien dans le théâtre parlé que dans le théâtre chanté :

Die Bedeutung der Oper erhellt weniger aus der Titelmenge als aus den Wiederholungsfrequenzen, was einerseits auf die unterschiedlichen Funktionen der verschiedenen Gattungen, andererseits auf die zahlenmäßig zu geringe Produktion deutscher Opern und Schauspiele zurückzuführen ist. Das trotz dieses Mangels an deutschen Originalen an diesen Gattungen bestehende Interesse des Publikums führte zu Übersetzungen ausländischer, vor allem französischer und italienischer Libretti, häufig auch zur Übernahme der originalen Musik - und französischer Schauspiele. Auf diese Weise blieb das deutsche Theater weiterhin unter ausländischem Einfluß, und zwar vor allem Frankreichs²²³.

Dans son désir d'adopter la culture de la noblesse et de l'aristocratie, le public bourgeois se soucie alors peu de l'origine géographique des textes²²⁴. Les troupes itinérantes n'ayant généralement pas les moyens d'entretenir financièrement un compositeur, elles ont massivement recours aux adaptations et aux traductions d'opéras-comiques et d'*opere*

²¹⁹ « Ein Gespräch mit dem Theaterdirector Ringelhardt », in : LOBE, Johann Christian, *Consonanzen und Dissonanzen. Gesammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit*, Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung, 1869, p. 457-458.

²²⁰ MEYER, Reinhart, « Das französische Theater in Deutschland », in : SAUDER, Gerhard, SCHLOBACH, Jochen (éd.), *Aufklärungen*, vol. 1 : *Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert*, Heidelberg, Carl Winter. Universitätsverlag, coll. « Annales universitatis Saraviensis », n° 19, 1985, p. 145-166.

²²¹ *Ibid.*, p. 148.

²²² *Ibid.*, p. 149-150.

²²³ *Ibid.*, p. 160 : « L'importance de l'opéra ressort moins du nombre de titres que de la fréquence de leurs répétitions, ce qu'il faut attribuer d'une part aux différentes fonctions des différents genres et d'autre part à la production trop faible sur le plan comptable d'opéras et de comédies allemands. Malgré ce manque d'originaux allemands, l'intérêt soutenu du public pour ces genres conduisit aux traductions de livrets étrangers, principalement français et italiens (fréquemment aussi à la reprise de la musique originale), et aux traductions de comédies françaises. De cette manière, le théâtre allemand restait toujours sous influence étrangère, et surtout sous celle de la France. »

²²⁴ *Ibid.*, p. 161 : « [...] das Bürgertum adaptierte sich als Adels- und Hofkultur, wobei es aber von sekundärer Bedeutung ist, ob es sich dabei um original deutsche Werke oder Bearbeitungen ausländischer Texte handelte. »

*buffe*²²⁵, et ce d'autant plus que la production de *Singspiele* est insuffisante et que le répertoire représenté doit être renouvelé en permanence : « *Die Stücke wurden oft nur ein- bis zweimal aufgeführt. Somit erklärt sich, trotz der Fülle, die ständige Klage über zu wenig Stücke*²²⁶. »

Cette domination du théâtre allemand par les œuvres françaises se poursuit au début du XIX^e siècle. Madame de Staël affirme ainsi sous l'Empire, dans le deuxième chapitre de son ouvrage *De l'Allemagne*, intitulé « Des mœurs et du caractère des Allemands » : « En littérature, comme en politique, les Allemands ont trop de considération pour les étrangers et pas assez de préjugés nationaux²²⁷. » Dans le neuvième chapitre du même ouvrage, intitulé « Des étrangers qui veulent imiter l'esprit français », Madame de Staël estime que l'Europe entière a pris comme modèle l'art français de la conversation depuis la deuxième moitié du XVII^e siècle²²⁸. L'Allemagne est le pays et Vienne la ville germanique les plus influencés par la culture française, au détriment de leur propre culture :

Les Autrichiens en général ont tout à la fois trop de raideur et de sincérité pour rechercher les manières d'être étrangères. Cependant ils ne sont pas encore assez Allemands, ils ne connaissent pas la littérature allemande ; on croit trop à Vienne qu'il est de bon goût de ne parler que français ; tandis que la gloire et même l'agrément de chaque pays consistent toujours dans le caractère et l'esprit national.

Les Français ont fait peur à l'Europe, mais surtout à l'Allemagne, par leur habileté dans l'art de saisir et de montrer le ridicule : il y avait je ne sais quelle puissance magique dans le mot d'élégance et de grâce qui irritait singulièrement l'amour-propre²²⁹.

L'écrivain observe que l'Allemagne et l'Europe servent de débouchés secondaires à la production industrielle du théâtre français : « Nous avons une cargaison de madrigaux, de calembours, de vaudevilles, que nous faisons passer à l'étranger, quand on n'en fait plus rien en France²³⁰ ». Madame de Staël recommande au contraire aux Allemands de privilégier leur propre culture nationale²³¹. « Vienne étant la capitale de l'Allemagne » selon l'écrivain²³², son exemple sert naturellement de modèle au reste du monde germanique. L'influence du théâtre français sur la comédie populaire viennoise est en effet considérable dans la première moitié du XIX^e siècle. Cinq ans après avoir été le directeur du Burgtheater de Vienne en 1798-1799, l'équivalent germanique de la Comédie-Française, August von Kotzebue est enchanté par les représentations données au Théâtre Feydeau en 1804 et encourage ses compatriotes à poursuivre la traduction allemande d'opéras-comiques²³³. Réputé pour la grande qualité de sa traduction du *Faust* de Goethe, Gérard de Nerval estime, dans un entretien avec Karl

²²⁵ *Ibid.*, p. 161-162.

²²⁶ *Ibid.*, p. 166 : « Les pièces ne furent souvent représentées qu'une ou deux fois. Ceci explique la plainte constante envers un trop petit nombre de pièces, malgré leur abondance. »

²²⁷ STAËL, Madame de, *De l'Allemagne (1807-1810)*, Paris, Garnier Flammarion, 1968, vol. 1, p. 56.

²²⁸ *Ibid.*, p. 93 : « [...] comme les Français sont passés maître dans l'art de causer, ils se sont rendus souverains de l'opinion européenne, ou plutôt de la mode, qui contrefait si bien l'opinion. Depuis le règne de Louis XIV, toute la bonne compagnie du continent, l'Espagne et l'Italie exceptées, a mis son amour-propre dans l'imitation des Français. »

²²⁹ *Ibid.*, p. 94. - Cf. : *Ibid.*, p. 95 : « Les Polonais et les Russes, qui faisaient le charme de la société de Vienne, ne parlaient que Français et contribuaient à en écarter la langue allemande. »

²³⁰ *Ibid.*, p. 97.

²³¹ *Ibid.*, p. 95 : « L'ascendant des manières des Français a préparé peut-être les étrangers à les croire invincibles. Il n'y a qu'un moyen de résister à cet ascendant : ce sont des habitudes et des mœurs nationales très décidées. » - *Ibid.*, p. 97 : « la véritable force d'un pays, c'est son caractère naturel ; et l'imitation des étrangers, sous quelque rapport que ce soit, est un défaut de patriotisme. »

²³² *Ibid.*, p. 94.

²³³ KOTZEBUE, August von, *Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804*, Karlsruhe, 1804, vol. 2, p. 183 : « *Dagegen ist die französische comische Oper, Théâtre Faydeau [sic] genannt, ein allerliebstes, mit Recht häufig besuchtes Spectacle. [...] alle diese Vorstellungen haben mich sehr angenehm unterhalten, und was davon auf teutsche Bühnen noch nicht bekannt seyn möchte, darf ich zum Übersetzen empfehlen.* »

Gutzkow, que la majeure partie de l'œuvre dramatique de Kotzebue est adaptée de sources françaises²³⁴. Dans son ouvrage consacré à l'histoire du Theater an der Wien, Anton Bauer constate que la traduction et l'adaptation d'œuvres étrangères, principalement françaises, constitue encore la moitié du répertoire de ce théâtre dans les années 1810²³⁵. Selon Otto Rommel, Nestroy est davantage l'arrangeur d'intrigues inventées par d'autres auteurs, le plus souvent français, plutôt que l'inventeur d'intrigues originales :

Er dramatisierte Erzählungen - selten nahm er sich die Mühe, Handlungen zu erfinden, denn die reiche Erzählliteratur der Zeit bot sie ja in Fülle - oder bearbeitete fertige Stücke meist französischer Herkunft so geschickt, daß sie den täuschenden Schein der „Wahrheit“ bekamen und sich ausgezeichnet spielen ließen²³⁶.

Otto Rommel donne comme exemple l'ouvrage *Robert der Teuxel* de Nestroy qui n'est rien d'autre qu'une parodie de l'opéra *Robert le diable* (*Robert der Teufel*) de Scribe et Meyerbeer²³⁷. De même, la farce de Nestroy intitulée *Der Talisman* est un « habile arrangement » de la comédie-vaudeville *Bonaventure* des librettistes Duperty et Frédéric de Courcy, dont le dramaturge viennois prit connaissance à travers les comptes rendus réguliers de l'activité théâtrale parisienne publiés dans le *Wiener Theaterzeitung*²³⁸. Lortzing est lui-même le témoin de la diffusion du théâtre comique français à Vienne, notamment au Theater in der Leopoldstadt dont la programmation lui plaît davantage que celle du Theater in der Josephstadt, ainsi qu'il l'écrit à son ami francfortois Philipp Reger dans une lettre datée du 29 mai 1847 à Vienne : « *Die Leopoldstadt gefällt mir dagegen sehr. Man giebt Poßen - worin Scholz unübertrefflich ist und kleine Lustspiele aus dem Französischen, die vortrefflich gehen und in denen nur norddeutsche Schauspieler auftreten²³⁹.* » Dans ses mémoires, le dramaturge et librettiste viennois Ignaz Castelli Franz reconnaît sans ambages que la majorité de son abondante production théâtrale est directement inspirée de sources françaises :

Meine dramatischen Werke umfassen 199 Trauer- und Lustspiele, Dramen, Possen und Opern. Höchstens ein Fünftel ist nicht aufgeführt worden, weil die Stücke entweder von der Zensur verboten worden oder andere Umstände dagegen eintraten. Von den übrigen wurden 42 im Hofburgtheater, und diese sowie alle anderen auf den übrigen Wiener- und auf allen Provinzbühnen aufgeführt. Die meisten sind Bearbeitungen nach dem Französischen²⁴⁰.

²³⁴ GUTZKOW, Karl, *Briefe aus Paris*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1842, vol. 1, p. 128 : « „Kotzebue.“ / „Hat das Meiste aus dem Französischen genommen, und Das, was ihm eigen ist, wurde schon übersetzt. Manches, was ursprünglich französisch, wurde deutsch und kam deutsch-französisch nach Frankreich zurück.“ »

²³⁵ BAUER, Anton, *150 Jahre Theater an der Wien*, Zürich/Leipzig/Vienne, Amlthea-Verlag, 1952, p. 88 : « *Der Anteil der übersetzten oder bearbeiteten fremdsprachigen Stücke, vornehmlich französischer, betrug noch immer fast 50%.* »

²³⁶ NESTROY, Johann, *Der Talisman*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2007, p. 107-117 : « Nachwort von Otto Rommel » - *Ibid.*, p. 113 : « Il adaptait à la scène des nouvelles - il se donnait rarement la peine d'inventer des intrigues car la littérature de cette époque, riche en nouvelles, en fournissait à foison - ou arrangeait si adroitement des pièces entières, le plus souvent d'origine française, qu'elles revêtaient un simulacre de « vérité » et se laissaient jouer à merveille. »

²³⁷ *Ibid.*, p. 114.

²³⁸ *Ibid.*, p. 115.

²³⁹ CAPELLE, Irmilind (éd.), *op. cit.*, p. 294 : « Le Theater in der Leopoldstadt me plaît par contre beaucoup. On y donne des farces, dans lesquelles Scholz est indépassable, et de petites comédies traduites du français qui vont à merveille et dans lesquelles n'apparaissent que des acteurs du nord de l'Allemagne. »

²⁴⁰ CASTELLI, Ignaz Franz, *op. cit.*, p. 285 : « Mes œuvres dramatiques comprennent 199 tragédies, comédies, drames, farces et opéras. Un cinquième au maximum n'a pas été représenté, soit parce que les pièces furent interdites par la censure, soit parce que d'autres circonstances s'y opposèrent. Parmi les autres, 42 furent représentées au Hofburgtheater et toutes furent représentées sur les différentes scènes viennoises et de la province. La plupart sont des arrangements d'œuvres françaises. »

Au-delà de l'exemple viennois, l'influence de la littérature française sur la culture allemande semble atteindre son point culminant peu avant la révolution de 1848. Norbert Bachleitner et Bernd Kortländer ont chacun consacré un article à l'histoire des traductions en allemand dans la première moitié du XIX^e siècle. Si Bachleitner considère l'ensemble des œuvres traduites, quelle qu'en soit l'origine géographique²⁴¹, Kortländer s'intéresse plus spécifiquement aux traductions du français²⁴². Bachleitner observe un essor phénoménal des traductions à partir de 1820²⁴³, favorisé par le fort développement de l'édition et l'absence de reconnaissance des droits d'auteur au niveau international. Le vide juridique qui caractérise le commerce littéraire européen entraîne la multiplication de traductions concurrentes²⁴⁴. Cet essor se manifeste notamment dans le genre du roman. Tandis que la production totale de romans en Allemagne est multipliée par trois entre 1820 et 1845, la part des traductions dans l'ensemble de cette production passe de 11 % en 1820 à 50 % en 1850, avant de diminuer à partir de 1855. Avec 269 titres, le nombre de traductions de romans publiées en Allemagne en 1845 est ainsi près de quatorze fois supérieur à ce qu'il était en 1820 avec 19 titres²⁴⁵. Tandis que les romans français font partie des ouvrages les plus traduits dans ce genre avec les romans anglais, Bachleitner souligne la première place que les pièces de théâtre françaises occupent indiscutablement parmi les traductions dramatiques :

*Hielten einander französische und englische Autoren auf dem Gebiet der Romaniübersetzung etwa die Waage, so nahmen die Franzosen auf dem Sektor der Dramatik - Ausnahmen waren Shakespeare, die Spanier und einige italienische Autoren - beinahe eine Monopolstellung ein. Die deutschen Bühnen füllten ihre Spielpläne bevorzugt mit Komödien und Vaudevilles eines Eugène Scribe, Paul de Kock u. a. und sorgten damit ebenfalls für einen großen Bedarf an Übersetzungen*²⁴⁶.

Eduard Devrient faisait déjà le même constat en 1874, à la fin de sa longue carrière au sein du monde théâtral allemand : « *Dem überrheinischen Einflusse gab unsere Bühne sich noch immer allzuwillig hin. Von andern fremdländischen Dichtern finden wir wenig mehr auf den deutschen Repertoiren*²⁴⁷. » Commentant les statistiques présentées par Bachleitner,

²⁴¹ BACHLEITNER, Norbert, « „Übersetzungsfabriken“. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts », in : *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, vol. 14, n° 1, 1989, p. 1-49.

²⁴² KORTLÄNDER, Bernd, « Traduire : « la plus noble des activités » ou « la plus abjecte des pratiques ». Sur l'histoire des traductions du français en allemand dans la première moitié du XIX^e siècle », in : ESPAGNE, Michel, WERNER, Michael, *Philologiques. Tome III : qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1994, p. 121-145. - Citant un article de l'écrivain et critique Hermann Marggraff publié en 1842, Kortländer construit son propre article sur les cinq facteurs qui seraient à l'origine de la « passion traductrice » des Allemands : le manque d'identité nationale, d'autonomie et de maturité politique et sociale ; le manque de discernement du public ; les surenchères d'esprit commercial de la part des maisons d'édition, des librairies et des directions de théâtre ; le rôle ambigu et les difficultés économiques de l'écrivain de profession moderne ; la tendance des Allemands au cosmopolitisme (cf. : *Ibid.*, p. 124-126). Chacun de ces facteurs est l'objet d'un sous-chapitre.

²⁴³ BACHLEITNER, Norbert, *op. cit.*, p. 2-5 : « 1. Der Aufschwung des Übersetzungswesens ab etwa 1820 ».

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 2 : « *Ein Faktor, der den rapiden Aufschwung des Übersetzungswesens zumindest begünstigte, wenn nicht eigentlich erst ermöglichte, war die rechtliche oder besser: lange Zeit rechtlose Situation im internationalen literarischen Verkehr, die keinerlei Honorar für den Originalautor oder Abfindung des Originalvertrags vorsah und mehrere, einander konkurrenzierende Übersetzungen zuließ.* »

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 4-5.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 3 : « Si les auteurs français et anglais s'équilibraient plus ou moins dans le domaine de la traduction romanesque, les Français occupaient une position de quasi-monopole dans le secteur dramatique. Les exceptions étaient Shakespeare, les Espagnols et quelques auteurs italiens. Les scènes allemandes remplissaient en priorité leurs programmes avec des comédies et des vaudevilles d'Eugène Scribe ou de Paul de Kock, entre autres, et occasionnaient ainsi également une forte demande de traductions. »

²⁴⁷ DEVRIENT, Eduard, *Dramatische und Dramaturgische Schriften*, Leipzig, J. J. Weber, 1874, vol. 9, p. 258-259 : « Notre scène se livra toujours de manière beaucoup trop consentante à l'influence d'outre-Rhin.

Kortländer écrit également : « Le rapport entre les traductions romanesques de l'anglais et du français est à cette époque plus ou moins équilibré. Certes, si l'on prenait en compte la totalité des belles-lettres en y incluant le théâtre, ce rapport se modifierait au profit du français²⁴⁸. » Empruntant d'autres données au même auteur, Kortländer ajoute que « l'ensemble du secteur du livre connaît dans la première moitié du XIX^e siècle une croissance explosive. La production totale passe de 3 772 livres en 1820 à 13 008 livres en 1845²⁴⁹. » Plus encore que sous la Restauration, les traductions allemandes d'ouvrages français connaissent leur apogée sous la monarchie de Juillet, « dans la période 1830-1848, où le total des traductions littéraires et historiques du français fait plus que doubler par rapport à la période 1815-1830 »²⁵⁰, c'est-à-dire précisément à l'époque où Lortzing et Flotow composent leurs plus célèbres *komische Opern*. L'influence du théâtre français sur les œuvres du compositeur Albert Lortzing est en effet manifeste. Sept de ses *komische Opern*, et non des moindres, ont leurs livrets basés sur des modèles français : *Die beiden Schützen* (1837), *Zar und Zimmermann* (1837), *Caramo oder das Fischerstechen* (1839), *Casanova* (1841), *Zum Grossadmiral* (1848), *Die vornehmen Dilettanten, oder Die Opernprobe* (1850) et *Cagliostro* (1850, projet inachevé)²⁵¹. Plus encore, l'influence du théâtre français est omniprésente dans les œuvres de Friedrich von Flotow. Parmi les compositeurs de *komische Opern*, Flotow fut sans doute le plus réceptif aux livrets français, comme le montre Robert Didion dans son article consacré au compositeur de *Martha*, publié dans l'encyclopédie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* :

Der Einfluss der Opéra comique auf Flotow wird besonders hinsichtlich seiner Libretti deutlich. 23 der Bühnenwerke Flotows basieren direkt oder indirekt auf französischen Vorlagen. Dies gilt auch für die beiden Hauptwerke. Alessandro Stradella greift zurück auf die comédie mêlée de chant Stradella von Paul Duport und Philippe Auguste Pittaud de Forges (musique : Flotow, 1837, Paris), Martha ging hervor aus dem Ballett Lady Harriette, ou La servante de Greenwich von Vernoy de Saint-Georges und Joseph Mazilier (Paris 1844), für das Flotow einige Musiknummern komponiert hatte, die in der Partitur der Martha aufgegangen sind²⁵².

Des dramaturges issus d'autres pays étrangers, on ne trouve plus grand chose dans le répertoire allemand. » - Cf. : H. M., « Uebersetzung, Version, Uebersetzungsunwesen », in : BLUM, Robert, HERLOSSOHN, Carl, MARGGRAFF, Hermann (éd.), *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Altenburg/Leipzig, 1839-1846, vol. 7, p. 139-141.

²⁴⁸ KORTLÄNDER, Bernd, *op. cit.*, p. 126.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 126.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 127.

²⁵¹ *Die beiden Schützen* (1837), *komische Oper* en trois actes d'après le livret de Joseph Patrat mis en musique par André Ernest Modeste Grétry dans l'opéra-comique *Les Méprises par ressemblance* ; *Zar und Zimmermann* (1837), *komische Oper* en trois actes d'après la comédie-héroïque *Le bourgmestre de Sardam, ou Les deux Pierres* de Mélesville, Merle et Boirie ; *Caramo oder das Fischerstechen* (1839), grande *komische Oper* en trois actes d'après le livret d'Amable Vilain de Saint Hilaire et Paul Duport mis en musique par Monpou dans l'opéra bouffon *Cosimo* ; *Casanova* (1841), *komische Oper* en trois actes d'après la comédie *Casanova au fort de Saint André* de Varin, Arago et Desvergers ; *Zum Grossadmiral* (1848), *komische Oper* en trois actes d'après la comédie *La jeunesse de Henri V* d'Alexandre Duval ; *Die vornehmen Dilettanten, oder Die Opernprobe* (1850), *komische Oper* en un acte d'après la comédie *L'impromptu de campagne* de Philippe Poisson ; *Cagliostro* (1850), *komische Oper* en trois actes (demeurée à l'état de projet) d'après le livret de Scribe et Vernoy de Saint-Georges mis en musique par Adolphe Charles Adam dans l'opéra-comique *Cagliostro*. - Cf. : CAPELLE, Irmlind, « Lortzing », in : MGG, 1999-2007, 2^e éd., Personenteil, vol. 11, p. 484.

²⁵² DIDION, Robert, « Flotow », in : MGG, 1999-2007, 2^e éd., Personenteil, vol. 6, p. 1366 : « L'influence de l'opéra-comique sur Flotow est particulièrement évidente en ce qui concerne ses livrets. Vingt-trois des œuvres dramatiques de Flotow sont basées directement ou indirectement sur des modèles français. Cela est également valable pour ses deux œuvres principales : *Alessandro Stradella* provient de la comédie mêlée de chant *Stradella* de Paul Duport et Philippe Auguste Pittaud de Forges (musique : Flotow, 1837, Paris) ; *Martha* provient du ballet *Lady Harriette, ou La servante de Greenwich* de Vernoy de Saint-Georges et Joseph

Outre l'influence exercée par les opéras français et italiens sur l'unique genre lyrique véritablement allemand qu'est selon lui le *Singspiel*²⁵³, Bernd Zegowitz souligne également la dépendance de l'opéra allemand à l'égard du théâtre français dans la première moitié du XIX^e siècle : « *Wie soll sich aber eine eigene Gattung - die deutsche Oper - konstituieren, wenn die meisten Textbücher Bearbeitungen und Übersetzungen französischer Vorlagen waren, die darüber hinaus in ihrer dramaturgischen Disposition weitgehend übernommen wurden [...]*²⁵⁴? » Zegowitz compare la diffusion en Allemagne du *Postillon de Lonjumeau* d'Adam et celle inférieure de *Hans Heiling* de Marschner, symbole de l'inégal succès des ouvrages français et allemands sur les scènes allemandes²⁵⁵. Il rappelle que de nombreux compositeurs allemands tentent alors de faire carrière à Paris, à l'image de Meyerbeer²⁵⁶, et que Mendelssohn et Wagner envisagent un temps de mettre en musique un livret de Scribe²⁵⁷. Comme en Italie, Eugène Scribe obtient un succès phénoménal outre-Rhin²⁵⁸, si bien que son biographe Jean-Claude Yon n'hésite pas à le qualifier de « premier dramaturge européen » : « En Allemagne et en Autriche, le succès est comparable. [...] Le phénomène est tel que les traducteurs se livrent une lutte acharnée pour livrer avant les autres leur travail aux théâtres²⁵⁹. » Bernd Kortländer évoque également la « concurrence acharnée » que se livre « une main-d'œuvre de traducteurs indépendants », outre « quelques traducteurs spécialisés dans la littérature dramatique », autour des nouvelles pièces de Scribe : « en 1841, à Berlin, trois traductions d'*Un Verre d'eau* de Scribe briguèrent la faveur des intendants²⁶⁰ ». Dans son ouvrage consacré à Scribe et au théâtre français entre 1815 et 1860, Neil Cole Arvin souligne de même la vitesse étonnante avec laquelle les plus récents ouvrages du dramaturge français sont traduits en allemand et représentés dans les principaux théâtres du monde germanique : « *In Germany the leading theatres make every effort to procure his plays for production, and the competition between directors is so great that, when a new play by Scribe appears in Paris, the German translations are immediately announced, often before the play is printed*²⁶¹. » Cette diffusion rapide du théâtre français est rendue possible par de multiples

Mazilier (Paris, 1844), pour lequel Flotow avait composé quelques numéros musicaux qui ont été repris dans la partition de *Martha*. »

²⁵³ ZEGOWITZ, Bernd, *op. cit.*, p. 18 : Zegowitz considère que le *Liederspiel*, genre créé par Reichardt, repris par Lortzing et dont la vogue outre-Rhin est comprise entre 1800 et 1830, n'est rien d'autre qu'une variante allemande du vaudeville.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 18-19 : « Mais comment un genre spécifique - l'opéra allemand - aurait-il pu se constituer quand la plupart des livrets étaient des arrangements ou des traductions de modèles français qui étaient en outre largement repris dans leur disposition dramaturgique [...] ? » - Cf. : « Das Verhältnis zur außerdeutschen Librettistik », in : GOSLICH, Siegfried, *Die deutsche romantische Oper*, Tutzing, Hans Schneider, 1975, p. 135-136 : « *Französischer Einfluß drang in Dichtung und Musik der Oper Deutschlands und Italiens ein [...]* ».

²⁵⁵ ZEGOWITZ, Bernd, *op. cit.*, p. 48-49.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 43.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 44. - Cf. : WAGNER, Richard, *Mein Leben*, Munich, List Verlag, 1963, vol. 1, p. 166-167, 183 et 192-193.

²⁵⁸ YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2000, p. 243-244.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 243.

²⁶⁰ KORTLÄNDER, Bernd, *op. cit.*, p. 135. - Cf. : WAGNER, Richard, « Pariser Berichte für die „Dresdener Abendzeitung“ : IX. Paris, den 3. Dezember 1841 », in : *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, Volks-Ausgabe, 6^e éd., s.d., vol. 12, p. 129 : « *Und nun gar bei einem Lustspiel, wie Scribes „Kette“, wo sich alles mit jener ungezwungenen, geschmeidigen Anmut bewegt, welche die französische Komödie so durchgehend charakterisiert und sie zur ersten und einzigen der modernen Welt macht! Wirklich, als icht letzthin dies Lustspiel von den Schauspielern des Théâtre français gespielt sah, wurde es mir recht klar, warum wir Deutschen kein eigentliches Lustspiel haben und das französische uns immerdar für diesen Mangel aushelfen müssen wird.* »

²⁶¹ ARVIN, Neil Cole, *Eugène Scribe and the French Theatre, 1815-1860*, Cambridge, Harvard University Press, 1924, p. 24 [cité d'après : PENDLE, Karin Swanson, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth*

« fabriques de traductions », un terme employé pour la première fois de manière satirique par Wilhelm Hauff en 1827 dans *Die Bücher und die Lesewelt*²⁶², puis repris tout au long du XIX^e siècle²⁶³, avant de disparaître dans les années 1880 avec la reconnaissance juridique internationale des droits d'auteur²⁶⁴. Selon Bachleitner, le plus important éditeur allemand de traductions, ou « fabrique de traductions », est l'entreprise fondée en 1822 par les frères Franckh à Stuttgart, suivi par Kollmann à Leipzig et Hartleben à Pest, Vienne et Leipzig. De nombreuses maisons d'édition s'intéressent à la même activité et publient une multitude de traductions au XIX^e siècle dans toute l'Allemagne : Sauerländer à Aarau et Francfort-sur-le-Main, Mayer à Aix-la-Chapelle, Duncker & Humblot et Morin à Berlin, Velhagen & Klasing à Bielefeld, Meyer et Vieweg à Brunswick, Arnold à Dresde, Herold à Hambourg, Wiegand, Brockhaus, Cotta, Hinrichs et Weber à Leipzig, Hoffmann à Mannheim, Basse à Quedlinburg, Liesching, Metzler, Hallberger et Scheible à Stuttgart, les frères Schumann à Zwickau, etc²⁶⁵ :

*Auffällig ist, daß es sich bei den Übersetzungsfabriken - mit wenigen Ausnahmen - um erst kürzlich gegründete Firmen handelt, die mit den in der Herstellung etwas billigeren und v.a. erfolgsversprechenden Übersetzungen offensichtlich den Grundstein für ihre Existenz legen wollten*²⁶⁶.

Au-delà de l'aspect éditorial, l'adaptation de pièces françaises est un sujet polémique en Allemagne. Certains observateurs y voient le meilleur des remèdes au mal récurrent dont souffre le théâtre allemand. Dans le cadre d'un article consacré à l'opéra-comique *Fra Diavolo* d'Auber et publié en 1831 dans *Caecilia*²⁶⁷, un critique propose ainsi de combler le déficit patent du théâtre musical allemand en livrets de qualité par la traduction fidèle ou la libre adaptation des meilleures pièces françaises :

Wie erbärmlich zum Theil, wie seicht wenigstens, wässerig, gegen Sprache, Versbau und so vieles Andre verstossend, in der Regel bis erst vor einigen Jahren fast die Mehrzahl unserer deutschen Operntexte gewesen, ist nur allzubekannt. Um so löblicher muss daher das Streben jener Musikhandlung [B. Schott's Söhne in Mainz] erscheinen, sich vorzügliche französische Originaltexte, durch Uebereinkunft mit den Autoren und Verlegern, selbst mit bedeutenden Opfern, zu verschaffen, und diese auf empfehlungswertheste Weise ins Deutsche übertragen oder frei bearbeiten zu lassen.

Century, Michigan, Ann Arbor - UMI research press, 1979, p. 9] : « En Allemagne, les théâtres de premier plan font tous les efforts possibles pour se procurer et produire ses pièces, et la compétition entre les directeurs est si grande que, lorsqu'une nouvelle pièce de Scribe apparaît à Paris, les traductions allemandes sont immédiatement annoncées, souvent avant même que la pièce ne soit imprimée. »

²⁶² BACHLEITNER, Norbert, *op. cit.*, p. 1.

²⁶³ *Ibid.*, note de bas de page n° 3, p. 38 : Bachleitner cite d'autres occurrences de cette expression : « Die Deutschen Uebersetzungsfabriken », in : *Telegraph für Deutschland*, 1839, p. 49-52 et 57-59 ; HAUFF, Wilhelm, « Die deutschen Übersetzungsfabriken » (fragment), in : *Werke*, vol. 2, p. 816-821 ; ENGEL, Eduard Engel, « Die Uebersetzungsmanie in Deutschland », in : *Magazin für die Literatur des Auslandes*, 1879, p. 661-664 et 677-680 ; WEIZMANN, Louis, *Dickens und Daudet in deutscher Uebersetzung*, Berlin, 1880.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 24 : « Eine universale Regulierung des internationalen literarischen Verkehrs wurde erst in der Berner Konvention von 1886 und in zahlreichen literarischen zwischenstaatlichen Einzelabkommen aus dieser Zeit, z.B. mit Frankreich 1883, mit Großbritannien 1886 (nun für das gesamte Reich) und mit den USA 1892, erzielet. Damit war auch dem Schlagwort von der Übersetzungsfabrik endgültig der Boden entzogen. » - Cf. : KORTLÄNDER, Bernd, *op. cit.*, p. 130.

²⁶⁵ BACHLEITNER, Norbert, *op. cit.*, p. 18-20 : « 7. Die Standorte der Übersetzungsfabriken ». - Cf. : KORTLÄNDER, Bernd, *op. cit.*, p. 132-133 : « Les maisons d'éditions ».

²⁶⁶ BACHLEITNER, Norbert, *op. cit.*, p. 20 : « Il est frappant de voir qu'il s'agit pour les fabriques de traductions, à quelques exceptions près, d'entreprises fondées très récemment et qui voulaient manifestement fonder leur existence sur des traductions dont la production était un peu moins chère et qui, surtout, leur promettaient le succès. »

²⁶⁷ T. H., « Recension: *Fra Diavolo*. IV/ Als Nachschrift: Einige Worte über deutsche Operntexte, an Deutschlands Theaterdirectionen », in : *Caecilia*, Mayence, Schott, 1831, n° 51, p. 191-193.

*Einem Mangel unserer Opernbühne wäre nun dadurch allerdings abgeholfen*²⁶⁸.

Il observe que chaque maison d'opéra allemande effectue sa propre traduction des œuvres françaises. La multiplication des traductions en allemand d'un même opéra pose, du fait de la circulation des artistes, d'importants problèmes tels que la superposition sauvage de plusieurs textes parfois contradictoires dans les passages pour chœur ou des dialogues incohérents voire dénués de sens dans les duos d'amour. Le critique affirme la nécessité pour l'auteur, d'un point de vue pragmatique, d'imposer une seule et même traduction de qualité à l'ensemble des maisons d'opéra allemandes²⁶⁹. En 1853, Karl Theodor von Küstner juge de même inévitable le recours par les compositeurs allemands à des livrets dérivés du théâtre français : « *Viele Opern sind nach deutschen und französischen Dramen bearbeitet. Lortzing, Flotow und Spohr mußten dazu greifen; andere sind Romanen und Novellen entlehnt*²⁷⁰. » Le dramaturge Franz Grillparzer reconnaît également à trois reprises dans son journal intime, en 1822, 1844 et 1852-1853, la supériorité du théâtre et des livrets français sur le théâtre allemand contemporain²⁷¹, lequel est souvent l'objet sous sa plume de jugements acerbes²⁷².

Au contraire, d'autres critiques s'opposent fermement aux importations dramatiques françaises. Dans un article consacré au théâtre français et publié en 1837, Heinrich Heine récuse ainsi l'affirmation selon laquelle les Allemands manqueraient d'humour et seraient en conséquence contraints d'importer sans cesse de nouvelles comédies françaises :

Oder ist es wahr, daß wir Deutschen wirklich kein gutes Lustspiel produciren können, und auf ewig verdammt sind dergleichen Dichtungen von den Franzosen zu borgen? [...]

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 192 : « L'on ne sait que trop combien la majorité de nos livrets d'opéras allemands a été en règle générale, jusqu'à ces dernières années, en partie lamentable, superficielle au moins, sans goût, en infraction contre la langue, la métrique et beaucoup d'autres choses encore. C'est pourquoi il faut d'autant plus saluer l'aspiration de cette maison d'édition musicale [B. Schott's Söhne à Mayence] à se procurer d'excellents textes originaux français - en accord avec les auteurs et les éditeurs, même au prix d'importants sacrifices - et à les faire traduire ou arranger librement en allemand de la manière la plus recommandable qui soit. / On remédierait ainsi à une disette de nos scènes lyriques. »

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 192 : « *Ausser jenen von der Schott'schen Handlung besorgten Texten, erscheinen nämlich, von jeder auf unsre Bühne verpflanzten neuen Oper, deren mehrere, theils guten, theils auch höchst mittelmässigen, auch wohl ganz schlechten Gehaltes. Was entsteht nun daraus? Eine Bühne hat die Oper nach ihrem erstendenden Texte einstudirt; ein oder mehrere neu engagirte Mitglieder ersetzen abgegangene; oder gastirende Künstler treten auf: - und siehe da! die Aufführung der Oper wird eine Olla potrida von drei-, vierlei verschiedenen Texten, in denen zuweilen der Chor zu den Couplet's wie etwa, um trivial zu reden, eine Faust auf's Auge, passt und in einem zärtlichen Duette ein Liebespaar sich, wie Kraut und Rüben zusammengestoppelten Nonsens zusingt u.s.w. / Uebereinstimmende Einführung eines und desselben Operntextes erscheint daher zur Vervollkommnung unserer deutschen Oper, als ein ganz vorzügliches Requisit.* »

²⁷⁰ KÜSTNER, Karl Theodor von, *op. cit.*, p. 115 : « De nombreux opéras sont adaptés de drames allemands et français. Lortzing, Flotow et Spohr durent y avoir recours. D'autres sont empruntés à des romans et des nouvelles. » -

²⁷¹ GRILLPARZER, Franz, *op. cit.*, p. 81-82 : « 1822. *Daß die Franzosen so viele gute Opernbücher haben und die Deutschen keine, ist wohl schon daraus begreiflich, daß eine Menge, besonders romantische, märchenhafte Stoffe, die der Deutsche sehr wohl zu Lust-, Schau- und Trauerspielen verarbeiten kann, für den Franzosen, bei seinen eisernen dramatischen Regeln, ganz unverwendbar bleiben, wenn er sie nicht auf dem Operntheater loswerden kann.* » - *Ibid.*, p. 203 : « *Frühjahr/Sommer 1844. Die neuesten Franzosen verstehen wenigstens, einen Stoff lebendig zu machen, und stehen dadurch der Kunst immer näher als die Deutschen derselben Periode, die den bestgewählten Stoff in der Ausführung töten.* » - *Ibid.*, p. 229 : « 1852/1853. *Der Franzose will seine Leser unterhalten, der Deutsche, der neuere nämlich, will ihn immer belehren. Ich bin jedem dankbar, der mich unterhält; wenn mich aber jemand belehren will, so seh ich mir den Meister vorher zweimal an.* »

²⁷² Pour ne citer que le domaine spécifique du théâtre musical allemand, Grillparzer est particulièrement sévère à l'encontre des opéras de Weber. Cf. : *Ibid.*, 96-97, 122, 135 et 415.

Man behauptet z. B. die Deutschen besäßen kein gutes Lustspiel, weil sie ein ernstes Volk seien, die Franzosen hingegen wären ein heiteres Volk und deshalb begabter für das Lustspiel. Dieser Satz ist grundfalsch²⁷³.

Hermann Hirschbach critique sévèrement, en 1843, la majeure partie de la production contemporaine de livrets français. À l'instar de Heine, il estime que la littérature allemande n'est pas inférieure à la littérature française. Le développement de l'opéra allemand doit donc se faire sur des textes originaux :

Die grausigen Texte so vieler neuer französischer Fabrikanten entsprechen daher durchaus nicht dem Wesen der Musik, die bei ihnen zu ganz unnatürlichen, wenigstens immer ganz unedlen Leistungen sich hergeben muß. [...] Die Deutschen haben die schönsten Opern geschrieben, die Franzosen die besten Texte gefertigt; ist denn unsere Dichtung schwächer als die ihrige²⁷⁴?

Élève de Luigi Cherubini au Conservatoire de Paris entre 1836 et 1839, le compositeur et chef d'orchestre Carl Armand Mangold est un fin connaisseur du théâtre lyrique des deux côtés du Rhin. En 1848, il reconnaît l'adresse et l'habileté des librettistes français, mais estime que les incohérences et les invraisemblances de leurs livrets, aussi bons soient-ils, ne conviennent pas aux Allemands²⁷⁵. La mauvaise qualité des traductions et des arrangements d'ouvrages français est par ailleurs l'objet de critiques récurrentes de la part des compositeurs allemands, notamment de Weber en 1815²⁷⁶ et de Ferdinand Hiller en 1851²⁷⁷.

L'influence du théâtre français sur l'opéra allemand ne passe pas inaperçue en France. Dans un article publié le 1^{er} mai 1842 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, Henri Blanchard constate que le livret de l'opéra *Jessonda* de Spohr est une adaptation de la tragédie *La Veuve du Malabar* (1770) d'Antoine-Marin Lemierre²⁷⁸. En épilogue de son ouvrage

²⁷³ HEINE, Heinrich, « Über die französische Bühne (1837) », in : PROFITLICH, Ulrich (éd.), *Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Hambourg, Rowohlt, 1998, p. 136 : « Ou est-il vrai que nous autres Allemands ne pouvons produire aucune bonne comédie et que nous sommes condamnés pour l'éternité à emprunter aux Français de semblables œuvres littéraires ? [...] / On affirme par exemple que les Allemands ne posséderaient aucune bonne comédie parce qu'ils seraient un peuple sérieux, tandis que les Français seraient au contraire un peuple gai et pour cette raison plus doué pour la comédie. Cette assertion est complètement fausse. » - Cf. : *Ibid.*, p. 137 : « Nein, sie sind nicht heiterer als wir; wir Deutsche haben für das Komische vielleicht mehr Sinn und Empfänglichkeit als die Franzosen, wir, das Volk des Humors. »

²⁷⁴ HIRSCHBACH, Hermann, « Vermischte Aufsätze: 1) Ueber Operntexte », in : *NZfM*, 27 mars 1843, vol. 18, n° 25, p. 100 : « Les textes épouvantables d'un si grand nombre de nouveaux fabricants français ne correspondent pas du tout à l'essence de la musique qui doit chez eux se prêter à des prestations complètement dénaturées, ou du moins toujours vulgaires. [...] Les Allemands ont écrit les plus beaux opéras, les Français ont fabriqué les meilleurs textes ; notre littérature est-elle donc plus mauvaise que la leur ? »

²⁷⁵ MANGOLD, Carl, Armand, *op. cit.*, p. 158.

²⁷⁶ WEBER, Carl Maria von, « „Alimelek“, Oper von Meyerbeer (1815) », in : *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, LAUX, Karl (éd.), Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., coll. « Musik und Musiktheater », 1975, p. 188 [= *K. K. Privilegierten Prager Zeitung*, 21 octobre 1815, n° 294] : « Ungern blickt Ref. auf das Repertoire der deutschen Bühnen, das er überschwemmt mit fremden Erzeugnissen sieht, die uns noch meistens durch schale Übersetzungen, lokal-notwendig scheinende Verstümmelungen, von der Laune eines einzelnen gewichthabenden Mitgliedes oft erzeugt, nicht einmal in ihrer ganzen Eigentümlichkeit erscheinen und grösstenteils ihren glücklichen Erfolg dem Rufe von aussen zu verdanken haben. »

²⁷⁷ HILLER, Ferdinand, « Vierzehn Tage in Paris (1851) », in : *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1868, vol. 1, p. 35 : « Wie schlimm muss es nun, man verzeihe mir zum Schlusse diesen Stossseufzer, mit unserer deutschen Oper aussehen, wenn wir fortwährend zu französischen Opern, die unsere meisten Sänger nicht spielen, und zu italienischen, die sie nicht singen können, unsere Zuflucht nehmen müssen, Opern, die obendrein in ihren jammervollen Übersetzungen weder von dem pikanten Texte der französischen, noch vom Wohlklange der italienischen Originale die entfernteste Ahnung geben! »

²⁷⁸ BLANCHARD, Henri, « Théâtre Royal Allemand. Le Freyschütz. - *Jessonda* », in : *RGmP*, 1^{er} mai 1842, vol. 9, n° 18, p. 189 : « Lemierre se vantait aussi d'avoir eu un portier d'étouffé dans la foule qu'attirait

intitulé *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, publié en 1872, Gustave Bertrand s'intéresse à la question du « wagnérisme²⁷⁹ ». Il observe la rancœur tenace du compositeur allemand à l'égard de la littérature, du théâtre parlé et du théâtre lyrique français qui dominant outrageusement le répertoire des scènes allemandes, avec le théâtre lyrique italien. Wagner a beau choisir pour sujets de ses opéras « des légendes populaires qui sont chères à tous les Allemands » et monopoliser les bénéfices du « sentiment patriotique » en musique, ses œuvres n'obtiennent « qu'un mince succès en Allemagne²⁸⁰ » :

Il ne suffit pas à l'auteur de *Tristan* de disqualifier la musique française en masse ; son dédain n'est pas si haut qu'il dédaigne le terre à terre de l'intérêt pratique. Dans sa brochure intitulée : *Art et politique*, qu'il a pris soin de faire traduire en français pour que chez nous nul n'en ignore, il demande nettement aux princes du Zollverein de prendre des mesures prohibitives contre l'importation des œuvres étrangères, et surtout des œuvres françaises. Et pourquoi ? Si cher qu'il en coûte à son orgueil, il lui faut bien l'avouer, et son libelle antifrançais est doublé d'une diatribe furibonde contre la *Vaterland* littéraire et artistique d'aujourd'hui. C'est lui qui nous affirme que notre abominable littérature contemporaine prédomine sur les théâtres et dans les cabinets de lecture d'outre-Rhin. Pour les scènes musicales, c'est encore pis : les répertoires français et italien y sont en permanence²⁸¹.

Conclusion

Dans la première moitié du XIX^e siècle, la qualité jugée insuffisante de la production du théâtre comique allemand révèle le moindre intérêt des écrivains pour la comédie, un genre délaissé au profit du drame et de la tragédie, et l'activité de librettiste, un travail désormais dévalorisé et peu rémunéré. Objet de nombreuses critiques, la pénurie de bonnes comédies et de bons livrets allemands a pour conséquence immédiate l'importation d'œuvres comiques de l'étranger afin de satisfaire le besoin de divertissement du public allemand. Malgré leur nombre conséquent, les théâtres allemands sont essentiellement des théâtres de répertoire, non de création. La reprise d'œuvres étrangères qui ont déjà fait leurs preuves sur les scènes françaises et italiennes, voire sur d'autres scènes allemandes, limite considérablement les risques financiers pris par les directeurs et les intendants. En l'absence de comédies et de livrets satisfaisants au niveau national, les directeurs de théâtre et les compositeurs du monde germanique se reportent ainsi massivement sur le théâtre français dont Scribe symbolise le succès européen. Tandis que Meyerbeer collabore directement avec le dramaturge français à Paris, Wagner entreprend des démarches infructueuses auprès de Scribe et Mendelssohn envisage un temps de mettre en musique l'un de ses livrets. Une part importante de la production lyrique de Lortzing et de Flotow repose sur la traduction et l'arrangement d'œuvres françaises. La production « industrielle » de la littérature française, l'essor de l'édition en Allemagne et l'absence de reconnaissance des droits d'auteur au niveau international favorisent l'activité concurrentielle de nombreuses maisons d'édition allemandes dont le modèle économique repose sur la traduction, à tel point que la notion de « fabriques de traductions » fait florès parmi les critiques littéraires allemands.

sa tragédie de la *Veuve du Malabar*. C'est de cette pièce, bourrée de maximes déclamatoires et de vers boursoufflés d'indignation contre le fanatisme, et d'amour de l'humanité, comme en faisaient les adeptes de l'école voltairienne, qu'est tiré le libretto germanique de *Jessonda*, mise en musique par Spohr, un des harmonistes les plus savants de l'Allemagne. »

²⁷⁹ BERTRAND, Gustave, « Épilogue : Verdisme et Wagnérisme. L'école française militante », in : *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Paris, Didier, 1872, p. 338-362.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 348-349.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 348.

2 DEUXIEME PARTIE : LA DIFFUSION DES ŒUVRES

2.1 La diffusion de l'*opera buffa* en France, à Paris et en province

Introduction

La diffusion française de l'*opera buffa* au XIX^e siècle est un phénomène qui est resté relativement peu étudié par la musicologie au XX^e siècle, avant que la tendance ne s'inverse dans les premières années du XXI^e siècle, en particulier en ce qui concerne la diffusion du genre italien à Paris et à Rouen dans la première moitié du XIX^e siècle. Il faut ainsi regretter la non-parution du deuxième des six volumes de l'*Histoire de l'opéra italien*, dont seuls les trois derniers furent publiés en italien en 1987 sous la direction de Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, avant d'être traduits en français¹, en allemand et en anglais. Ce volume devait en effet s'intituler « L'espace européen » et comporter trois longs articles particulièrement centrés sur notre sujet : « L'opéra italien en Europe aux dix-septième et dix-huitième siècles » de Reinhold Strohm en collaboration avec Lowell Lindgren et Manuel Carlos de Brito, « L'opéra italien en France au dix-huitième siècle » de Michel Noiray et « L'opéra italien en Europe au dix-neuvième siècle » de Julian Budden en collaboration avec Richard Taruskin. En introduction d'un ouvrage collectif consacré à l'opéra italien en Europe, Alessandro Di Profio écrit en 2009 : « Certes, une carte européenne de la diffusion de l'opéra italien aux XVII^e et XVIII^e siècles reste encore à faire². »

Concernant la diffusion française de l'*opera buffa* au XVIII^e siècle, il fallut longtemps nous contenter principalement d'un ouvrage datant de 1972³ et d'un article⁴ d'Irène Mamczarz, avant qu'Alessandro Di Profio⁵ et Andrea Fabiano⁶ ne publient en 2003 et 2006 deux ouvrages de référence sur la diffusion parisienne de l'opéra italien dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Quatre ouvrages récents apportent une lumière nouvelle sur la diffusion du genre italien à Paris et à Rouen dans la première moitié du XIX^e siècle : l'ouvrage de Mark Everist consacré aux représentations d'opéras italiens et allemands au Théâtre de l'Odéon entre 1824 et 1828⁷, l'ouvrage monumental en huit volumes de Jean Mongrédién consacré au Théâtre-Italien entre 1801 et 1831⁸, la thèse de doctorat de Céline

¹ BIANCONI, Lorenzo, PESTELLI, Giorgio (éd.), *Storia dell'opera italiana*, vol. 4, 5 et 6, Turin, Edizioni di Torino, 1987. Traduction française : *Histoire de l'opéra italien*, vol. 4, 5 et 6, Liège, Mardaga, 1992-1995.

² DI PROFIO, Alessandro, « Introduction », in : DI PROFIO, Alessandro, COLAS, Damien (éd.), *D'une scène à l'autre : l'opéra italien en Europe*, Mardaga, 2 vol., 2009, vol. 1, p. 8.

³ MAMCZARZ, Irène, *Les intermèdes comiques italiens au XVIII^e siècle en France et en Italie*, Paris, C.N.R.S., 1972, 684 p.

⁴ MAMCZARZ, Irène, « L'opéra-comique italien en Europe au XVIII^e siècle », in : MAMCZARZ, Irène (éd.), *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 97-105.

⁵ DI PROFIO, Alessandro, *La révolution des Bouffons : L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la musique », 2003, 561 p.

⁶ FABIANO, Andrea, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la musique », 2006, 296 p.

⁷ EVERIST, Mark, *Music Drama at the Paris Odéon, 1824-1828*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 2002, 331 p.

⁸ MONGREDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831 : Chronologie et documents*, Lyon, Symétrie, coll. « Perpetuum mobile », 2008, 8 vol., 5488 p. - Cf. : MONGREDIEN, Jean, « L'Opéra italien : Théâtre italien et théâtre de la Cour », in : *La Musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, Flammarion, 1986, p. 106-135.

Frigau intitulée *L'œil et le geste : pratiques scéniques de chanteurs et regards de spectateurs au Théâtre Royal Italien (1815-1845)*, soutenue en 2009 à l'Université Paris VIII, et la thèse de doctorat de Sylvain Langlois intitulée *Les opéras de Rossini, Bellini et Donizetti au Théâtre des Arts de Rouen à l'époque romantique*, soutenue en 2009 également, à l'Université de Rouen.

Notre étude de la diffusion française de l'*opera buffa* se divisera en deux parties. La première partie sera consacrée à Paris, plus précisément au Théâtre-Italien, au Théâtre de l'Odéon, à l'Opéra, au Théâtre de la Renaissance et au Théâtre-Lyrique. La seconde partie sera consacrée à la province de manière générale, aux traductions de Castil-Blaze, aux tournées de troupes italiennes sous la monarchie de Juillet dans dix villes de province, Marseille, Lyon, Montpellier, Strasbourg, Avignon, Toulon, Bordeaux, Rouen, Toulouse et Chambéry, aux cas particuliers que représentent les saisons italiennes organisées à Nice, en Algérie et en Corse, et au rôle joué par l'édition musicale à travers l'exemple des encarts publicitaires de *La France musicale* pour la diffusion de l'*opera buffa* *Don Pasquale* de Donizetti.

2.1.1 La diffusion de l'*opera buffa* à Paris

2.1.1.1 La diffusion de l'*opera buffa* à Paris au XVIII^e siècle

Après l'Italie, la France fut le premier pays européen et Paris la première ville française à accueillir des représentations d'*opere buffe*. Selon Irène Mamczarz⁹, les premières représentations parisiennes prirent place dès 1713 à la Foire Saint Laurent. Elles furent suivies en 1729, respectivement les 21 juillet et 17 août, par les premières représentations à la Comédie Italienne et à l'Académie Royale de musique. La grande saison italienne 1752-1753, liée au passage à Paris de la troupe d'Eustachio Bambini, déclencha la fameuse « querelle des bouffons » et consacra l'établissement définitif du genre dans la capitale¹⁰. Dans les décennies qui suivirent, son succès fut particulièrement manifeste en 1754 à la Foire Saint-Laurent et à l'Académie Royale de Musique, en 1760 à la Comédie Italienne, et lors de la saison 1778-1779 à l'Académie Royale de Musique. Après avoir conquis ces trois théâtres dès le début du siècle, la diffusion parisienne de l'*opera buffa* s'étendit, entre la Révolution française et la fin de l'Empire, à pas moins de six autres théâtres de la capitale, le Théâtre de Monsieur¹¹ et le Théâtre Beaujolais en 1789, le Théâtre Feydeau en 1791, le Théâtre de la Société Olympique en 1802, le Théâtre des Tuileries en 1804 et le Théâtre de l'Impératrice en 1808 et 1810¹².

L'article d'Irène Mamczarz est directement inspiré de son ouvrage intitulé *Les intermèdes comiques italiens au XVIII^e siècle en France et en Italie*¹³, dont le dixième chapitre - « La diffusion des intermèdes comiques italiens en France¹⁴ » - présente « dans

⁹ MAMCZARZ, Irène, « L'opéra-comique italien en Europe au XVIII^e siècle », p. 97-105, in : MAMCZARZ, Irène (éd.), *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991. Concernant Paris : p. 97-99.

¹⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹¹ Cf. : DI PROFIO, Alessandro, *La révolution des Bouffons : L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la musique », 2003, 561 p.

¹² MAMCZARZ, Irène, *op. cit.*, p. 99. - Cf. : MAMY, Sylvie, « Italie. Le chant italien en France », in : BENOIT, Marcelle (éd.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 363-365.

¹³ MAMCZARZ, Irène, *Les intermèdes comiques italiens au XVIII^e siècle en France et en Italie*, Paris, C.N.R.S., 1972, 684 p.

¹⁴ *Ibid.*, p. 229-239.

l'ordre chronologique le répertoire des intermèdes comiques italiens, y compris les adaptations et les « parodies », représentés à Paris ». La question des représentations d'*opere buffe* en province avant 1800 n'est pas traitée par l'auteur. Les recherches menées par Irène Mamczarz sur la diffusion parisienne de l'opéra italien au XVIII^e siècle ont récemment trouvé leur prolongement dans deux ouvrages d'Andrea Fabiano et Alessandro di Profio édités par le CNRS. Dans son *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815)*, Andrea Fabiano présente en annexe pas moins de vingt-six tableaux détaillant « les répertoires globaux et saisonniers des théâtres d'opéra italien et des répertoires de parodies-traduction d'opéra italien », ainsi que vingt-deux tableaux reproduisant « les administrations des théâtres d'opéra italien, les troupes saisonnières et quelquefois leurs appointements », sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire¹⁵. De son côté, Alessandro di Profio a consacré ses recherches au Théâtre de Monsieur entre 1789 et 1792, à savoir le premier théâtre parisien à produire l'opéra italien avec une troupe stable de chanteurs italiens. En annexe de son ouvrage, le musicologue présente, dans l'ordre alphabétique et de manière détaillée, les trente-quatre opéras italiens mis en scène durant cette période¹⁶.

Marco Marica estime cependant que le nombre total d'*opere buffe* représentées en France entre 1750 et 1800 reste très inférieur aux deux cents opéras-comiques français qui furent traduits, représentés et revisités par des compositeurs italiens entre 1770 et 1830, et ne représente qu'une infime partie des *opere buffe* créées en Italie durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle¹⁷.

2.1.1.2 Diffusion de l'*opera buffa* à Paris au XIX^e siècle

2.1.1.2.1 Le Théâtre-Italien

La capitale française dispose depuis 1801 d'une institution spécifique, le Théâtre-Italien, chargée d'assurer la création française en version originale des plus récentes *opere buffe* et *opere serie* des compositeurs transalpins contemporains. En 1807, Napoléon réduit le nombre des théâtres musicaux parisiens à huit¹⁸. Le Théâtre-Italien (Théâtre de l'Impératrice) fait partie, avec l'Opéra, la Comédie-Française, et l'Opéra-Comique, des quatre « premiers » théâtres. Les quatre « seconds » théâtres sont le Vaudeville, les Variétés, la Gaîté et l'Ambigu-Comique. Le Théâtre-Italien possède dès lors les droits exclusifs de représentation des opéras italiens en langue originale à Paris et dans la banlieue parisienne. Il est notamment dirigé par Spontini entre 1810 et 1812, et par Rossini entre 1824 et 1826¹⁹. Les meilleurs chanteurs et les plus talentueuses chanteuses d'opéra italien s'y produisent avec succès : Giuditta Pasta, Ester Mombelli, Nicolas Levasseur, Felice Pellegrino, Maria Malibran, Henriette Sontag, Filippo Galli, Luigi Lablache, Giovanni Battista Rubini, Giulia

¹⁵ FABIANO, Andrea, *op. cit.*, p. 231-278.

¹⁶ DI PROFIO, Alessandro, *op. cit.*, p. 437-485.

¹⁷ MARICA, Marco, *L'opéra-comique in Italia: rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*: Dissertazione dottorale: Dottorato di ricerca in Storia e analisi delle culture musicali, Rome, Università degli Studi « La Sapienza », 1998, p. 299.

¹⁸ WILD, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989, p. 13-14.

¹⁹ Cf. : GOSSETT, Philip, « Gioachino Rossini », in : GOSSETT, Philip, ASHBROOK, William, BUDDEN, Julian, LIPPMANN, Friedrich, PORTER, Andrew, CARNER, Mosco, *Masters of Italian Opera. Rossini. Donizetti. Bellini. Verdi. Puccini*, New York/Londres, W. W. Norton & Company, 1983, p. 48-49.

Grisi²⁰. Le compositeur Donizetti effectue également de nombreux séjours à Paris dans les années 1830 et 1840 pour y assurer la promotion de ses opéras.

En annexe de son livre intitulé *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, Albert Soubies présente un tableau récapitulatif des pièces représentées sur la scène de ce théâtre durant cette période en comptabilisant, année par année, le nombre de représentations pour chaque opéra²¹. Le Théâtre-Italien ayant définitivement fermé ses portes en juin 1878, l'auteur prend en considération les quelques saisons italiennes qui s'ouvrirent dans diverses salles parisiennes après cette date. Ce tableau nous a permis d'établir différentes statistiques sur la diffusion parisienne en langue originale de l'opéra italien en général et de l'*opera buffa* en particulier. Afin d'alléger la lecture de ce chapitre, notre étude statistique du répertoire comique de ce théâtre et les tableaux qui lui sont associés (10 pages) sont placés dans l'annexe 1. Nous en présentons ci-dessous une brève synthèse.

Avec 2247 représentations de 20 opéras, *opere buffe* et *opere serie* confondues, entre 1817 et 1912 (tableau n° A1), Rossini est le compositeur le plus souvent mis en scène au Théâtre-Italien au XIX^e siècle, loin devant Verdi et Donizetti, qui comptent respectivement 1002 représentations de 17 opéras et 948 représentations de 19 opéras (tableau n° A2). Avec 559 représentations et 65 années de présence à l'affiche entre 1819 et 1912, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini est l'opéra le plus représenté sur la scène parisienne. Son succès est foudroyant sous la Restauration, avec 186 représentations entre le 26 octobre 1819 et le 1^{er} mai 1831. En outre, les opéras de Rossini occupent quatre des six premières places parmi les opéras les plus représentés au Théâtre-Italien entre 1801 et 1831 (tableau n° A3), bien que la première représentation parisienne d'un opéra de Rossini ne date que de 1817.

Si Rossini et Donizetti comptent à peu près le même nombre d'opéras représentés sur la scène du Théâtre-Italien au XIX^e siècle, la répartition des œuvres entre les genres comique et sérieux est inégale chez les deux compositeurs. Sur les vingt opéras de Rossini représentés, douze sont de nature comique (tableau n° A1a) et huit de nature tragique (tableau n° A1b), tandis que parmi les dix-neuf opéras de Donizetti représentés, neuf sont de nature comique (tableau n° A2a) et dix de nature tragique (tableau n° A2b). Cet équilibre apparent est trompeur. Dans le répertoire comique, le genre de l'*opera buffa* domine en effet très nettement au nombre d'ouvrages sur celui de l'*opera semiseria* chez Rossini, tandis que le genre de l'*opera semiseria* l'emporte légèrement sur celui de l'*opera buffa* chez Donizetti. Au final, l'*opera buffa* domine donc quantitativement chez Rossini, l'*opera seria* chez Donizetti.

Intéressons-nous maintenant plus spécifiquement à la diffusion de l'*opera buffa* au Théâtre-Italien dans la première moitié du XIX^e siècle. Avec 974 représentations consacrées à des œuvres comiques avant 1850 pour Rossini (tableau n° A1a) contre 137 pour Donizetti (tableau n° A2a), le nombre de représentations d'*opere buffe* et d'*opere semiserie* de Rossini est plus de sept fois supérieur à celui de Donizetti. La domination de Rossini sur le genre de l'*opera buffa* est d'autant plus écrasante dans la première moitié du XIX^e siècle que six des sept opéras de Vincenzo Bellini²² mis en scène au Théâtre-Italien sous la monarchie de Juillet appartiennent au genre de l'*opera seria* contre un seul, *La sonnambula*, au genre de l'*opera semiseria* (tableau n° A4). Quant à Giuseppe Saverio Mercadante, l'un

²⁰ SCHILLING-WANG, Britta, « Paris », in : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2^e éd., Sachteil, vol. 7, p. 1367-1369.

²¹ SOUBIES, Albert, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, p. V (fin du livre) : tableau des pièces représentées de 1801 à 1913.

²² Bellini est le troisième compositeur le plus souvent représenté sur la scène du Théâtre-Italien entre 1831 et 1850, après Rossini et Donizetti.

des compositeurs italiens d'opéra majeurs de la première moitié du XIX^e siècle, sa présence sur la scène parisienne est négligeable (tableau n° A5).

L'incroyable domination des ouvrages de Rossini sur la scène du Théâtre-Italien sous la Restauration, et dans une moindre mesure sous la monarchie de Juillet, a des conséquences concrètes sur la vie musicale parisienne. Le deuxième volume de la correspondance de Rossini présente ainsi de nombreuses lettres et documents sur la rivalité entre deux *prime donne*, M^{me} Fodor et M^{me} Pasta, pour l'obtention du rôle-titre dans *Sémiramis* de Rossini²³. Il ne s'agit certes pas ici d'une *opera buffa*, mais cette concurrence acharnée entre deux chanteuses de premier plan témoigne du fait que la première représentation d'un opéra de Rossini dans la capitale française était considérée comme un événement de première importance.

L'omniprésence des opéras de Rossini à Paris dans les années 1820 ne passe pas inaperçue. Dans les *Notes d'un Dilettante*, Stendhal constate que tous les opéras de Rossini ont déjà été représentés à Paris et souhaite que le Théâtre-Italien renouvelle son répertoire²⁴ en engageant un compositeur italien à composer expressément pour la scène parisienne :

À l'exception de *La Pietra del Paragone*, on a joué tout Rossini [à Paris]. Il nous resterait le parti que l'on prend dans toutes les capitales d'Italie : appeler un compositeur qui nous ferait pour chaque saison un opéra avec de la musique nouvelle composée pour la voix de nos chanteurs. Un jour, sans doute, nous en viendrons à ce point, mais je plains sincèrement le *maestro* qui fera le premier de la musique nouvelle pour le théâtre Favart. Nous voulons que tous les morceaux d'un opéra soient frappants de beauté ; à la Scala, à San Carlo, un joli duetto, un air agréable et un beau *finale* soutiennent un opéra pendant trente représentations²⁵.

Dans sa biographie de Rossini publiée quelques années auparavant, Stendhal présentait déjà un important projet de réforme du Théâtre-Italien sur le modèle des saisons italiennes pour garantir le renouvellement rapide du répertoire²⁶. Il souhaitait l'engagement du compositeur italien par les grandes scènes lyriques de Paris et anticipait sans le savoir sa nomination à la tête du Théâtre-Italien en décembre 1824 ; Rossini dirigea en effet ce théâtre jusqu'en octobre 1825, avant d'être nommé compositeur du Roi et inspecteur général du chant :

²³ ROSSINI, Gioachino, *Lettere e documenti*, vol. 2 : 21 marzo 1822-11 ottobre 1826, CAGLI, Bruno et RAGNI, Sergio (éd.), Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, p. 415-460.

²⁴ STENDHAL, Henri Beyle (1783-1842), *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métaïstase. Vie de Rossini. Notes d'un dilettante*, ESQUIER, Suzel (éd.), Paris, Stock, 1999 : *Notes d'un Dilettante*, p. 812 : « Le Théâtre-Italien ne peut, à notre avis, conserver la vogue qu'autant qu'on donnera, chaque année, trois grands opéras nouveaux et quatre opéras en un acte, nouveaux ou du moins remis après un long intervalle. »

²⁵ *Ibid.* : *Notes d'un Dilettante*, p. 858.

²⁶ *Ibid.* : *Vie de Rossini*, p. 643-649 : CHAPITRE XLIII : « Utopie du Théâtre-Italien de Paris ».

Cf. Notes de Suzel Esquier, p. 744 :

1) Note n° 4, p. 645 : « Stendhal entend transposer en France l'usage italien, dont il a maintes fois fait l'éloge dans son ouvrage, et qui consiste à proposer pour chaque *stagione* d'opéra des œuvres nouvelles. Cette exigence de nouveauté est l'une des principales revendications du *romanticisme*. »

2) Note n° 5, p. 645 : « Stendhal propose ici un véritable cahier des charges de l'opéra *buffa* :

A. Exigence de nouveauté dans le répertoire et aussi dans les décorations.

B. Établissement d'un conseil de direction, dont sont précisées la composition et les obligations.

C. Composition de la troupe ; les proportions à respecter entre voix italiennes et voix françaises ; les salaires respectifs à allouer.

D. Contrôle régulier de la gestion.

E. Décisions prises démocratiquement, c'est-à-dire au vote, pour toutes les questions essentielles, étant entendu que le goût du public, désormais formé, et les bordereaux des caissiers, sont les meilleurs arguments pour lutter contre les passe-droits et les décisions arbitraires. »

Je crois qu'il faudrait terminer le chapitre en indiquant un moyen de salut pour le Théâtre-Italien, qui me paraît immanquable ; c'est d'engager Rossini pendant deux ans, en lui faisant écrire trois opéras par an. Nul doute que Rossini ne vînt avec plaisir si l'engagement était avantageux. Il composerait pour le grand Opéra, pour Feydeau. Il ferait pour ce dernier théâtre un opéra par semaine ; sa fortune serait assurée. Nicolo s'est bien fait jusqu'à trente mille francs par an avec ses œuvres : jugez du succès de Rossini.

L'arrivée de Rossini et son établissement à Paris réhausserait à l'étranger le théâtre de Louvois ; les chanteurs feraient à *pugni* [sic] pour y être engagés, et la troupe serait bientôt complète. M. Caraffa, qui est à Paris, et dont la *Gabrielle de Vergy* a soutenu deux ans de suite la concurrence avec l'*Élisabeth* de Rossini, travaillerait pour Louvois ; et si l'on commençait à vouloir de la musique nouvelle à Paris, les fondations du Théâtre-Italien seraient inébranlables²⁷.

Les Archives Nationales de Paris conservent à l'état manuscrit de nombreux projets de réforme du Théâtre-Italien²⁸, témoignages du grand intérêt du public parisien pour ce théâtre. Comme Bellini²⁹, Donizetti estimait cependant que la maîtrise de la langue italienne par le public français était faible et limitait sa compréhension de l'intrigue, ainsi qu'il l'écrivit dans une lettre datée du 10 janvier 1839 à Paris et adressée à son ami bergamasque Antonio Dolci : « *Ho dato il mio Roberto con felice successo, seguita a piacere sempre meglio ancora, poichè qui per la Lingua Italiana tutti gli abituati al Teatro non ne sanno troppo, e siccome io cerco servir la parola, così nasce che spesse volte non capiscono la situazione*³⁰. » Dans une lettre adressée au librettiste turinois Felice Romani et datée du 18 novembre 1841, Donizetti se plaignit de même de la méconnaissance par le public anglais de la langue italienne :

Sento che hai dato parola di fare un Libro per gli Italiani a Londra, sopra il quale io debbo fare la musica. [...] Pel soggetto fa tu: ma sappi, che, dovendo lottare con un pubblico che non conosce la lingua, saria non male il far cadere la scelta sopra soggetto cognito di Shakspeare, Bayron, Valter Scott o Bulwer [sic]³¹.

Dans sa réponse datée du 23 novembre 1841, Felice Romani affirme partager l'opinion de Donizetti quant à la faible compréhension des livrets italiens par les publics étrangers, mais ne pas vouloir pour autant baisser son niveau d'exigence littéraire : « *Capisco*

²⁷ *Ibid.*, p. 648-649.

²⁸ Notamment dans : AJ/13/1162.

²⁹ DELLA SETA, Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Turin, E.D.T, 1993, p. 96 : « *Così nel 1834 Vincenzo Bellini poteva scrivere a un amico che si meraviglia dei brutti versi dell'opera che stava componendo per Parigi : "Le situazioni dei Puritani sono bellissime, e le parole i Francesi non le capiscono; e poi tu vedi come io le ho poste in musica. In teatro è interessante, e Romani mi scrive lo stesso che mi scrivi tu, e dice che non capisce come abbia fatto a musicarle e riuscire di questa maniera."* » - Cf. : BELLINI, Vincenzo, *Nuovo Epistolario 1819-1835 (con documenti inediti)*, NERI, Carmelo (éd.), Catane, Agorà, 2005, p. 393 : lettre de Bellini à Giovanni Ricordi (Milan), datée du 25 mars 1835 à Paris : « *a Parigi ci vuole musica avanti tutto - non conoscono la lingua, e non si curano delle belle o delle brutte parole; è migliore però averle belle, ma quando questa bellezza dovrà farvi negligere il v[ost]ro lavoro per mancanza di tempo, allora bisognerà scegliere dei due mali, il minore, che è quello d'aver piuttosto cattive parole, e musica ben fatta e d'effetto.* »

³⁰ ZAVADINI, Guido, *Donizetti : vita, musiche, epistolario*, Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 493, lettre n° 317 : « *J'ai donné mon Roberto avec un heureux succès, un succès d'autant plus appréciable qu'ici tous les habitués du Théâtre-Italien ne connaissent pas trop la langue italienne, et comme je cherche à servir la parole, il arrive souvent qu'ils ne comprennent pas la situation.* »

³¹ *Ibid.*, p. 563-564, lettre n° 382 à Felice Romani (projet d'opéra italien à Londres avec le directeur Lumley) : « *J'ai entendu dire que tu as promis d'écrire pour les Italiens à Londres un livret que je devrais mettre en musique. [...] Je te laisse le choix du sujet, mais sache que, devant lutter avec un public qui ne connaît pas la langue, cela ne serait pas mal d'arrêter ton choix sur un sujet connu tiré de Shakespeare, Byron, Walter Scott ou Bulwer.* »

*che fra stranieri l'alta poesia nostra è poco compresa; ma è meglio che vi sia, di quello che non vi sia*³². »

Concernant l'interprétation, Jean Mongrédien estime que la quasi-totalité des cent-cinquante *opere buffe* et *opere serie* représentées au Théâtre-Italien entre 1801 et 1831, véritable « transfert culturel » entre les deux pays, le fut sous une forme infidèle à la version italienne originale. Le musicologue explique ces « altérations plus ou moins graves (coupures, ajouts étrangers à la partition originale, emprunts à d'autres œuvres et à d'autres maîtres, changement de tessitures des rôles, etc.) », voire ces « mutilations », par la « tradition d'improvisation » du théâtre comique italien. En vigueur dans la péninsule italienne depuis le XVIII^e siècle, cette tradition est inconnue du théâtre français³³.

En résumé, le Théâtre-Italien joua un rôle moteur et essentiel dans l'importante diffusion de l'opéra italien en France au XIX^e siècle, permettant au public parisien d'assister à plusieurs milliers de représentations en langue originale tout au long du siècle. Quatre autres théâtres parisiens - le Théâtre de l'Odéon, l'Opéra de Paris, le Théâtre de la Renaissance et le Théâtre-Lyrique - contribuèrent de manière beaucoup plus modeste à ce processus de diffusion, à travers la mise en scène de traductions françaises.

2.1.1.2.2 Le Théâtre de l'Odéon (1824-1828)

Depuis la réforme des théâtres parisiens en 1807, le Théâtre de l'Odéon était devenu une sorte de deuxième Théâtre-Français, formant et préparant les acteurs du théâtre parlé pour une future carrière à la Comédie-Française. Le 16 août 1823, Claude Bernard, ancien directeur du théâtre d'Anvers, obtint du baron de La Ferté, intendant des théâtres royaux, non seulement la direction du Théâtre de l'Odéon, mais aussi et surtout un élargissement substantiel de son répertoire. Ce dernier fut défini de la manière suivante : « La tragédie, la comédie et s'il le désire l'opéra comique, en ce qui concerne les pièces échues au domaine public, seulement, et les pièces prises dans le répertoire italien et allemand³⁴ ». La transformation de l'Odéon, durant une partie des années 1820, en un quatrième théâtre lyrique parisien, après l'Opéra, le Théâtre-Italien, et l'Opéra-Comique, permit la représentation d'opéras italiens et allemands en traduction française et sous la forme de *pasticci*, la représentation d'opéras italiens en langue originale demeurant le privilège du Théâtre-Italien. Le résultat fut l'importation, entre 1824 et 1828, d'œuvres de Rossini, Cimarosa, Mercadante, Carafa, Mozart, Weigl, Winter, Conradin Kreutzer, Weber et Meyerbeer³⁵. Trois directeurs se succédèrent à la tête du théâtre durant cette période, Claude Bernard d'août 1823 à décembre 1825, Frédéric du Petit-Méré de février 1826 à mai 1827 et Thomas Sauvage de juin 1827 à octobre 1828, avant que la faillite de ce dernier

³²*Ibid.*, p. 890, lettre de Felice Romani à Gaetano Donizetti (Milan), Turin, 23 novembre 1841 : « Je comprends que notre grande poésie soit peu comprise par les étrangers : mais il vaut mieux qu'elle y soit, plutôt qu'elle n'y soit pas. »

³³ MONGRÉDIEN, Jean, « Entre Italie et France : Malentendus et vicissitudes d'un transfert culturel », in : BIGET-MAINFROY, Michelle, SCHMUSCH, Rainer (éd.), « *L'esprit français* » und die Musik Europas – Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin / « *L'esprit français* » et la musique en Europe – Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique », Festschrift für Herbert Schneider, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, coll. « Studien und Materialien zur Musikwissenschaft », vol. 40, 2007, p. 77.

³⁴ Paris, Archives nationales : O³ 1790/I, cité d'après : EVERIST, Mark, *Music Drama at the Paris Opéra, 1824-1828*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 2002, p. 47.

³⁵ EVERIST, Mark, *op. cit.*, p. 3.

et son arrestation pour dettes le 9 août 1828 ne mettent définitivement un terme à l'expérience lyrique et ne provoquent la dispersion de la troupe de chanteurs³⁶.

Du répertoire du Théâtre de l'Odéon donné par Mark Everist à la fin de son ouvrage³⁷, on déduit que dix opéras italiens ont été représentés en traduction française durant cette période. Le musicologue mentionne la date des premières représentations, mais n'indique malheureusement pas le nombre total de représentations pour chaque opéra. Rossini est le premier et de loin le compositeur le plus représenté avec cinq opéras dont les deux premiers appartiennent au genre comique : *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile* le 6 mai 1824, *La Pie voleuse* le 2 août 1824, *Othello ou le More de Venise* le 25 juillet 1825, *La Dame du lac* le 31 octobre 1825 et *Tancredi* le 7 décembre 1827³⁸. Il est suivi à bonne distance par Mozart avec deux opéras, *Les Noces de Figaro* le 22 juillet 1826 et *Don Juan* le 24 décembre 1827. Trois compositeurs ferment la marche avec chacun un opéra : Cimarosa avec *La Comédie à la campagne*³⁹ le 16 août 1825, Meyerbeer avec *Marguerite d'Anjou* le 11 mars 1826 et Carafa avec *Les deux Figaro* le 22 août 1827. Le genre comique domine nettement avec sept opéras, dont quatre *opere buffe*⁴⁰ et trois *opere semiserie*⁴¹, contre trois opéras pour le genre tragique⁴². Cinq des dix opéras mentionnés ci-dessus, les trois premiers de Rossini et les deux de Mozart, sont la reprise de traductions et d'arrangements de Castil-Blaze précédemment donnés dans différents théâtres de province entre 1819 et 1823.

L'opéra italien fut également largement diffusé au Théâtre de l'Odéon sous la forme de pastiches ou *pasticci*. Pas moins de six d'entre eux, dont quatre sont également l'œuvre de Castil-Blaze⁴³, présentent de la musique de Rossini, entre autres compositeurs, adaptée sur de nouveaux livrets : *Les Folies amoureuses*, *La Forêt de Sénart*, *Ivanhoé*, *La fausse Agnès*, *Le Testament* et *Monsieur de Pourceaugnac*. Créé le 15 septembre 1826, *Ivanhoé* est pour notre étude le plus important de ces pastiches car il a été réalisé par Rossini lui-même, avec la collaboration d'Antonio Francesco Saverio Pacini, sur un livret d'Émile Deschamps et de Gabriel-Gustave de Wailly d'après la nouvelle de Walter Scott⁴⁴. L'écrivain britannique assistera en personne à l'une des représentations. Mark Everist a analysé le détail des emprunts de Rossini à pas moins de onze de ses opéras : *La Cenerentola*, *Bianca e Falliero*, *Armida*, *Maometto II*, *Aureliano in Palmira*, *La gazza ladra*, *Sigismondo*, *Torvaldo e Dorliska*, *Mosè in Egitto*, *Semiramide* et *Tancredi*⁴⁵. Selon le musicologue, *Ivanhoé* restera la seule collaboration directe du compositeur italien avec le Théâtre de l'Odéon.

Parmi les quatre *pasticci* de Castil-Blaze donnés sur la scène de ce théâtre, deux sont des reprises. Représentées pour la première fois sur la scène parisienne le 5 juin 1824, *Les Folies amoureuses* avaient été créées le 1^{er} mars 1823 au Grand Théâtre de Lyon et

³⁶ *Ibid.*, p. 70-71.

³⁷ *Ibid.*, p. 291-297 : « The Théâtre-Royal de l'Odéon: Consolidated Repertory ».

³⁸ Cf. : « Opéra », in : CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph, *Dictionnaire de Musique Moderne*, Paris, Au magasin de la lyre moderne, 1825, 2^e éd., vol. 2, p. 102 : « Le théâtre de l'Odéon, où l'on représente les opéras étrangers que des traducteurs ont su naturaliser en France, jouit en ce moment de la faveur du public. *Le Barbier de Séville*, la *Pie voleuse*, de Rossini, *Robin des Bois*, de C. M. Weber, etc., ont signalé, de la manière la plus brillante, le commencement de sa nouvelle organisation musicale. »

³⁹ Version originale : *L'impresario in angustie*.

⁴⁰ *Il barbiere di Siviglia*, *L'impresario in angustie*, *Le nozze di Figaro* et *Don Giovanni*.

⁴¹ *Margherita d'Anjou*, *La gazza ladra* et *I due Figaro*.

⁴² *Otello*, *La donna del lago* et *Tancredi*.

⁴³ EVERIST, Mark, *op. cit.*, p. 193-198.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 177-188.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 183-184 : « Table 7. Sources of *Ivanhoé* ».

reprises à Rouen le 11 septembre 1823⁴⁶. De même, *La fausse Agnès*, représentée pour la première fois au Théâtre de l'Odéon le 13 juin 1826, avait été créée durant l'été 1824 au Gymnase dramatique. Selon Mark Everist, Rossini est le compositeur le plus représenté dans ces deux *pasticci*, suivi de loin par Cimarosa. Les autres compositeurs représentés sont Paër, Mozart, Pavesi, Steibelt et Generali dans *Les Folies amoureuses*, et Meyerbeer et Pucitta dans *La fausse Agnès*⁴⁷. Par ailleurs, Castil-Blaze écrivit deux *pasticci* expressément pour le Théâtre de l'Odéon, *La Forêt de Sénart* et *Monsieur de Pourceaugnac*⁴⁸. Créée le 14 janvier 1826, *La Forêt de Sénart* ou *La Partie de chasse de Henri IV* emprunte la moitié de sa musique, soit sept numéros, aux opéras de Weber, le reste étant emprunté aux œuvres de cinq autres compositeurs. Rossini est cependant bien représenté avec des emprunts à trois de ses opéras, *Il Turco in Italia*, *La pietra del paragone* et *La Cenerentola*. En 1855, Castil-Blaze révéla, non sans vanité, avoir inséré secrètement quatre morceaux de son cru dans la partition de ce pastiche⁴⁹. Créé le 24 février 1827, *Monsieur de Pourceaugnac* emprunte la musique de quatre compositeurs, Rossini, Borghi, Mosca et Weber. Avec onze numéros extraits de sept de ses opéras, Rossini est le compositeur le plus représenté. Dans son analyse des pastiches de Castil-Blaze, Mark Everist s'est peut-être laissé partiellement abuser, tout comme la critique musicale de l'époque, par l'attribution délibérément mensongère que l'arrangeur a faite de certains morceaux à différents compositeurs mineurs tels que Generali, Mosca, Borghi ou Federici, comme nous porte à le croire l'extrait suivant de l'ouvrage de Castil-Blaze consacré à l'histoire de l'Académie royale de Musique :

Aux opéras traduits fidèlement, tels que *Don Juan*, *le Barbier de Séville*, je mêlais de temps en temps des partitions formées avec de beaux fragments empruntés à divers ouvrages qu'il eût été périlleux de présenter en entier. *La Fausse Agnès*, *Pourceaugnac*, *la Forêt de Sénart* furent construits ainsi que *les Folies amoureuses*, avec des morceaux choisis dans les œuvres de plusieurs musiciens. Lorsque Weber, Rossini, Cimarosa, Paër ne pouvaient me donner le fragment que je désirais ; lorsque je ne trouvais aucun morceau capital qui vint cadrer avec la position dramatique de mon livret, je remplissais ce vide souvent énorme, en composant des duos, des chœurs, des introductions, des finales surtout, car un finale tient trop d'espace, offre trop de variété dans ses images pour qu'il soit possible de le faire passer d'un drame sur un autre. Cette mosaïque, ce tableau mélodieux se déroulait devant les acteurs et les symphonistes, arrivait ensuite au public sans aucune confiance, aucun avis indiquant les noms des compositeurs de tous les fragments. Je ne prenais qu'à bon escient, et l'on a trouvé que j'avais la main heureuse.

Devine si tu peux et *médis* si tu l'oses.

J'ai composé de cette manière la valeur de neuf actes d'opéra. Le voile dont je couvrais mes œuvres en les signant du nom de *Generali*, de *Mosca*, de *Borghi* ou de *Federici*, a jeté les symphonistes de l'Odéon et même du Conservatoire dans les méprises les plus réjouissantes. Beethoven et Weber ont été vilipendés aux répétitions de l'Odéon, parce qu'on me croyait l'auteur

⁴⁶ ÉLART, Joann, *Catalogue des fonds musicaux conservés en Haute-Normandie*, Tome I : *Bibliothèque municipale de Rouen*, Volume 1 : *Fonds du Théâtre des Arts (XVIII^e et XIX^e siècles)*, Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 136.

⁴⁷ EVERIST, Mark, *op. cit.*, p. 193-194.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 195

⁴⁹ CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph, *Théâtres lyriques de Paris : L'Académie Impériale de Musique de 1645 à 1855*, vol. 2, Paris, Castil-Blaze : 9 rue Buffault, 1855, p. 182-183 : « Plus tard, j'avouai que *la Forêt de Sénart* renfermait quatre morceaux importants de ma composition. La critique n'en fut pas mieux instruite : elle ne put les reconnaître, les deviner, les signaler. Boieldieu me dit un jour : - Je suis allé voir *la Forêt de Sénart*, je savais qu'on m'y ferait entendre quatre morceaux de votre façon, je ne les ai point reconnus. - C'est le plus beau compliment que vous puissiez m'adresser, tout le reste de la partition est de Beethoven, de Weber, de Rossini, de Meyerbeer. Si mes productions ne font pas tache au milieu de ce brillant tableau, si, du premier coup d'œil, on ne remarque pas l'intrus qui s'est glissé parmi des musiciens de si haut parage, c'est qu'elles ont un certain mérite. »

de la *Symphonie pastorale* et d'*Euriante*. Des chœurs de ma façon étaient portés aux nues, par la raison que mes admirateurs voulaient bien en faire honneur à Weber⁵⁰.

Enfin, le sixième des pastiches qui emprunte de la musique aux opéras de Rossini n'est l'œuvre ni du compositeur italien, ni de Castil-Blaze, mais de Jean Frédéric-Auguste Lemierre de Corvey qui a adapté la musique de Rossini sur un livret des comtes de Saur et de Saint-Geniez. Créé le 22 janvier 1827, *Le Testament* présente des extraits de dix opéras, tous de Rossini, depuis *L'inganno felice* (1812) jusqu'à *Semiramide* (1823)⁵¹.

Signalons par ailleurs le projet de création en 1826 d'un *pasticcio* réalisé par Thomas Sauvage et Pierre Crémont à partir de cinq opéras italiens de Meyerbeer. L'ouvrage, intitulé *La Nymphé du Danube*, ne fut finalement jamais représenté malgré l'accord du compositeur allemand et sa participation enthousiaste au projet⁵². Le Théâtre de l'Odéon passa ainsi à côté de l'occasion historique de s'assurer la collaboration d'un compositeur dont les œuvres devaient connaître quelques années plus tard les plus grands succès sur la scène de l'Opéra de Paris.

Si Mark Everist estime que les représentations des opéras italiens de Mozart sur la scène du Théâtre de l'Odéon jouèrent un rôle marginal dans la diffusion des œuvres du compositeur autrichien à Paris, son jugement est plus nuancé à l'égard des opéras de Rossini :

*The case of Mozart is perhaps the most difficult to judge; given the relatively slight impact that the composer's works made at the Odéon, his later success rests at least as much on his cultivation at the Théâtre italien or, however short-lived, at the Académie royale de musique. Although Rossini was a staple at the Odéon, it is difficult to make any claim that successes at the Odéon were of greater significance than those at the Théâtre italien or, for Le comte Ory and Guillaume Tell, at the Opéra*⁵³.

En conclusion de son ouvrage, Mark Everist considère que la représentation d'opéras italiens et allemands au Théâtre de l'Odéon entre 1824 et 1828, quoique limitée dans le temps, joua un rôle décisif dans la réception de la musique lyrique étrangère en traduction française par le public parisien et établit un modèle qui servit tout au long du XIX^e siècle. Le musicologue met l'accent sur le caractère institutionnel de cette diffusion en langue française et sur son ampleur inconnue jusque-là⁵⁴.

2.1.1.2.3 L'Opéra de Paris

L'Opéra de Paris commença à représenter des ouvrages de Rossini en traduction française deux ans seulement après l'Odéon. Mark Everist rappelle que cette tradition d'inviter des compositeurs étrangers pour procéder à l'adaptation française de leurs opéras se poursuivit notamment avec *Les Martyrs/Poliuto* de Donizetti en 1840, *Jérusalem/I lombardi alla prima crociata* de Verdi en 1847 et *Tannhäuser* de Wagner en 1861. En outre, les deux compositeurs italiens composèrent des opéras expressément pour la première scène parisienne

⁵⁰ CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph, *op. cit.*, p. 182.

⁵¹ EVERIST, Mark, *op. cit.*, p. 188-189.

⁵² *Ibid.*, p. 173 et 175-177.

⁵³ *Ibid.*, p. 285 : « Le cas de Mozart est peut-être le plus difficile à juger ; étant donné l'impact relativement faible que les œuvres du compositeur eurent à l'Odéon, son succès ultérieur repose au moins autant sur sa permanence au Théâtre-Italien ou sur son adoption, quoique de courte durée, à l'Académie royale de musique. Bien que Rossini ait fait partie du répertoire de base à l'Odéon, il semble difficile d'affirmer que ses succès à l'Odéon aient été d'une plus grande portée que ceux obtenus au Théâtre-Italien ou, pour *Le Comte Ory* et *Guillaume Tell*, à l'Opéra. »

⁵⁴ *Ibid.*, p. 287.

avec *Dom Sébastien* en 1843 et *Don Carlos* en 1867⁵⁵. Le musicologue reconnaît l'influence du Théâtre de l'Odéon sur l'Opéra de Paris à travers la reprise de deux ouvrages durant la décennie qui suivit sa clôture, *Euryanthe* de Weber en 1831 et *Don Giovanni* de Mozart en 1834⁵⁶. Le neuvième des vingt-neuf articles du *Cahier des charges de la direction de l'Opéra en régie intéressée*, un document signé le 28 février 1831 par le directeur Louis-Désiré Véron et reproduit dans ses *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, donna en effet à celui-ci la possibilité, mais non l'obligation contractuelle, de représenter des « ouvrages traduits » au titre des nouveaux opéras devant être montés chaque année sur cette scène⁵⁷. Notons que la question de la représentation d'opéras italiens traduits en français à l'Opéra de Paris fut l'objet d'un article publié dans l'édition du 22 novembre 1846 de la *Gazzetta musicale di Milano*⁵⁸. Le journal milanais cite en français un extrait du *Monde Musical* sur la baisse d'intérêt supposée du public parisien pour l'opéra italien⁵⁹ :

La *Gazette Musicale* [de Milan] prétend que notre article ne signifie rien [d'] autre sinon que la musique de Verdi plaît moins aux Parisiens que celle de Donizetti, de Bellini et de Rossini. Notre article signifie évidemment ceci ; mais, n'en déplaise à la *Gazette Musicale*, il signifie encore autre chose. Nous avons avancé un fait que personne ne pourra contester ; à savoir, que, depuis quelque temps, il ne se fait presque plus de musique italienne à Paris qu'au Théâtre-Italien, et que, dans les concerts et les soirées musicales, les chanteurs ne chantent plus que de la musique française, tandis qu'au moment de la venue de Rossini, il y a vingt ans, il y a dix ans, il y a cinq ans encore, il était de bon goût de chanter de la musique italienne en italien. Ce fait n'a-t-il pas de signification ? N'est-il pas permis d'en conclure, ainsi que nous l'avons fait, que le goût de la musique italienne commence à baisser en France ? Il est vrai que nous ajoutions, comme preuve subsidiaire, que l'on préférerait même entendre traduits en français les chefs-d'œuvres italiens, tels que *Lucie* et *Othello*, qui, en ce moment, ont beaucoup de succès à l'Opéra. C'est là, suivant la *Gazette Musicale*, que gît la contradiction ; car, pour être traduits en français, *Lucie* et *Othello* n'en sont pas moins toujours de la musique italienne, c'est que les Parisiens aiment toujours autant la musique italienne, c'est qu'ils l'aiment peut-être encore plus qu'il y a quelques années, puisque *Lucie* et *Othello* n'avaient pas encore acquis droit de cité sur la scène de l'Académie royale de Musique. Nous le demandons de bonne foi, que peuvent signifier l'admiration et le culte de deux ou trois chefs-d'œuvre exceptionnels, quant à la question du goût et de la vogue de la musique italienne en général ? En quoi cela contredit-il le fait que nous avons avancé ? et, comme nous l'avons déjà dit précédemment, qu'y a-t-il d'étonnant à ce que la faveur acquise à une école, dont on ne peut plus admirer que les anciens chefs-d'œuvre, aille tous les jours en s'affaiblissant⁶⁰ ?

⁵⁵ *Ibid.*, p. 286-287.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 287.

⁵⁷ VÉRON, Louis-Désiré, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, vol. 3, p. 108 : « ART. 9. – Dans chaque année d'exploitation, le directeur sera tenu de monter au moins le nombre d'ouvrages nouveaux ci-après spécifiés : / 1° Un grand opéra en trois ou cinq actes ; / 2° Un grand ballet en trois ou cinq actes ; / 3° Deux petits opéras, soit en un acte, soit en deux actes ; / 4° Deux petits ballets, soit en un acte, soit en deux actes. / Néanmoins, les petits ouvrages pourront être remplacés par des ouvrages traduits. » - À propos des mises en scène d'*Euryanthe* et *Don Giovanni* à l'Opéra de Paris : *Ibid.*, vol. 3, p. 155-156 et 182-183.

⁵⁸ *GmM*, 1846, vol. 5, p. 334-335.

⁵⁹ « GAZZETTINO SETTIMANALE DI MILANO. / Sabato, 21 novembre », in : *GmM*, 22 novembre 1846, vol. 5, n° 47, p. 373 : « - Il Monde Musical non ne ha dimenticato: ecco quanto scrive in risposta alle nostre ultime osservazioni: / « Malgré la petite explication que nous lui avons adressée, la *Gazette Musicale* de Milan persiste à voir une grave contradiction dans l'article que nous avons publié il y a quelque temps, au sujet de la musique italienne. La *Gazette Musicale* de Milan est un organe consciencieux et éclairé de l'art, avec lequel nous serons très honoré d'avoir à entrer en lice, toutes les fois qu'une question sérieuse pourra nécessiter une discussion approfondie ; mais ici, il ne nous semble pas qu'il y ait lieu à engager une polémique. Nous nous contenterons donc de cette courte et dernière réponse. »

⁶⁰ *Ibid.*

Au-delà de la polémique engagée entre les deux journaux sur l'ampleur réelle de la diffusion parisienne de l'art lyrique italien⁶¹, la diffusion de l'*opera buffa* en traduction française à l'Opéra de Paris est attestée. En se limitant aux opéras français et italiens de Rossini, Bellini et Donizetti représentés sur la première scène parisienne au XIX^e siècle, on obtient le tableau suivant, établi à partir de la base de données du site *Chronopéra* :

Tableau n° 1 : Nombres de représentations des opéras français et italiens de Rossini, Bellini et Donizetti à l'Opéra de Paris entre 1824 et 1900, classés par ordre décroissant

Titre français	Compositeur	Période de représentation	Nombre de représentations
<i>Guillaume Tell</i>	Rossini	1829-1900	809
<i>La Favorite</i>	Donizetti	1840-1899	659
<i>Le Comte Ory</i>	Rossini	1828-1884	432
<i>Lucie de Lammermoor</i>	Donizetti	1841-1890	280
<i>Le Siège de Corinthe</i>	Rossini	1826-1844	106
<i>Sémiramis</i>	Rossini	1828-1861	37
<i>Othello</i>	Rossini	1840-1861	31
<i>La Somnambule</i>	Bellini	1827-1861	18
<i>Roméo et Juliette</i>	Bellini	1859	11
<i>Le Barbier de Séville</i>	Rossini	1828-1853	5
<i>La donna del lago</i>	Rossini	1824-1826	2
<i>La Cenerentola</i>	Rossini	1824	1
<i>Zelmira</i>	Rossini	1826	1
TOTAL : 13 opéras	3 compositeurs	1824-1900	2392

Sans surprise, les opéras français de Rossini et Donizetti ont nettement plus de succès que les opéras italiens des trois compositeurs. Les trois premières places du tableau sont ainsi occupées par trois opéras français, *Guillaume Tell*, *La Favorite* et *Le Comte Ory*, qui totalisent à eux seuls 1900 représentations, soit 80 % de l'ensemble des 2392 représentations des trois compositeurs au XIX^e siècle. La diffusion de l'*opera buffa* est limitée à la portion congrue avec cinq représentations du *Barbier de Séville* entre le 17 novembre 1828 et le 9 décembre 1853, et une représentation de *La Cenerentola* le 2 mai 1824, soit une représentation sur quatre cents en moyenne seulement. Étant donné que les ouvrages italiens représentés en traduction française à l'Opéra de Paris tout au long du XIX^e siècle appartiennent essentiellement au genre tragique, nous ne développerons pas davantage ce sujet dans notre étude.

Outre l'Opéra, Mark Everist signale l'existence de deux autres théâtres parisiens, le Théâtre de la Renaissance et le Théâtre-Lyrique, qui suivirent avec des fortunes variables l'exemple donné par le Théâtre de l'Odéon en participant à la diffusion de l'opéra italien en traduction française à Paris :

⁶¹ *Ibid.* : « *La questione è in vero grave per noi, italiani, gelosi giustamente delle nostre glorie, più che al Monde Musical non sembri. Noi, del rimanente, tronchiamo pel momento la discussione. Tanto più, che avremo non molto a pubblicare alcune osservazioni d'un nostro collaboratore concernenti per lo appunto la singolare mania che da qualche tempo sembra predominare tutta la stampa straniera, quella cioè di piangere l'agonia e il vicino sfracello della musica italiana. In dette osservazioni, almeno indirettamente, sarà toccata la questione avuta testè col Monde Musical. Non dimentichiamo però in oggi di ringraziare i redattori di questo giornale delle cortesi espressioni che indirizzano alla Gazzetta Musicale di Milano.* »

The greatest legacy that the Odéon offered Parisian stage music was the legitimacy of music drama in translation. It systematically promoted translation and evolved conventions governing its practice. Eventually other theaters would follow its lead: the Théâtre de la Renaissance in 1838-40 and the Théâtre-Lyrique in 1851-70⁶².

2.1.1.2.4 Le Théâtre de la Renaissance (1838-1840)

L'Odéon et l'Opéra ne furent pas les seuls théâtres parisiens à représenter des opéras italiens en traduction française dans la première moitié du XIX^e siècle. La diffusion parisienne des œuvres italiennes en langue française devait en effet se poursuivre au Théâtre de la Renaissance à la fin des années 1830, comme le mentionne Sainte-Beuve dans son article « De la Littérature industrielle » :

Au théâtre, elle [la littérature industrielle] a eu à sa dévotion la scène de *la Renaissance* : qu'en a-t-elle fait ? Grâce [*sic*] aux prompts rivalités, aux défections, aux exigences, cet instrument dérouté se réfugie dans la musique et se sauve, comme il peut, par des traductions d'opéra italien⁶³.

Entre 1838 et 1841, ce théâtre avait acquis le droit de représenter des traductions d'ouvrages lyriques allemands et italiens. Cependant, *Lucie de Lammermoor*, version révisée en français de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti représentée pour la première fois sur la scène du Théâtre de la Renaissance le 6 août 1839, fut selon Nicole Wild l'unique œuvre étrangère traduite à y être représentée⁶⁴. En effet, si Donizetti écrivit une *opera semiseria* intitulée *L'ange de Nisida* pour ce théâtre, suite à une commande de son directeur Anténor Joly, la faillite du théâtre annula le projet. Adaptée sur un nouveau livret, la musique de Donizetti changea de nom et de destination, devenant l'opéra *La Favorite* représenté à l'Opéra de Paris le 2 décembre 1840⁶⁵. Mark Everist mentionne également quelques représentations fragmentaires en français du *Barbier de Séville* de Rossini au Théâtre de la Renaissance, probablement avec récitatifs accompagnés, même si le musicologue n'exclut pas un possible emploi de la traduction de Castil-Blaze ou de la pièce de Beaumarchais⁶⁶. Malgré les craintes exprimées par Berlioz le 16 février 1840 devant la « véritable guerre d'invasion » entreprise par Donizetti sur les scènes parisiennes⁶⁷, le Théâtre de la Renaissance ne contribua donc pas ou peu à la diffusion de l'*opera buffa* en France.

Sept lettres extraites de la correspondance de Donizetti publiée par Guido Zavadini⁶⁸, envoyées à trois destinataires entre le 8 août 1839 et le 29 mai 1840, donnent de précieux renseignements sur la collaboration du compositeur italien avec le Théâtre de la Renaissance et sur l'échec de l'entreprise lyrique dans ce théâtre. Dans une lettre du 8 août 1839 adressée au comte Gaetano Melzi à Paris, Donizetti lui propose d'assister à l'une des premières représentations de *Lucia di Lammermoor* traduite en français : « *Preg. D. Gaetano, / Volete*

⁶² *Ibid.*, p. 286 : « Le plus grand héritage que l'Odéon transmet au théâtre musical parisien fut la légitimité de la musique dramatique en traduction [française]. Il promut de manière systématique la traduction et fit évoluer les conventions gouvernant sa pratique. D'autres théâtres suivirent finalement son exemple : le Théâtre de la Renaissance en 1838-40 et le Théâtre-Lyrique en 1851-70. »

⁶³ SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « De la Littérature industrielle », in : *Revue des deux mondes*, 1^{er} septembre 1839, vol. 19, 4^e série, p. 690.

⁶⁴ WILD, Nicole, « Renaissance, Théâtre de la », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 1048.

⁶⁵ KAMINSKI, Piotr, *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, 2003, p. 378.

⁶⁶ EVERIST, Mark, *op. cit.*, p. 286.

⁶⁷ *Journal des débats*, 16 février 1840. - Cf. : KAMINSKI, Piotr, *op. cit.*, p. 376 (note de bas de page).

⁶⁸ ZAVADINI, Guido, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, 1022 p. ; lettres correspondant aux numéros 324, 325, 326, 328, 330, 337 et 338.

*assistere alla Lucia sta sera [sic]? Eccovi la loggia*⁶⁹. » La présence de Donizetti lors des premières représentations de *Lucia di Lammermoor* au Théâtre de la Renaissance est confirmée dans une lettre adressée peu après à Anténor Joly : « Avant votre départ je voudrais vous demander encore la Loge pour demain à la *Lucie* et pendant votre absence à qui m'adresserais-je pour billets [sic], car, vous m'abandonnez [sic], et je n'y connaisse plus personne, pauvre étranger⁷⁰. » Dans une lettre datée du 9 août 1839 et adressée à son ami napolitain Tommaso Persico, Donizetti rend compte du succès, voire du « triomphe » de ces premières représentations, malgré la faiblesse de la distribution vocale constituée selon lui de « jeunes et de chiens ». Le succès est bienvenu pour redresser la mauvaise situation financière du théâtre :

Quali dei giornali spedirti? Sono imbarazzato! E perchè? - Ho data Lucia francese alla Renaissance con una compagnia di juvenes et cani, ma siccome ho una stella che mi protegge, così da cani interi lo furono soltanto per metà, ed il pubblico li seppe così incoraggiare che la camicia non gli tocca il c... dal gusto. - Ti basti sapere che essendo io in letto col dolor di testa fui dopo l'opera obbligato ad alzarmi che vennero cantanti, cori ed orchestra con torcie a replicare i cori di Lucia sotto le mie finestre, e dall'alto (alla reale) io ringraziai fra le grida. - Jer sera, 2^a rappresentazione, teatro affollato. - Io per questo teatro che mal si reggeva avevo suscritto per un prestito di 5mila fr. ed ora l'Impresario mi ha rinviata l'obbligazione chè non ne abbisogna più, attesochè trova denari da varie parti, per pagare i debiti passati. [...]

Con Lucia abbiamo avuto davvero un bel trionfo che io ne desiderai la metà per il Poliuto che ora si chiama Les Marthys [sic]...⁷¹

Dans une lettre datée du 9 octobre 1839 et adressée au même destinataire, Donizetti lui fait part de deux nouveaux projets d'opéras avec le Théâtre de la Renaissance, venant s'ajouter à ses projets avec l'Opéra et l'Opéra-Comique : « *Vedrai dal manifesto, che t'invio con Leopoldo, che due ne ho promesse alla Renaissance, ossia la Fiancée du Tyrol sarà il Furioso amplificato, l'Ange de Nisida sarà nuova, e così passerò il mio inverno in tre teatri*⁷². » Les différents projets parisiens de Donizetti sont confirmés dans une lettre datée du 6 décembre 1839, adressée à son ami napolitain : « *Sono in prova au Grand Opéra avec les Martyrs, e all'Opéra Comique avec Maria*⁷³: *quest'ultima anderà [sic] prima, e alla metà di febbraio andrà l'altra. Dopo, l'altra alla Renaissance*⁷⁴, *e là havvi musica vecchia anzichend*⁷⁵. » L'échec de l'entreprise lyrique au Théâtre de la Renaissance est

⁶⁹ *Ibid.*, p. 499, lettre n° 324 : « Monsieur D. Gaetano, / Voulez-vous assister à Lucie ce soir ? Voici votre loge. »

⁷⁰ *Ibid.*, p. 500, lettre n° 325 (Zavadini : « *Senza data, ma probabilmente: Parigi, agosto 1839* »).

⁷¹ *Ibid.*, p. 500-501, lettre n° 326 : « Quels journaux t'envoyer ? Je suis embarrassé ! Et pourquoi ? - J'ai donné *Lucia* en français à la Renaissance avec une compagnie de *juvenes et cani*, mais comme j'ai une étoile qui me protège, ils ne furent ainsi qu'à moitié des chiens entiers, et le public sut tant les encourager que la chemise ne leur toucha pas le c... du goût. - Il te suffit de savoir que je fus obligé de me lever après l'opéra, alors que j'étais au lit avec un mal de crâne, car les chanteurs, les chœurs et l'orchestre vinrent avec des torches pour redonner les chœurs de *Lucia* sous mes fenêtres, et d'en haut (comme un roi) je les remerciai au milieu des cris. - Hier soir, 2^e représentation, théâtre bondé. - Pour ce théâtre qui se soutenait mal, j'avais souscrit un prêt de 5.000 francs et maintenant l'impresario m'a renvoyé l'obligation dont il n'a plus besoin, attendu qu'il trouve de l'argent de différents côtés pour payer ses dettes passées. [...]

Avec *Lucia* nous avons eu vraiment un beau triomphe dont je voudrais la moitié pour *Poliuto* qui s'intitule maintenant *Les Martyrs*... »

⁷² *Ibid.*, p. 502-503, lettre n° 328 : « Tu verras dans l'affiche que je t'envoie avec Leopoldo que j'en ai promis deux à la Renaissance, à la place de la *Fiancée du Tyrol* ce sera une version amplifiée d'*Il furioso*, l'*Ange de Nisida* sera nouveau, et ainsi je passerai mon hiver dans trois théâtres. »

⁷³ Note de Zavadini : « *L'opera è Maria cambiata poi nel titolo in La figlia del Reggimento.* »

⁷⁴ Note de Zavadini : « *Allude all'opera L'Ange de Nisida.* »

⁷⁵ *Ibid.*, p. 505, lettre n° 330 : « Je suis en répétition au Grand Opéra avec *les Martyrs* et à l'Opéra-Comique avec *Maria* : cette dernière sera mise en scène en premier, suivie par l'autre ouvrage à la mi-février. Ensuite, l'autre [opéra] à la Renaissance, et là j'ai plutôt eu de la vieille musique. »

attestée l'année suivante dans deux autres lettres, toujours adressées à Tommaso Persico. Le 9 mai 1840, Donizetti fait part à son ami napolitain de la fermeture du théâtre suite à sa mauvaise gestion financière et qualifie à ce sujet l'entreprise théâtrale de « *ciuccio* », c'est-à-dire d'« âne » en dialecte napolitain, pour sa gabegie : « *La Renaissance è chiusa, ed io perdo l'Angelo di Nisida, opera in tre atti, buona per quel solo teatro. Auff!... L'impresa era ciuccio assaie, jettava denare da tutte le parti*⁷⁶. » Le 29 mai 1840, le compositeur évoque de nouveau la faillite du théâtre :

*Se quella carognetta di Borghese cantava, avrei forse dato l'Angelo di Nisida con lei, perchè alla Renaissance fecero banca rotta per mancanza di saper fare e ruberie a bizzate! Così parto lasciando un'opera che non posso dare in Italia per causa del poema. Ah...! È più stupida di suo padre, perchè egli vorria, ed ella nò*⁷⁷.

La collaboration active du compositeur italien n'aura donc pas suffi à assurer la pérennité de l'entreprise lyrique au Théâtre de la Renaissance.

En ce qui concerne la première moitié du XIX^e siècle, signalons par ailleurs que les élèves du Conservatoire de Paris donnèrent deux ans de suite des représentations en traduction française de deux opéras de Rossini, *Le Barbier de Séville* en 1842 et *La Pie voleuse* en 1843.

2.1.1.2.5 Le Théâtre-Lyrique (1851-1870)

Au-delà de la période étudiée dans cette thèse, la diffusion parisienne de l'opéra italien et de l'opéra allemand en traduction française se poursuit dans la seconde moitié du XIX^e siècle au Théâtre-Lyrique, plus précisément entre 1851 et 1870. On compte ainsi 940 représentations de treize opéras italiens de cinq compositeurs - Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti et Verdi -, parmi les 175 ouvrages lyriques représentés sur cette scène en vingt ans, soit une diffusion à peu près équivalente à celle de l'opéra allemand sur la même scène. Si l'*opera buffa* est minoritaire au sein du répertoire italien représenté, *Les Noces de Figaro* et *Le Barbier de Séville* occupent cependant les 2^e et 3^e rangs, au nombre de représentations, parmi les treize opéras italiens mis en scène. Placée dans l'annexe 1, notre étude (4 pages) repose principalement sur le dépouillement des informations contenues dans l'ouvrage d'Albert Soubies intitulé *Histoire du Théâtre-Lyrique*⁷⁸.

2.1.2 La diffusion de l'*opera buffa* en province

2.1.2.1 La diffusion de l'*opera buffa* en province au XVIII^e siècle

Si les premières représentations parisiennes d'*opere buffe* eurent lieu dès 1713, la diffusion du genre italien en province fut moins importante et plus tardive. Notons la présence à Strasbourg en 1750 de la troupe d'Eustachio Bambini, dont les représentations parisiennes en 1752 furent à l'origine de la « querelle des bouffons ». Dans la deuxième

⁷⁶ *Ibid.*, p. 513, lettre n° 337 : « La Renaissance est fermée et je perds *L'ange de Nisida*, un opéra en trois actes uniquement bon pour ce théâtre. Ah !... L'entreprise était très bête [âne], elle jetait de l'argent par les fenêtres. »

⁷⁷ *Ibid.*, p. 514, lettre n° 338 : « Si cette petite charogne de Borghese chantait, j'aurais peut-être donné *L'ange de Nisida* avec elle, parce qu'à la Renaissance ils firent banqueroute par manque de savoir-faire et à cause de vols à foison ! Je pars ainsi en laissant un opéra que je ne peux pas donner en Italie à cause du livret. Ah... ! Elle est plus stupide que son père parce que lui voulait et elle non. »

⁷⁸ SOUBIES, Albert, *Histoire du Théâtre-Lyrique, 1851-1870*, Paris, Fischbacher, 1899, 59 p.

moitié du XVIII^e siècle, Irène Manczarz cite notamment une représentation à Bordeaux de l'intermède *Il marito giocatore* de Favart et Sodi, ainsi qu'une représentation à Nice en 1781 de *L'amore artigiano* de Goldoni et Gassmann. Elle évoque, sans les spécifier, quelques représentations d'intermèdes comiques italiens dans différentes villes de province comme Dijon et Lille, et cite également les mises en scène à la Cour de Versailles des opéras *Le Maître de musique* de Baurans et Pergolèse le 14 mars 1764, et *Il marchese Tulipano o sia Il matrimonio inaspettato* de Chiari et Galuppi en 1787⁷⁹.

2.1.2.2 La diffusion de l'opéra buffa en province au XIX^e siècle en traduction française

2.1.2.2.1 Les traductions de Castil-Blaze

Dans son article consacré à la traduction des livrets d'opéra en France, Danièle Pistone observe que ce sont les conditions matérielles qui sont à l'origine de la différence de diffusion des opéras italiens entre Paris et la province. En France, seul le Théâtre-Italien peut se permettre financièrement d'employer une troupe permanente de chanteurs italiens tandis que les théâtres provinciaux sont contraints d'avoir recours à la traduction :

Quelques certitudes reviennent à l'identique à travers toutes les décennies.

Tout d'abord, il faut traduire quand il n'est pas possible de donner l'ouvrage en version originale (par manque d'interprètes, par exemple). Ces choix ne devraient donc pas concerner à Paris les ouvrages italiens au temps de la prospérité de la salle Ventadour, c'est-à-dire de 1834 à la fin du Second Empire. La situation pouvait cependant être fort différente en province⁸⁰.

Dans le même article, Danièle Pistone remarque que « c'est sans doute Castil-Blaze qui demeure le plus célèbre des « arrangeurs » du début du XIX^e siècle⁸¹ ». En effet, la diffusion des *opere buffe* de Rossini en province au XIX^e siècle est étroitement liée aux traductions et arrangements de François-Henri-Joseph Blaze, dit Castil-Blaze (1784-1857), musicographe, critique musical, compositeur et éditeur français. Dans l'article biographique qu'il lui consacre dans sa *Biographie universelle des musiciens*, François-Joseph Fétis écrit à son propos :

Des traductions des *Noces de Figaro*, de *Don Juan*, de la *Flûte enchantée* et du *Mariage secret* avaient été faites par Castil-Blaze avant qu'il vînt se fixer à Paris ; il les publia dans cette ville en 1820 et dans les années suivantes. Les succès de la musique de Rossini à cette époque le déterminèrent à continuer ses travaux de traduction, afin de faire jouir les villes de province du plaisir d'entendre les principaux ouvrages du maître de Pesaro, et successivement il fit paraître *le Barbier de Séville*, *la Pie voleuse (Gazza ladra)*, *Otello*, *Moïse*, et *l'Italienne à Alger*⁸².

⁷⁹ MAMCZARZ, Irène, « L'opéra-comique italien en Europe au XVIII^e siècle », in : MAMCZARZ, Irène (éd.), *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 97-105. - Concernant les villes françaises de province : p. 99.

⁸⁰ PISTONE, Danièle, « La traduction des livrets d'opéra en France : les leçons du passé », in : MARSCHALL, Gottfried R. (éd.), *La traduction des livrets : Aspects théoriques, historiques et pragmatiques (actes du colloque international tenu en Sorbonne les 30 novembre, 1^{er} et 2 décembre 2000)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Musiques/Écritures » (série Études), 2004, p. 135.

⁸¹ *Ibid.*, p. 134.

⁸² « Blaze (François-Henri-Joseph, dit Castil-Blaze) », in : FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, 1866, 2^e éd., vol. 1, p. 441-442.

Castil-Blaze lui-même évoque rétrospectivement les premiers succès obtenus par ses traductions des opéras de Cimarosa, de Mozart et de Rossini à Nîmes et à Lyon, puis dans d'autres villes de province, au début de la Restauration :

Excellent musicien, élève de Méhul, Alexis Singier avait mis en scène, à Nîmes, *le Mariage secret*, en 1817 ; *les Noces de Figaro* en 1818. Toujours prêt à me seconder, il livre à l'admiration des Lyonnais *le Barbier de Séville* de Rossini en 1821, et gagne 42.000 fr. de rente en produisant sur son théâtre *Otello*, *Don Juan*, *la Pie voleuse* et vingt autres opéras que j'avais traduits ou parodiés. Prat, Collignon, Morel, Branchu, Bernard, suivent l'exemple donné par leur confrère de Lyon. Tous ces directeurs s'enrichissent ou rétablissent leurs affaires, grâce à la musique admirable que je versai dans leurs répertoires délabrés⁸³.

Créé le 20 février 1816 au Teatro Argentina à Rome, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini est représenté pour la première fois en France le 26 octobre 1819 au Théâtre-Italien de Paris. *Le Barbier de Séville*, traduction française de Castil-Blaze « d'après Beaumarchais et le drame italien, paroles ajustées sur la musique de Rossini », est représenté pour la première fois le 19 septembre 1821 à Lyon. Selon Alfred Loewenberg, l'opéra est ensuite représenté en français à Bruxelles le 3 octobre 1821, à Marseille le 18 décembre 1821, puis à Rotterdam et à Strasbourg en 1822⁸⁴. Joann Élart signale une reprise de la version française à Rouen le 27 février 1823⁸⁵. Étienne Destranges et Marie-Claire Mussat en signale une autre à Nantes le 5 juin 1823⁸⁶. Dans leur « à propos-vaudeville » intitulé *Rossini à Paris, ou Le grand dîner*, représenté pour la première fois sur le Théâtre du Gymnase dramatique le 29 novembre 1823, Eugène Scribe et Édouard Mazères rapportent le récent succès de la traduction de Castil-Blaze en Gironde. Ancien élève du Conservatoire de Paris où il a obtenu le premier prix, le jeune compositeur Giraud, adepte de « l'école française », a « un opéra en portefeuille » qu'il ne parvient pas à faire représenter sur les scènes lyriques, à Paris comme en province :

MADELEINE.

Et dans les départemen[t]s ?

GIRAUD.

J'en conviens... C'est encore pis... Est-ce que tu crois que les artistes de Bordeaux s'abaissent à chanter *Grétry*, *Boieldieu*, *Berton*, *Auber*?... Du tout... c'est comme le vin de cru... on se garderait bien d'y toucher... À Bordeaux, on ne boit que du Champagne... et *vice versa*.

MADELEINE.

Qu'est-ce qu'il leur faut donc ?

GIRAUD.

De la musique italienne... le *Barbier de Séville*, et les *Folies amoureuses*, arrangées par *Castil-Blaze* ; c'est ce qui fait que je reviens comme j'étais parti... mes programmes dans ma poche⁸⁷.

La traduction française de Castil-Blaze aura donc fait le tour des grandes villes de province (Lyon, Bruxelles, Marseille, Strasbourg, Rouen, Nantes, Bordeaux) avant d'être

⁸³ CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph, *Théâtres lyriques de Paris : L'Académie Impériale de Musique de 1645 à 1855*, vol. 2, Paris, Castil-Blaze : 9 rue Buffault, 1855, p. 179.

⁸⁴ LOEWENBERG, Alfred, *Annals of Opera, 1597-1940, compiled from the original sources by Alfred Loewenberg, with an introduction by Edward J. Dent*, Genève, Societas Bibliographica, 1955, 2^e éd., vol. 1, p. 643-646.

⁸⁵ ÉLART, Joann, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁶ DESTANGES, Étienne, *Le Théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à nos jours, 1430 ?-1893*, Paris, Fischbacher, 1893, p. 210 ; MUSSAT, Marie-Claire, « Diffusion et réception de l'opéra comique dans les provinces françaises : l'exemple du grand Ouest », in : SCHNEIDER, Herbert et WILD, Nicole (éd.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert : Bericht über den internationalen Kongress Frankfurt 1994*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 1997, p. 289.

⁸⁷ SCRIBE, Eugène, MAZÈRES, Édouard, *Rossini à Paris, ou Le grand dîner, À propos-vaudeville en un acte*, Paris, Pollet, 1823, p. 14.

représentée pour la première fois à Paris au théâtre de l'Odéon le 6 mai 1824⁸⁸, c'est-à-dire dans un théâtre d'importance secondaire puisqu'il n'occupait que la quatrième place dans la hiérarchie des théâtres lyriques parisiens⁸⁹. En ce qui concerne la première moitié du XIX^e siècle, Alfred Loewenberg signale par ailleurs des représentations en français à Genève le 16 novembre 1831, à Amsterdam en 1834 et à Rio de Janeiro en 1846. Notons également une représentation en italien de l'opéra à Bastia en 1833, probablement due au passage d'une troupe italienne en Corse.

Le procédé de diffusion est le même pour *La gazza ladra*. Créé le 31 mai 1817 au Teatro alla Scala à Milan, l'opéra de Rossini est représenté pour la première fois en France le 18 septembre 1821 au Théâtre-Italien de Paris. *La Pie voleuse*, traduction française de Castil-Blaze, est représentée pour la première fois le 15 octobre 1822 à Lille. Reprise à Bruxelles le 27 novembre 1822⁹⁰ puis à Rouen le 7 août 1823⁹¹, la version française n'est représentée pour la première fois à Paris au théâtre de l'Odéon que le 22 août 1824.

De même, le *dramma giocoso* de Rossini intitulé *L'Italiana in Algeri*, créé au Teatro San Benedetto de Venise le 22 mai 1813, est représenté pour la première fois en France le 1^{er} février 1817 au Théâtre-Italien de Paris. Traduit en français par Castil-Blaze sous le titre *L'Italienne à Alger*, il est représenté au Théâtre des Arts de Rouen le 13 septembre 1830⁹², avant d'être repris à Liège le 4 avril 1831, à Marseille le 11 mars 1833⁹³ et à Bruxelles le 6 octobre 1835⁹⁴.

En résumé, le modèle de diffusion français des opéras de Rossini commence par la représentation de la version originale en langue italienne au Théâtre-Italien de Paris avant de conquérir les grandes villes de province en traduction française. La province observe toujours un retard important sur la capitale, comme le remarque Marie-Claire Mussat, aussi bien au niveau de la diffusion que de la réception des œuvres⁹⁵ :

Au même moment il faut relever - et il y a là plus qu'une coïncidence - le succès de l'*opera buffa*, certes joué à partir de 1823-1824 tel, à Nantes, *Le barbier de Séville* créé le 5 juin 1823 mais dont Mellinet dira : « Cette musique spirituelle fut peu comprise. On semblait avoir peur de se compromettre, parce que la nouveauté des effets rendait défiant envers le compositeur italien »⁹⁶. Le 14 octobre 1823 le critique du *Journal de Nantes* sort si troublé de *La gazza ladra* qu'il renonce à exprimer son opinion. Mais ce succès de Rossini souligne bien le décalage entre Paris et la province.

⁸⁸ CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph, *op. cit.*, p. 180 : « Le lendemain Bernard sollicitait l'autorisation d'ouvrir le théâtre de l'Odéon pour y représenter mon répertoire d'opéras traduits. Le ministère accueillit sa demande, et, le 6 mai 1824, l'Odéon chantant, l'Odéon succursale, annexe de l'Académie royale de Musique et son rival heureux, fut inauguré par *le Barbier de Séville*. Succès d'enthousiasme, de fanatisme, de frénésie ; succès d'autant plus furibond que la foule était accourue avec la persuasion que tout serait détestable, et que la pièce et les acteurs devaient tomber sous une grêle de sifflets. »

⁸⁹ Soixante ans plus tard, *Le Barbier de Séville* entra au répertoire de l'Opéra-Comique où il fut donné pour la première fois le 8 novembre 1884.

⁹⁰ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 654-655.

⁹¹ ÉLART, Joann, *op. cit.*, p. 146.

⁹² *Ibid.*, p. 170.

⁹³ SIGNORILE, Marc, « Marseille », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 749.

⁹⁴ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 633.

⁹⁵ Cf. : BRENDEL, Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* [1852], Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1903, p. 449 : « In Frankreich konzentriert sich alles auf Paris. Je weiter etwas von diesem Brennpunkt abliegt, umso mehr erscheint es vernachlässigt. » ; p. 450 : « In Frankreich folgt alles dem Geschick der Hauptstadt [...]. Ein künstlerischer Sieg in Paris ist ein Erfolg für ganz Frankreich ».

⁹⁶ MELLINET, Camille, *De la musique à Nantes depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Nantes, 1837.

En effet Rossini s'y impose (sept ouvrages sont toujours joués à Rennes jusqu'en 1856) alors que sa suprématie s'est achevée dans les salles parisiennes dès le début de la décennie 30⁹⁷.

Pour la monarchie de Juillet, Sylvain Langlois observe de même que chaque création parisienne de l'ouvrage d'un compositeur italien fait l'objet entre 1836 et 1844 d'un article, le plus souvent laudatif, dans le périodique rouennais *Le Colibri*, suscitant l'impatience du public normand avant la reprise de l'ouvrage au Théâtre des Arts⁹⁸. Spécialiste de la diffusion rouennaise des opéras de Rossini, Bellini et Donizetti à l'époque romantique, Sylvain Langlois propose un tableau récapitulatif jusqu'en 1876 des représentations de vingt-trois de leurs opéras italiens et français, pour la première fois mis en scène au Théâtre des Arts entre 1823 et 1843, à savoir neuf opéras de Rossini, quatre opéras de Bellini et dix opéras de Donizetti⁹⁹. Outre le nombre de représentations pour chaque opéra sont indiquées l'année de création de chaque ouvrage, ainsi que l'année de première représentation à Paris et à Rouen. À l'exception de *La gazza ladra*, tous les opéras représentés dans les deux villes sont d'abord passés par la capitale avant de gagner la Normandie, avec un décalage compris entre un et seize ans. À partir des données présentées dans ce tableau, il est possible de calculer que le décalage moyen entre la première représentation à Paris des opéras de Rossini, Bellini et Donizetti, et leur reprise à Rouen est de cinq années et trois mois.

Dans la *Vie de Rossini*, Stendhal se montre très critique envers le public de province qui ne serait qu'un pâle imitateur du public parisien. Cette observation de Stendhal confirme l'idée selon laquelle la diffusion française des *opere buffe* commençait par Paris avant de gagner la province :

Un musicien savant, M. Castil-Blaze, a eu l'idée de mettre des paroles françaises sur la musique des opéras de Rossini. Cette musique pleine de feu, rapide, légère, peu passionnée, et si éminemment française, aurait été aussi ennuyeuse qu'elle est piquante, qu'elle eût trouvé le même succès fou sur les théâtres de province. Pour les hommes, n'est-ce pas là ce *Barbier* qui fait *courir tout Paris* ? Quant aux femmes, représentant en France le goût sincère pour la musique, les airs de Rossini se trouvent sur leurs pianos depuis cinq ans. Je crois que les provinciaux seront respectables comme citoyens bien des années avant de l'être comme gens de goût, jugeant bien des arts, et surtout leur devant des jouissances un peu vives. Chose singulière ! des gens si peu exempts de vanité et, à les voir, si remplis d'assurance, sont, dans le fait, les hommes qui se méfient le plus de leur propre manière de sentir, et qui osent le moins se demander avec simplicité si telle chose leur a fait peine ou plaisir. Uniquement attentif au rôle qu'il joue dans un salon, ce que le provincial redoute le plus au monde, c'est de se trouver seul de son avis ; et il n'est pas sûr qu'il fasse froid au mois de janvier ou que le *Renégat* l'ennuie, s'il n'en voit la nouvelle dans les *Feuilles* de Paris¹⁰⁰.

À l'occasion d'un « Exercice public des élèves du Conservatoire » de Paris organisé par Auber et lors duquel furent représentés les deux premiers actes de *La Pie voleuse*, traduction française de l'opéra de Rossini, Adolphe Adam et Castil-Blaze engagent un débat, par articles interposés dans *La France musicale* des 4, 11, 18 et 25 juin 1843, sur la diffusion de l'opéra italien en traduction française¹⁰¹. Adam considère que celle-ci doit être réservée

⁹⁷ MUSSAT, Marie-Claire, *op. cit.*, p. 289.

⁹⁸ LANGLOIS, Sylvain, « L'arrivée des opéras de Rossini, Bellini et Donizetti au Théâtre des Arts », in : *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2003 par Florence Naugrette et Patrick Taïeb, Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 1, 2009, p. 16.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 5-6.

¹⁰⁰ STENDHAL, Henri Beyle (1783-1842), *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase. Vie de Rossini. Notes d'un dilettante*, ESQUIER, Suzel (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 497.

¹⁰¹ Ce débat est composé des quatre articles suivants : 1) ADAM, Adolphe, « Exercice public des élèves du Conservatoire », in : *Fm*, 4 juin 1843, vol. 8, n° 23, p. 181-183. - 2) CASTIL-BLAZE, « La Pie voleuse

à la province étant donné que la capitale dispose, grâce au Théâtre-Italien, de représentations en langue originale. Selon lui, les chanteurs du Conservatoire de Paris sont destinés à interpréter l'opéra français, non l'opéra italien, et son admiration bien connue pour le talent de Rossini devrait mettre l'expression de son opinion à l'abri d'une accusation de partialité :

Maintenant il me reste à faire une critique sur le choix d'une des pièces représentées dans cet exercice ; mais l'oserai-je bien dans ce journal ? Userai-je de représailles et imiterai-je l'exemple qui m'a été donné ? Pourquoi non ? Je dirai mon opinion, comme d'autres ont dit la leur. Et d'ailleurs, on a jeté assez de pierres dans mon jardin pour qu'il me soit permis d'en renvoyer quelques unes à celui qui nous en a *hebdomadairement* gratifiés.

Comment se fait-il que dans un Conservatoire français, destiné à former des chanteurs français qui devront chanter de la musique française, on aille précisément choisir, pour les exercer et dès la première fois, une traduction italienne ? Mon admiration pour Rossini est trop connue pour que je craigne qu'on m'accuse de nier son immense supériorité sur tous les compositeurs sans exception (telle est mon opinion, et bien d'autres la partagent sans peut-être oser l'avouer). Mais il ne s'agit pas de l'œuvre de l'homme de génie, il s'agit de sa reproduction dans un autre idiome, et je dois dire ce que je pense des traductions en général. Je les trouve excellentes pour la province qui, sans elles, n'aurait peut-être jamais connu les chefs-d'œuvre auxquels elles l'ont initiée ; mais dès que vous pouvez avoir un point de comparaison avec l'œuvre actuelle, je les trouve détestables.

Exécutez le *Barbier*, *l'Anne de Bolen*, *Don Pasquale* et toutes les traductions possibles à Rouen, à Lyon ou à Bordeaux, rien de mieux : le public de ces localités pourra, grâce à elles, se faire une idée du génie de l'auteur de ces partitions ; mais à Paris où le Théâtre-Italien nous donne ces ouvrages dans toute leur pureté, l'idée me semble mauvaise sous tous les rapports¹⁰².

Dans l'édition suivante du même journal, Castil-Blaze remarque qu'un tel exercice avait déjà eu lieu l'année précédente en 1842. Les élèves du Conservatoire avaient alors interprété *Le Barbier de Séville*¹⁰³. Castil-Blaze estime que les opéras de Rossini traduits en français restent d'une qualité artistique nettement supérieure aux opéras-comiques français et que leur utilité pédagogique est indiscutable. Il dénonce entre autres la décadence de l'opéra français, la médiocrité musicale de l'opéra-comique, l'absence de basses chantantes dans le répertoire français, et affirme la supériorité de l'opéra italien. La riche disposition vocale des opéras de Rossini serait une des raisons de leur succès. Les opéras de Rossini offriraient de beaux rôles pour toutes les voix, contrairement aux opéras-comiques français. Castil-Blaze appuie son argumentation sur la formidable diffusion de l'*opera buffa* en province et en Belgique à travers ses traductions :

Un exercice des élèves est tout à fait semblable au début d'une société chantante sur un théâtre des départements. Le directeur veut d'un seul coup montrer toutes ses richesses mélodieuses. Ce va-tout hardiment lancé, produit de meilleurs résultats, abrège les débuts et fait que le public, charmé par deux ou trois sujets, laisse désarmer la rigueur qu'il eût manifestée envers les autres si l'on avait eu la maladresse de les présenter isolément. Une société d'opéra se compose principalement d'une basse, d'un baryton, d'une basse comique, d'un premier et d'un second ténors, d'une première et d'une seconde femmes. Tous ces acteurs figurent, et chacun avec un beau rôle, dans *le Barbier de Séville*, *la Pie Voleuse*, *l'Italienne à Alger*, etc. Des milliers de représentations n'ont pas encore éloigné ces opéras du répertoire de la province et de la Belgique. Lisez maintenant les journaux, lisez-les encore au mois de septembre, vous verrez que mademoiselle Villiomi vient d'obtenir un succès brillant dans

au Conservatoire », in : *Fm*, 11 juin 1843, vol. 8, n° 24, p. 189-191. - 3) ADAM, Adolphe, « Toujours la Pie voleuse au Conservatoire », in : *Fm*, 18 juin 1843, vol. 8, n° 25, p. 197-199. - 4) CASTIL-BLAZE, « Lucullus dîne chez Lucullus », in : *Fm*, 25 juin 1843, vol. 8, n° 26, p. 205-207.

¹⁰² ADAM, Adolphe, « Exercice public des élèves du Conservatoire », in : *Fm*, 4 juin 1843, vol. 8, n° 23, p. 182.

¹⁰³ CASTIL-BLAZE, « La Pie voleuse au Conservatoire », in : *Fm*, 11 juin 1843, vol. 8, n° 24, p. 189 : « Je commencerai d'abord par relever une erreur grave pour un journaliste, et qui sans doute aurait encore augmenté l'antipathie qu'il a pour les traductions d'opéras. Ce n'est point la *première fois*, mais la *seconde fois* qu'il fallait dire ; les coupables sont relaps : ces élèves français avaient déjà représenté l'année dernière, à pareil jour, *il Barbieri di Siviglia*, devenu *le Barbier de Séville*. »

le rôle de Rosine, à Bruxelles ; que tels ou tels ont été reçus ou repoussés en jouant Ninette ou Figaro, Rosine ou bien Almaviva. Le mérite musical soutient ces opéras ; mais soyez certains que leur disposition vocale, l'heureuse combinaison de cinq ou six rôles importants, est pour beaucoup dans la durée extraordinaire de leur succès¹⁰⁴.

Castil-Blaze poursuit son plaidoyer en faveur de la représentation des *opere buffe* en traduction française à Paris par une anecdote concernant le succès de ses traductions au Théâtre de l'Odéon¹⁰⁵ :

M. Adam veut reléguer les traductions en province, disant que le Théâtre-Italien suffit pour les *dilettanti*. Je lui répondrai par un mot qui me fut dit en 1822, quand on répétait *le Mariage de Figaro* à Feydeau. Un riche négociant m'arrêta dans la rue, pour me remercier du service que je lui rendais. « Ma famille se compose de douze personnes : moi seul je vais au Théâtre-Italien ; les autres aiment beaucoup la belle musique, mais ils refusent de m'accompagner, sous le prétexte qu'ils ne comprennent pas les paroles. Je pourrai maintenant les conduire tous à Feydeau. » Ce fut à l'Odéon qu'il les mena. Faites une règle de proportion, et voyez si le Théâtre-Italien suffit aux amateurs de ce genre. Les recettes de l'Odéon confirmeront cette règle ; ajoutons que depuis vingt ans le goût de la musique a fait d'étonnants progrès¹⁰⁶.

Il répond aux critiques d'Adam, quant à l'infidélité littéraire de ses traductions et à ses prises de liberté avec les règles de versification, en affirmant que c'est sur la partition et non sur le livret que le traducteur doit travailler :

Passons à l'objection victorieuse de M. Adam, au sujet de mes versicules musicaux ; certes je n'ai jamais voulu les défendre, et j'ai fait preuve d'ingratitude. Ils m'ont si bien traité, que j'aurais dû rompre plus d'une lance pour eux. Tout en les donnant pour ce qu'ils sont, pour de misérables lignes mesurées et quelquefois rimées, j'ai montré qu'ils valaient mieux que tout ce que l'on a fait jusqu'à présent dans le même genre. Nos paroliers les prennent pour modèles, et je ne veux pas d'autre preuve de leur supériorité.

M. Adam voudrait que le même nombre de syllabes figurât sur le livret italien et sur sa traduction française ; M. Adam pense donc que la traduction d'un opéra se fait sur le livret. Travaillez de cette manière, et vous obtiendrez de beaux résultats ; que deviendront les mots répétés par le chanteur ? l'italien dira *si* ou *nò*, le musicien répètera vingt fois de suite ces monosyllabes avec rapidité : pourrez-vous dire avec lui *oui, oui, oui, oui* ? On prendra votre chanteur pour un canard : qu'importe que le vers français soit plus long que le vers italien, si la mélodie s'y déploie avec grâce ; qu'importe qu'il figure gauchement sur le livret, s'il file bien sous le chant, et s'il a fallu le faire mauvais pour qu'il fût musicalement bon. C'est sur la partition qu'un traducteur doit travailler ; il doit avoir sous les yeux tous les dessins des voix et de l'orchestre. Le livret n'est rien, le livret est l'œuf qui doit devenir aigle ou dindon entre les mains du compositeur ; c'est le morceau de pâte qui se gonfle en l'approchant du feu ; prendre ses mesures sur cet embryon, c'est vouloir se plonger dans un abîme d'erreurs. Et c'est un musicien qui me fait une pareille objection¹⁰⁷ !

La qualité des traductions de Castil-Blaze est cependant loin de faire l'unanimité parmi les critiques, si ce n'est contre elle. Les attaques de Berlioz contre la traduction du *Freischütz* de Weber par Castil-Blaze sont bien connues. Étant donné la nette opposition artistique entre l'auteur de la *Symphonie fantastique* et celui du *Postillon de Lonjumeau*, la concordance de leurs points de vue à l'égard du traducteur semble être ici un gage

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰⁵ Cf. : HAREL, François-Antoine, ALHOY, Philadelphie Maurice, JAL, Auguste, *Dictionnaire théâtral*, Paris, J.-N. Barba, 1825, 2^e éd., p. 15-16 du supplément : « CASTIL-BLAZE. (Odéon.) La providence de M. Bernard. Peu d'hommes ont entendu *les dissonances et l'accord parfait* de Basile, aussi bien que ce musicien amateur. M. Castilblaze ira à la fortune avec M. Rossini, comme M. Auger est allé à l'Académie avec Molière, comme M. Ladvocat ira à la postérité avec M. Casimir Delavigne. »

¹⁰⁶ CASTIL-BLAZE, « La Pie voleuse au Conservatoire », *op. cit.*, p. 190.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 190.

d'objectivité. De même, dans un article paru le 30 juillet 1843 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* sous le pseudonyme de Paul Smith, Édouard Monnais considère, comme Adam, que la traduction des *opere buffe* de l'italien vers le français défigure les œuvres originales :

Dans le genre bouffe surtout, c'est-à-dire dans celui qui se rapproche le plus de la conversation ordinaire, la nationalité de chaque idiome se prononce avec une énergie qui ne permet pas de remplacer arbitrairement l'une par l'autre. Un Italien ne cause pas comme un Français. [...] Quoi de plus ridicule en français que la volubilité de la diction italienne ? Quoi de plus antipathique au génie de notre idiome que la répétition de certains mots [...] ¹⁰⁸.

Sans désigner un seul instant Castil-Blaze par son nom, Édouard Monnais critique vigoureusement ses traductions françaises des opéras de Rossini dans la suite de cet article, donnant plusieurs exemples de traduction maladroite. François-Joseph Fétis reconnaît également que les méthodes utilisées par Castil-Blaze sont peu orthodoxes, le traducteur n'hésitant pas à insérer ses propres morceaux dans les opéras d'autres compositeurs sans en faire mention :

Castil-Blaze se hasardait quelquefois à écrire des airs, duos ou chœurs pour ses traductions d'opéras italiens et allemands, ou pour les pastiches formés de morceaux pris dans les partitions de grands maîtres ; pastiches dont les plus connus sont : *Les Folies amoureuses*, *la Forêt de Sénart*, *la Fausse Agnès*, d'après la pièce de Destouches, et *Monsieur de Pourceaugnac*, d'après la comédie de Molière. Se frottant les mains, il disait en secret à ses amis que ses propres morceaux avaient toujours fait plus d'effet que les autres. Une de ses jubilations était qu'un chœur de la *Forêt de Sénart*, donné par lui comme étant tiré d'un opéra de Weber, quoiqu'il en fût l'auteur, avait été chanté dans les concerts du Conservatoire de Paris, redemandé souvent, et toujours applaudi avec enthousiasme, comme une production originale de l'auteur de *Freyschütz* ¹⁰⁹.

Les arrangements de Castil-Blaze ne passent pas non plus inaperçus de la presse musicale allemande de l'époque. En 1823, le correspondant strasbourgeois de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* critique les libertés importantes que l'arrangeur français prend avec la partition de l'opéra *Le nozze di Figaro*, qu'il s'agisse de modifications du livret, de suppressions, d'ajouts ou de transpositions de certains numéros musicaux, et déconseille l'achat de la partition arrangée, une partition vendue selon lui frauduleusement sous le nom de Mozart :

Ref. bemerkt bey [sic] dieser Gelegenheit, das Hr. Castil-Blaze [sic], welcher bekanntlich die Rossini'schen Opern für die französische Bühne bearbeitet, auch die Mozartischen auf diese Bühne zu bringen gedenkt. Er machte den Anfang mit Figaro's Hochzeit nach Beaumarchais; vieles ist hinzugesetzt, vieles hinweggelassen worden. So geht z. B. vor der Arie des Figaro: Non più andrai, welche hier in D statt in C gesetzt ist, ein langes Recitativ voraus, die Arie selbst macht den Schluss des ersten Akts und damit das Ganze mit einigem Pomp ende, hat man in dem Marsch, welcher wiederholt wird, einen Chor in die Instrumental-Musik eingeschoben. Sollte sich daher jemand einfallen lassen, die Partitur, nach der Castil-Blas'schen Bearbeitung für die richtige Mozart'sche Composition kaufen zu wollen, so würde er sich sehr betrogen sehen. Die unveränderte Partitur von Mozarts Figaro wurde früher ebenfalls in Paris bey J. Frey mit französischem und italienischem Text gestochen, wo sie um einen sehr billigen Preis zu haben ist ¹¹⁰.

¹⁰⁸ MONNAIS, Édouard [sous son pseudonyme : SMITH, Paul], « De la traduction des opéras », in : *RGmP*, 30 juillet 1843, vol. 10, n° 31, p. 263.

¹⁰⁹ « Blaze (François-Henri-Joseph, dit Castil-Blaze) », in : FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, 1866, 2^e éd., vol. 1, p. 442.

¹¹⁰ « Nachrichten: Strassburg. Theater 1822 bis 1823 », in : *AmZ*, 10 septembre 1823, vol. 25, n° 37, p. 607-608 : « Le rédacteur remarque à ce propos que M. Castil-Blaze, dont les arrangements des opéras de Rossini pour

Deux ans plus tard, le correspondant strasbourgeois du journal de Leipzig signale la première représentation dans la ville alsacienne le 6 octobre 1824 d'un autre arrangement de Castil-Blaze, celui d'*Il matrimonio segreto* de Cimarosa¹¹¹.

Plus récemment, le musicologue allemand Willi Kahl n'hésite pas non plus à critiquer la faible qualité des traductions de Castil-Blaze, sa prédilection pour le pastiche, l'ajout sans scrupule de mélodies de son cru et l'usage d'autres types de contrefaçon¹¹². Bruno Cagli et Sergio Ragni observent aussi que Castil-Blaze ne se limitait pas à la seule traduction, mais prévoyait souvent un remaniement complet de la partition¹¹³.

Gérard Loubinoux a consacré un article aux adaptations françaises des opéras de Rossini par Castil-Blaze¹¹⁴. L'étude des ouvrages théoriques de l'arrangeur¹¹⁵, influencé en partie par ceux de l'abbé Antonio Scoppa¹¹⁶, permet au musicologue de mettre en lumière la logique des choix opérés dans le processus de traduction, en particulier au niveau de la prosodie. La métrique italienne et ses vers *tronchi*, *piani* et *sdruciolli*¹¹⁷ réservent au traducteur français de nombreuses difficultés qu'il s'efforce de résoudre d'une manière originale, parfois au prix de quelques libertés prises vis-à-vis de la partition, tout en respectant les règles de la versification française¹¹⁸. En conclusion de son article, Gérard Loubinoux estime que le procès intenté à Castil-Blaze, en raison de l'importance des transformations apportées aux opéras de Rossini, oublie trop souvent de prendre en considération l'objectif atteint de son travail d'arrangeur, à savoir assurer la plus large diffusion française des ouvrages du compositeur italien, bien au-delà du seul public privilégié du Théâtre-Italien :

Certo all'esame obbiettivo delle distorsioni imposte da Castil-Blaze alle opere di Rossini, si può fremere, lanciare l'anatema, e gridare al sacrilegio, ma nella realtà francese nella quale egli operava, il dilemma era semplice: o Rossini era riservato al solo pubblico del Théâtre des Italiens dove si mummificava nella ritualità di una élite o pseudo-élite, oppure si accettava di renderlo accessibile a un pubblico largo, piegandolo agli imperativi strutturali e sovrastrutturali degli artisti, delle tradizioni,

la scène française sont connus, a aussi l'intention d'y faire représenter ses arrangements des opéras de Mozart. Il commença par *Les Noces de Figaro* d'après Beaumarchais ; beaucoup de pièces sont ajoutées, beaucoup d'autres sont supprimées. C'est le cas, par exemple, de l'air « Non più andrai » de Figaro, lequel est ici en *ré* au lieu d'être en *do*, qui est précédé d'un long récitatif ; l'air lui-même marque la fin du premier acte et l'ensemble finit avec une certaine pompe, étant donné qu'on a ajouté un chœur dans la musique instrumentale de la marche qui est elle-même répétée. S'il devait venir à l'esprit de quelqu'un d'acheter la partition arrangée par Castil-Blaze en croyant acheter la composition originale de Mozart, il se verrait grandement escroqué. La partition des *Noces de Figaro* de Mozart fut précédemment gravée sans altération, à Paris également, par J. Frey avec les paroles en français et en italien, et on peut l'y acquérir à un très bon prix. »

¹¹¹ « Nachrichten: Strassburg. Französisches Theater, 1824-1825 », in : *AmZ*, 17 août 1825, vol. 27, n° 33, p. 560.

¹¹² KAHL, Willi, « Castil-Blaze, François Henry Joseph Blaze », in : *MGG*, 1949-1986, 1^{ère} éd., vol. 2, p. 900.

¹¹³ ROSSINI, Gioachino (1792-1868), *Lettere e documenti*, vol. 1 : 29 febbraio 1792-17 marzo 1822, CAGLI, Bruno et RAGNI, Sergio (éd.), Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, p. 453 : « Convinto sostenitore della musica di Rossini, ne ridusse per la scena francese *Il barbiere di Siviglia*, *La gazza ladra*, *Otello*, *Mosè in Egitto* e *L'Italiana in Algeri*. Simile trattamento, che non si limitava alla traduzione, bensì preveda un completo rimaneggiamento della partitura, Castil-Blaze riserveva alle mozartiane *Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Zauberflöte*. »

¹¹⁴ LOUBINOUX, Gérard, « Gli adattamenti francesi di Rossini: il caso Castil-Blaze », in : FABBRI, Paolo (éd.), *Gioachino Rossini, 1792-1992, Il Testo e la Scena. Convegno internazionale di studi*, Pesaro, 25-28 giugno 1992, Saggi e Fonti n° 1, Fondazione Rossini di Pesaro, 1994, p. 649-667.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 650-651 : liste des ouvrages théoriques de Castil-Blaze consacrés à l'opéra.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 658-660.

¹¹⁷ Vers oxyton, paroxyton ou proparoxyton : vers où l'accent tonique tombe respectivement sur la dernière, l'avant-dernière ou l'antépénultième syllabe.

¹¹⁸ LOUBINOUX, Gérard, *op. cit.*, p. 661-666.

*della lingua francese considerando che le qualità inerenti alla sua musica bastavano a superare le inevitabili mutilazioni*¹¹⁹.

La suppression de nombreux ornements dans les partitions rossiniennes est une exigence liée aux « déficiences techniques » des chanteurs d'opéra-comique souvent observées par Castil-Blaze, en particulier sur les scènes de province. Le musicologue rappelle que ses arrangements des opéras de Mozart et de Rossini furent créés principalement en province, à Nîmes, Lyon et Lille, et furent brièvement représentés à Paris, non pas à l'Opéra-Comique, mais au Théâtre de l'Odéon sous la direction de Bernard, « ancien chanteur de province¹²⁰ ». Gérard Loubinoux estime enfin qu'il faut reconnaître à Castil-Blaze le mérite d'avoir assuré, quelle que soit la manière employée, une large diffusion en français non seulement des ouvrages de Rossini, mais aussi des opéras italiens en général au XIX^e siècle par son rôle de modèle pour des générations de traducteurs, une diffusion qui s'est prolongée jusqu'aux années 1970 et l'acceptation par un large public des représentations lyriques en langue originale : « *L'enorme successo popolare del repertorio melodrammatico italiano dell'Ottocento in Francia ha preso l'avvio a partire dagli adattamenti rossiniani di Castil-Blaze che ha fatto da modello a tutti i traduttori successivi*¹²¹. »

Notons, par ailleurs, que Castil-Blaze ne s'est pas intéressé uniquement à la traduction des *opere buffe* de Rossini, mais aussi à celle de ses *opere serie*. L'administration de l'Opéra de Paris a projeté dès 1821 de faire représenter des opéras du compositeur italien en traduction française. Après avoir proposé sans succès à Castil-Blaze la direction du Conservatoire de Paris¹²², M. de Lauriston, ministre de la maison du Roi, lui écrit :

Si vous n'acceptez pas le poste éminent que je vous destinai, traduisez-moi des opéras italiens, allemands, traduisez-m'en beaucoup, un répertoire tout entier que nous substituerons sur-le-champ aux pauvretés que l'on crie à l'Opéra. Vous l'avez dit, nous aurons des chanteurs nouveaux pour de nouvelles partitions ; Levasseur, Lecomte, Mmes Mainvielle-Fodor, Cinti, bien d'autres encore nous aideront¹²³.

Dans une lettre datée du 16 janvier 1821 à Paris, Castil-Blaze écrit à Papillon de La Ferté, Intendant des Théâtres royaux et des Spectacles de la Cour, pour lui faire part de ses propositions de traduction :

Monsieur Le Baron,

Tancredi, Obéron, La Dame du Lac tiennent le premier rang parmi les opéras allemands et italiens que L'on pourrait traduire pour Les exécuter sur le Théâtre de L'Académie royale de Musique. Le drame de Tancredi est d'origine française et par conséquent bien conduit [...]. Si, dans la suite, on voulait changer de genre L'italie ne manquerait pas de fournir un grand nombre d'excellentes partitions du Style Sérieux ou de demi Caractère attendu que dans cette première patrie de la musique,

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 666-667 : « Certes, à l'examen objectif des distorsions imposées aux opéras de Rossini par Castil-Blaze, on peut frémir, lancer l'anathème et crier au sacrilège, mais dans la réalité française où il opérait, le dilemme était simple : soit Rossini était réservé au seul public du Théâtre-Italien où il se momifiait dans le rituel d'une élite ou pseudo-élite, soit on acceptait de le rendre accessible à un large public en le pliant aux impératifs structurels et superstructurels des artistes, des traditions et de la langue française, considérant que les qualités inhérentes à sa musique suffisaient à l'emporter sur les inévitables mutilations. »

¹²⁰ *Ibid.*, p. 666.

¹²¹ *Ibid.*, p. 667 : « L'énorme succès populaire du répertoire lyrique italien du XIX^e siècle en France a commencé à partir des adaptations rossiniennes de Castil-Blaze qui ont servi de modèle à tous les traducteurs suivants. »

¹²² CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph, *Théâtres lyriques de Paris : L'Académie Impériale de Musique de 1645 à 1855*, vol. 2, Paris, Castil-Blaze : 9 rue Buffault, 1855, p. 166-167.

¹²³ *Ibid.*, p. 167.

on commence à se dégoûter de l'opéra buffa. Il sera toujours très facile d'alimenter le théâtre italien de paris, on ne peut pas en dire autant de l'académie royale¹²⁴.

Castil-Blaze est alors chargé de la traduction de *Tancredi*. Le projet reste cependant sans suite, devant céder la place au projet de traduction d'un autre opéra de Rossini, *Mosè in Egitto*, dont la partition vient d'être rapportée d'Italie par Hérold. Finalement, les deux opéras ne seront pas représentés en français sur la scène de l'Opéra de Paris, mais en version originale sur la scène du Théâtre-Italien. Le premier volume de la correspondance de Rossini publié par la Fondazione Rossini de Pesaro contient plusieurs documents à ce sujet, notamment différents échanges épistolaires qui témoignent des négociations menées entre la direction de l'Opéra de Paris et Castil-Blaze¹²⁵.

Cette mésaventure ne fit pas renoncer Castil-Blaze à son projet de traduire une *opera seria* du compositeur italien. En effet, l'opéra *Otello* de Rossini, créé le 4 décembre 1816 au Teatro del Fondo de Naples et représenté pour la première fois en France le 5 juin 1821 au Théâtre-Italien de Paris, est traduit en français par Castil-Blaze et représenté dans cette langue à Strasbourg durant la saison théâtrale française 1823-1824¹²⁶, puis à Lyon le 1^{er} décembre 1823, à Bruxelles le 23 mars 1824, au Théâtre de l'Odéon de Paris le 25 juillet 1825¹²⁷ et au Théâtre des Arts de Rouen le 31 décembre 1832¹²⁸.

Dans un article intitulé « Les monopoles » et publié le 6 août 1843 dans *La France musicale*, Castil-Blaze laisse apparaître son amertume devant la faible diffusion parisienne de ses traductions depuis dix ans et s'emporte contre les monopoles exercés selon lui par les directeurs des maisons d'édition et des théâtres musicaux parisiens :

Or, maintenant qu'il est démontré, par une expérience presque décennale, que nos compositeurs privilégiés sont dans l'impuissance de faire un fragment d'opéra, bien que les réclames, par eux payées à trente sous la ligne, annoncent leurs *délicieuses* productions ; quand, pour soutenir pendant une semaine les œuvres lyriques de ces fabricateurs à la journée, on n'a d'autres ressources que les décors, le satin, le velours, les coups de canon et les évolutions de soldats couverts de luisantes cuirasses ; quand les fournisseurs ordinaires sont aux abois ; quand un chef-d'œuvre tirerait à l'instant nos théâtres de l'abîme de douleur et d'abjection où ces mêmes fournisseurs les ont plongés ; supposez qu'un musicien ignoré vienne présenter à M. Léon Pillet, à M. Crosnier, les partitions de *Don Juan*, de *Huon de Bordeaux*, de *Fidelio*, des *Noces de Figaro*, du *Barbier de Séville*, de *la Pie Voleuse*, et sollicite une avance de dix écus sur de tels trésors, croyez-vous qu'il obtint cette modique somme ?

Non, et cent mille fois non¹²⁹.

¹²⁴ ROSSINI, Gioachino, *Lettere e documenti*, vol. 1, *op. cit.*, p. 453-454. La lettre de Castil-Blaze est incluse dans cette édition de la correspondance de Rossini.

¹²⁵ ROSSINI, Gioachino, *Lettere e documenti*, vol. 1, *op. cit.*, p. 496, note de bas de page n° 14 : « *La proposta di Hérold di adattare il Mosè in Egitto alle scene francesi, concordata con Rossini, e addirittura da questo sollecitata con una lettera a Viotti (vedi N. 255), fu in un primo tempo presa in considerazione dall'amministrazione francese, senza però richiedere l'intervento dell'autore. Il 24 luglio 1821 (vedi N. 267 e anche NN. 270 e 271), il direttore dell'Opéra veniva avvertito che Castil-Blaze accettava di tradurre il Mosè, in luogo del precedentemente concordato Tancredi (vedi NN. 231, 233, 240, 244), ora destinato alla scena degli Italiani. Anche questa volta però l'incarico affidato al traduttore fu sospeso, per precludere alla musica di Rossini le porte dell'Académie e tenerla relegata al solo Théâtre Italien. Qui, il 20 ottobre 1822, Hérold metteva in scena Mosè in Egitto, « dirigendone con amorosa cura la concertazione e le prove » (Radiciotti, vol. 1, p. 326). Nello stesso anno curava la riduzione per canto e pianoforte dello spartito pubblicato da Boieldieu a Parigi. »*

¹²⁶ *AmZ*, 16 septembre 1824, vol. 26, n° 38, p. 621-622 : « *Strassburg. Theater 1823-24. [...] »*

¹²⁷ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 649.

¹²⁸ ÉLART, Joann, *op. cit.*, p. 258. L'auteur signale une représentation rouennaise de l'ouverture seule de l'opéra de Rossini dès le 11 janvier 1823.

¹²⁹ CASTIL-BLAZE, « Les monopoles », in : *Fm*, 6 août 1843, vol. 8, n° 32, p. 254.

Ce n'est sans doute pas par hasard, mais contraint et forcé, que Castil-Blaze était devenu le propre éditeur de ses traductions. Selon Fétis, il travaillait en solitaire, prenant en charge toutes les étapes du processus de publication :

À cet aperçu de la vie prodigieusement active de Castil-Blaze, il faut ajouter le travail d'éditeur de ses propres ouvrages ainsi que de ceux des compositeurs dont il avait arrangé les partitions ; car il faisait tout lui-même, arrangements pour le piano et pour tous les instruments, dispositions des planches pour les graveurs, choix du papier, soins de l'impression, correction des épreuves, tenue des livres de commerce, correspondance universelle, et cela sans un seul commis¹³⁰.

Gérard Loubinoux estime que l'isolement de Castil-Blaze est avant tout dû à sa vaine opposition polémique au « centralisme parisien, monarchique ou jacobin », faisant de lui « le porte-parole des classes moyennes et de la province ». Un tel positionnement dans la vie culturelle française de l'époque, dominée par le parisianisme, ne pouvait que le condamner à « la dérision¹³¹ ».

Si Rossini semble s'être peu impliqué dans la diffusion de ses opéras en province, laissant le champ libre à Castil-Blaze ainsi qu'à d'autres traducteurs et adaptateurs, ce ne fut pas le cas de Donizetti¹³². Ce dernier s'occupait souvent en personne de traduire ou de faire traduire ses propres opéras et suivait avec intérêt leur diffusion sur l'ensemble du territoire français. L'attention portée de manière récurrente à cette diffusion par le compositeur bergamasque dans ses lettres est contemporaine et comparable à celle portée par Adolphe Adam à la diffusion de ses opéras français en traduction allemande à Berlin et en Allemagne, telle qu'elle apparaît au miroir de la correspondance du compositeur français avec son ami berlinois Samuel Heinrich Spiker entre 1836 et 1850¹³³.

2.1.2.2.2 Donizetti, superviseur de la diffusion de ses opéras en province en traduction française

Dans sa correspondance, Donizetti se révèle en effet un ardent promoteur de la diffusion de ses opéras traduits en français dans les grandes villes de province. Son intérêt est essentiellement d'ordre économique. Dans une lettre datée du 12 janvier 1839 à Paris et adressée au compositeur italien, les librettistes français Alphonse Royer et Gustave Vaéz font état de l'absence de troupe italienne en province, justifiant ainsi leur traduction de la plus célèbre *opera seria* de Donizetti pour un « public intelligent » dont « le goût de la musique s'est largement développé » et qui ne se contente plus seulement de représentations d'opéras-comiques :

Paris, comme toutes les capitales de l'Europe, applaudit depuis longtemps à vos succès. Le public de nos provinces, privé de chanteur italien, attendait avec impatience qu'une traduction

¹³⁰ « Blaze (François-Henri-Joseph, dit Castil-Blaze) », in : FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, 1866, 2^e éd., vol. 1, p. 443.

¹³¹ LOUBINOUX, Gérard, *op. cit.*, p. 652-653. - Cf. : « Décentralisation Musicale », in : *Le Ménestrel*, 12 octobre 1834, vol. 2, n° 46, p. 1 et 4.

¹³² Notons cependant la traduction en 1835 par Castil-Blaze d'un opéra de Donizetti sous le titre *Anne de Boulen*. - Cf. : *Le Ménestrel*, 10 mai 1835, vol. 2, n° 24, p. 4 : « M. Castil-Blaze [*sic*] vient de traduire l'opéra d'*Anna Bolena* pour la scène française. » - Livret imprimé : *Anne de Boulen*, opéra en trois actes, paroles de Castil-Blaze, d'après le drame italien de Romani, musique de Donizetti, Paris, Aulagnier, 1835, 63 p.

¹³³ Cf. : ADAM, Adolphe (1803-1856), « Lettres sur la musique française : 1836-1850 », in : *La Revue de Paris*, août-septembre 1903 (I : 1^{er} août 1903, p. 449-481 ; II : 15 août, p. 726-762 ; III : 1^{er} septembre 1903, p. 137-176 ; IV : 15 septembre 1803, p. 275-320 ; V : 1^{er} octobre 1803, p. 604-652) ; rééd. : Joël-Marie Fauquet (éd.), Genève/Paris, Minkoff, 1996, 215 p.

française pût lui transmettre quelques-unes de vos belles inspirations. Nous avons choisi la *Lucia di Lammermoor* comme l'œuvre la plus poétique et la plus passionnée qu'ait enfantée votre génie musical, et nous avons essayé de lui adapter une forme et des paroles qui permissent aux théâtres de nos grandes villes de la populariser en France¹³⁴.

La suite de la lettre ne laisse aucun doute sur la collaboration directe de Donizetti avec les librettistes français, non seulement pour la traduction de son opéra italien, mais aussi pour son adaptation aux exigences des théâtres de province. Tandis qu'Alphonse Royer et Gustave Vaëz se chargent de simplifier la représentation de la pièce, notamment « en évitant, au milieu des actes, les changements de décors que la forme dramatique française n'accepte pas volontiers », le compositeur n'hésite pas à modifier sa partition : « les scènes nouvelles que vous avez composées avec nous, pour approprier cette imitation du *libretto* aux exigences de notre théâtre, sont pour votre opéra une véritable naturalisation¹³⁵. » La même année, dans une lettre datée du 9 août 1839 à Paris et adressée à son ami napolitain Tommaso Persico, Donizetti évoque le succès des premières représentations de *Lucia di Lammermoor* en français au Théâtre de la Renaissance et anticipe déjà la reprise de cette traduction en province : « *Quest'opera farà così il giro della Francia e di tempo in tempo avrò qualche franco anche dalla provincia*¹³⁶. » Quatre mois plus tard, le 6 décembre 1839, il informe en effet le même correspondant des premiers succès provinciaux de l'ouvrage : « *Intanto la Lucia si diè all'Havre, a Nantes, a Liegi, et très bien*¹³⁷ ! » Dans une lettre datée du 7 décembre 1842 et adressée à son ami romain Antonio Vasselli, Donizetti indique qu'il s'occupe lui-même de la traduction en français de son opéra *Linda di Chamounix*, créé la même année, et expose sa « morale » de l'exercice : « *Ora sto facendo la traduzione di Linda in francese, onde gettar du pâturage aux provinces et y recevoir les droits d'auteur. Voilà la morale*¹³⁸. » Dans une lettre datée du 30 mars 1843 à Vienne, adressée également à Antonio Vasselli, le compositeur affirme dans un langage peu châtié qu'il est le traducteur de tous ses opéras, qu'ils soient italiens ou français :

*Non mi rompere i c... coi giornali di Francia, di Bruxelles, ecc., le so le cose, meglio di te; son io che traduco tutte le opere... figurati se le so. Io, io: Linda, Padilla, Belisario, Lucrezia, Don Pasquale, Lucia, oltre le francesi: Favorita, Martyrs, Fille du Régiment, ecc*¹³⁹.

Particulièrement éclairante sur la stratégie employée par Donizetti pour assurer la diffusion de ses opéras en province, une lettre qu'il adresse en août 1843 à Paul Lacroix renseigne sur le rôle de fer de lance joué par le Théâtre-Italien dans ce processus, les succès parisiens des ouvrages en version originale devant entraîner leurs succès provinciaux en traduction française :

¹³⁴ ZAVADINI, Guido, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 882.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 883.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 500-501, lettre n° 326 : « Cet opéra fera ainsi le tour de la France et de temps en temps je recevrai aussi quelques francs de la province. »

¹³⁷ *Ibid.*, p. 505, lettre n° 328 : « En attendant, *Lucia [di Lammermoor]* a été donnée au Havre, à Nantes, à Liège, et très bien ! »

¹³⁸ *Ibid.*, p. 643, lettre n° 459 : « Je suis maintenant occupé à la traduction de *Linda [di Chamounix]* en français, afin de jeter du pâturage aux provinces et y recevoir les droits d'auteur. Voilà la morale. »

¹³⁹ *Ibid.*, p. 664, lettre n° 483 : « Ne me casse pas les c... avec les journaux de France, de Bruxelles, etc., je les sais les choses, et mieux que toi ; c'est moi qui traduis tous les opéras... Figure-toi si je le sais ! Moi, moi : *Linda, Padilla, Belisario, Lucrezia, Don Pasquale, Lucia*, outre les opéras français : *La Favorite, Les Martyrs, La Fille du Régiment*, etc. »

À Monsieur Paul Lacroix

Paris

Monsieur

Je vous remercie de la peine que vous avez bien voulu vous donner de passer chez moi, et je regrette que nous ne nous soyons pas rencontrés.

Je vous envoie le libretto de *Maria de Rohan* pour que vous examiniez si quelque changement il serait nécessaire d'y introduire, dans le cas d'une traduction en français pour les théâtres de province.

Maintenant la [sic] meilleur moyen de le lancer avec éclat en province ce serait de le faire exécuter au théâtre italien de Paris. La direction à laquelle j'ai dit que vous entendiez ne vouloir exercer aucune réclamation au sujet des représentations de *Maria de Rohan* sur son théâtre serait toute disposée à le monter, mais elle voudrait avoir pareille déclaration de vous avant d'arrêter, et publier le programme de son répertoire pour la prochaine saison. Seriez vous [sic] assez bon pour écrire deux lignes à ce sujet et les remettre à mon ami ? Si le succès de Paris répond à celui obtenu [sic] par cet ouvrage à Vienne, je le crois destiné à une longue et belle carrière sur les théâtres de province, nous en causerons –

Recevez Mons.r mes civilités bien empressées.

Votre Dev.

Donizetti¹⁴⁰

La diffusion des œuvres de Donizetti hors de Paris passe parfois par la préparation d'une version simplifiée. Dans une lettre écrite le 2 décembre 1843 à Paris et destinée au Docteur Leone Herz à Vienne, le compositeur écrit : « Le denouement [sic] de *Don Seb.* pour la province est plus facile. Scribe lui-même l'a changé - à Lyon on va le monter tout de suite¹⁴¹. » Dans une lettre envoyée le 26 janvier 1844 depuis Vienne, Donizetti rend compte à Antonio Vasselli du succès de l'entreprise : « *Saprai che a Lille in Francia, perchè l'impresario mandì subito il Don Sebastiano (che non è per l'Italia), la città ha accordato ottomila franchi di più*¹⁴². » Dans la même lettre, le compositeur montre qu'il est parfaitement conscient de son exceptionnelle réussite en France et de la jalousie qu'il suscite auprès de ses confrères transalpins : « *Ho ammorbato la Francia a forza di opere e traduzioni; gridan crucifige tutti i compositori, e con loro i loro fogliettonisti. Io taccio, rido, e sparisco*¹⁴³. »

L'exemple de la diffusion des opéras de Rossini et Donizetti au Théâtre des Arts de Rouen au milieu du XIX^e siècle, que nous présentons dans l'annexe 2 (1 page), est basé sur un article de Sylvain Langlois¹⁴⁴. Il donne une idée, sans doute assez fidèle, de l'importance de la diffusion des opéras italiens en province. Également placé dans l'annexe 2 (2 pages), le dépouillement que nous avons effectué du *Catalogue des fonds musicaux conservés*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 684, lettre n° 500.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 712, lettre n° 528. - Cf. : *RGmP*, 24 mars 1844, vol. 11, n° 12, p. 106 : première représentation de *Dom Sébastien* à Lyon. - Cf. : *Fm*, 19 novembre 1843, vol. 8, n° 47, p. 378-379.

¹⁴² ZAVADINI, Guido, *op. cit.*, p. 721, lettre n° 536 : « Tu sauras qu'à Lille, en France, la ville a accordé huit mille francs de plus afin que l'impresario envoie tout de suite *Dom Sébastien* (qui n'est pas pour l'Italie). » - Cf. : *RGmP*, 29 janvier 1843, vol. 10, n° 5, p. 41 : succès de *La Favorite* à Lille en 1843. - *Fm*, 19 et 26 novembre 1843, vol. 8, n° 47 et 48, p. 379 et 387 : succès de *Don Pasquale* à Lille en 1843. - *RGmP*, 17 mars et 23 juin 1844, vol. 11, n° 11 et 25, p. 96 et 218 : succès de *Dom Sébastien* et de *Lucie de Lammermoor* à Lille en 1844. - *Le Salon musical...*, 14 mars 1844, vol. 1, n° 28, p. 4 ; *Fm*, 17 mars 1844, vol. 9, n° 11, p. 87 : succès de *Dom Sébastien* à Lille en 1844. - *BNALT*, 3 avril 1844, vol. 4, n° 27, p. 107 : triomphe de *Don Pasquale* à Lille en 1844.

¹⁴³ ZAVADINI, Guido, *op. cit.*, p. 721 : « J'ai infecté la France à force d'opéras et de traductions ; tous les compositeurs, et avec eux leurs feuilletonnistes, crient : *Qu'on le crucifie !* Moi je me tais, je ris et je disparaïs. »

¹⁴⁴ LANGLOIS, Sylvain, « L'arrivée des opéras de Rossini, Bellini et Donizetti au Théâtre des Arts », in : *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2003 par Florence Naugrette et Patrick Taïeb, Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 1, 2009.

en Région Rhône-Alpes, établi sous la direction de Jérôme Dorival¹⁴⁵, ainsi que d'une partie de la presse musicale nous permet de donner un aperçu de la diffusion des opéras de Rossini et Donizetti au Grand-Théâtre de Lyon à la même période.

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, Verdi se montrera, à l'instar de Donizetti, l'un des principaux organisateurs de la diffusion de ses opéras traduits en français dans les grandes villes de province¹⁴⁶. La lecture de ses *Copialettere*¹⁴⁷ livre quelques renseignements à ce sujet. Dans une lettre datée du 24 octobre 1855 à Paris et destinée à l'éditeur Ricordi, Verdi spécule ainsi sur ce que pourrait rapporter en vingt ans la traduction française du *Trovatore* sur les théâtres de province : « *Mi spiego: se la traduzione del Trovatore ha un successo vero da poter fare il giro delle provincie nello spazio di venti anni potrà produrre da 25 a 30 mila franchi (forse esagero la cifra)*¹⁴⁸. » Dans sa correspondance avec Ricordi, cette question des droits d'auteur pour la traduction française de ses opéras italiens est un sujet récurrent auquel le compositeur attache beaucoup d'importance. La propriété légale concernant les droits d'auteur sur la partition française du *Trovatore* fera d'ailleurs l'objet d'un long conflit judiciaire franco-italien opposant Verdi aux ayant-droits de feu l'éditeur Escudier¹⁴⁹. Bien que la part des *opere buffe* dans l'ensemble de la production de Verdi soit très faible, le compositeur, alors âgé de 82 ans, et son librettiste Boito s'occuperont personnellement de la traduction française de *Falstaff*, comme en témoigne une lettre datée du 10 septembre 1893 à Sant'Agata et destinée à Peppina Negroni Prati : « *Sto ancora lavorando il Falstaff. Boito è qui e diamo l'ultima mano alla traduzione francese. È un lavoro inutile, perchè ora certamente non anderemo a Parigi; ma infine era questa traduzione incominciata e bisognava finirla*¹⁵⁰. » La version française de l'opéra sera créée le 18 avril 1894 à l'Opéra-Comique¹⁵¹.

Avant de passer à l'étude détaillée des tournées de troupes italiennes en province, rappelons que la diffusion de l'opéra italien en traduction française, qu'elle soit l'œuvre de Castil-Blaze, de Donizetti ou d'autres traducteurs, fut très importante sur le plan quantitatif dans les grandes villes de province. En incluant les opéras français des compositeurs italiens, Marc Signorile énumère par exemple, pour la seule ville de Marseille, les représentations dans la langue de Molière entre 1821 et 1877 de sept opéras de Rossini, *Le Barbier de Séville*, *Le Siège de Corinthe*, *Le Comte Ory*, *L'Italienne à Alger*, *Guillaume Tell*, *Moïse et Sémiramis*, quatre de Verdi, *Jérusalem*, *Le Trouvère*, *Les Vêpres siciliennes* et *Aïda*, trois de Donizetti, *Anne de Boleyn*, *Bélisaire* et *Lucie de Lammermoor*, et deux de Bellini,

¹⁴⁵ DORIVAL, Jérôme (éd.), *Catalogue des fonds musicaux conservés en Région Rhône-Alpes : les manuscrits (1600-1870)*, vol. 1, Ardim - Mémoire active, 1998, 302 p.

¹⁴⁶ Sept opéras de Verdi seront représentés à Rouen dans la deuxième moitié du XIX^e siècle : LANGLOIS, Sylvain, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁷ CESARI, Gaetano, LUZIO, Alessandro (éd.), *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, A cura della Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, Milan, Stucchi Ceretti & C., 1913, 760 p.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 167 : « Je m'explique : si la traduction du *Trouvère* obtient un succès suffisant pour lui permettre de faire le tour des provinces, elle pourra en l'espace de vingt ans faire gagner de vingt-cinq à trente mille francs (j'exagère peut-être la somme). »

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 366-367 et 702-710.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 721 : « Je suis encore en train de travailler sur *Falstaff*. Boito est ici et nous donnons la dernière touche à la traduction française. C'est un travail inutile parce qu'il est maintenant certain que nous n'irons pas à Paris ; mais enfin cette traduction était commencée et il fallait la finir. »

¹⁵¹ Cf. : BOITO, Arrigo, SOLANGES, Paul, « *Falstaff, comédie lyrique en trois actes... Musique de Giuseppe Verdi... Version française de MM. Paul Solanges et Arrigo Boito* », Paris, G. Ricordi, s.d., 89 p.

La Sonnambule et *Norma*, soit seize opéras au total dont la moitié, six de Rossini et deux de Donizetti, avant 1848¹⁵².

L'étude suivante montrera que le nombre d'opéras italiens représentés à Marseille en version originale par des troupes italiennes de passage dépasse très largement le nombre déjà imposant d'opéras de compositeurs italiens représentés en français. Pour la seule période comprise entre 1834 et 1848, pas moins de vingt-deux opéras y furent représentés dans la langue de Dante : neuf opéras de Rossini, *Otello*, *Tancredi*, *Matilde di Shabran*, *L'Italiana in Algeri*, *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *Guglielmo Tell*¹⁵³, *Mosé* et *Semiramide*, deux de Verdi, *Nabucco* et *I Lombardi*, six de Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, *Anna Bolena*, *Il furioso all'isola di San Domingo*, *Lucrezia Borgia*, *Gemma di Vergy* et *Belisario*, et cinq de Bellini, *Norma*, *La sonnambula*, *I Capuletti e i Montecchi*, *Il pirata* et *I puritani*.

2.1.2.3 Les tournées de troupes italiennes en province

Si le Théâtre-Italien est le seul théâtre lyrique français qui peut se permettre financièrement d'employer une troupe permanente de chanteurs italiens, les théâtres provinciaux ne sont pas toujours réduits à la seule représentation des opéras italiens sous la forme de traductions¹⁵⁴. À l'occasion du passage de troupes italiennes itinérantes dans l'hexagone, certaines villes de province sont en mesure d'offrir à leur public, le plus souvent pour une brève période, la représentation de quelques ouvrages dans la langue de Dante¹⁵⁵. Les correspondants provinciaux de la *Revue et Gazette musicale de Paris* ont régulièrement rendu compte de ces saisons italiennes sous la monarchie de Juillet. Nous avons dépouillé de manière systématique les rubriques intitulées « Nouvelles », « Chronique départementale » et « Correspondance particulière » de ce journal pour la période comprise entre 1834 et 1848. De même, nous avons étudié de manière exhaustive la rubrique « *Gazzetta teatrale* » publiée dans le journal milanais *Il Pirata* entre 1835 et 1846. En outre, le dépouillement complet des comptes-rendus de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* concernant les représentations théâtrales dans la ville de Strasbourg entre 1815 et 1848 nous a permis de recueillir quelques informations supplémentaires. Les résultats de ces recherches ont partiellement remis en question l'image que nous nous étions faite d'une province condamnée aux traductions d'opéras italiens. Sous la monarchie de Juillet, dix villes de province, Marseille, Lyon, Montpellier, Strasbourg, Avignon, Toulon, Bordeaux, Rouen, Toulouse et Chambéry, ont accueilli au moins une fois les représentations d'une troupe lyrique italienne. Après Paris, Marseille est sans conteste la deuxième ville de France en ce qui concerne la diffusion de l'opéra italien en langue originale. Pour onze des quinze années étudiées dans le journal parisien, nous avons établi la présence active d'une troupe italienne dans la cité phocéenne.

¹⁵² SIGNORILE, Marc, « Marseille », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 749.

¹⁵³ Traduction italienne de l'opéra français.

¹⁵⁴ Nous n'avons pas pris en compte dans notre étude la diffusion de l'opéra italien en province à travers les concerts. Citons à ce sujet : JARDIN, Étienne, « L'opéra italien au concert français. L'exemple des concerts à Caen sous la monarchie de Juillet », communication présentée le mardi 5 avril 2011 lors du colloque *Art lyrique et transferts culturels* organisé à l'Opéra-Comique.

¹⁵⁵ Signalons que la ville de Nantes imitera Paris pour une courte période dans la deuxième moitié du XIX^e siècle en se dotant d'un théâtre italien : « De 1869 à 1875, la Ville supprime la subvention et le Théâtre de Nantes devient celui d'une ville de troisième ordre. L'événement est alors l'ouverture du Théâtre de la Renaissance (3.000 places) qui se spécialise dans les ouvrages italiens chantés dans la langue originale (triomphe d'*Un bal masqué* de Verdi en 1869) mais l'enthousiasme retombe vite : la salle est rachetée par la ville en 1875 et annexée à Graslin (incendiée en 1912). » (MUSSAT, Marie-Claire, « Nantes », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *op. cit.*, p. 853).

Ces saisons italiennes ont pris place à Marseille en 1834, 1835, 1836, 1838, 1839, 1840, 1841, 1842, 1843, 1845 et 1846. Lyon a accueilli à quatre reprises une troupe italienne durant cette période, en 1837-1838, 1840 (2) et 1841. Quatre villes ont hébergé à deux reprises une troupe italienne, Montpellier en 1836 et 1840, Strasbourg en 1838 et 1841, Avignon en 1838 et 1845, et Toulouse en 1839 et 1844. Enfin, quatre villes de France métropolitaine ont connu une saison italienne entre 1834 et 1848, Toulon en 1838, Bordeaux en 1839, Rouen en 1841 et Chambéry en 1845. Afin d'alléger le corps de cette thèse, nous présentons dans l'annexe 3 notre étude des tournées de troupes italiennes dans les villes de province sous la monarchie de Juillet (12 pages).

2.1.2.4 Les saisons italiennes à Nice, Alger, Oran, Ajaccio et Bastia

Nous n'avons pas pris en compte jusqu'à présent dans notre étude Nice, Alger, Oran, Ajaccio et Bastia, malgré le passage avéré et réitéré de troupes italiennes dans ces cinq villes durant la monarchie de Juillet. Le comté de Nice, l'Algérie et la Corse ne peuvent pas, pour différentes raisons, être mis sur le même plan que les grandes villes de métropole entre 1815 et 1848.

Placé sous administration française entre 1792 et 1814, le comté de Nice est restitué au royaume de Piémont-Sardaigne lors de la chute de l'empire napoléonien. L'actuel chef-lieu du département des Alpes-Maritimes ne sera définitivement annexé par la France qu'en 1860. Le goût du public niçois est logiquement influencé par l'opéra italien durant la première moitié du XIX^e siècle. Michel Foussard note à ce propos : « Le répertoire, d'abord dominé par la production italienne, s'ouvre progressivement aux créations françaises à partir des années 1840¹⁵⁶ ». Dans la préface de ses annales de l'opéra, Alfred Loewenberg place justement Nice parmi les villes biculturelles et bilingues, à l'instar de Strasbourg, de Prague et de Trieste¹⁵⁷.

Sous la monarchie de Juillet, l'Algérie est une colonie française dont la conquête n'est pas achevée. Jean-Marie Jacono indique qu'après la prise d'Alger par les troupes françaises en 1830, « les autorités militaires ordonnent l'ouverture d'une salle de spectacles provisoire pour divertir les officiers et les Européens qui commencent à affluer en Algérie¹⁵⁸ ». Cette salle provisoire accueillera quelques saisons italiennes avant l'inauguration de l'Opéra d'Alger en 1853, ce dernier devenant le « principal centre musical de la colonie ».

Malgré le rattachement de l'Île de Beauté à la France en 1768 et « une politique culturelle très orientée » visant à « faire accepter le pouvoir français », la Corse reste largement dominée, selon Belinda Cannone, par la culture italienne dans la première moitié du XIX^e siècle : « En 1821, une estimation indique qu'à Bastia, sur 170 000 habitants, 10 000 comprennent le français et 1 000 le parlent et l'écrivent. Le théâtre lyrique italien jouit d'un succès continu, notamment Rossini et le bel canto¹⁵⁹. » Dans ce contexte, le passage régulier de troupes italiennes à Bastia et à Ajaccio, dont la *Revue et Gazette musicale de Paris* donne quelques comptes-rendus, ne présente pas le caractère exceptionnel, ou du moins singulier, qui est le sien dans les grandes villes de province en France métropolitaine.

¹⁵⁶ FOUSSARD, Michel, « Nice », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *op. cit.*, p. 862.

¹⁵⁷ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. ix-x (Préface).

¹⁵⁸ JACONO, Jean-Marie, « Algérie », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *op. cit.*, p. 28.

¹⁵⁹ CANNONE, Belinda, « Corse », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *op. cit.*, p. 322. - Cf. : « Statistica. / Popolazioni che parlano l'idioma italiano », in : *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali*, 19 juillet 1843, vol. 3, n° 57, p. 226 : « Una statistica recentemente pubblicata ne offre i seguenti dati sullo stato della totale popolazione dove viene parlato l'idioma italiano nell'anno 1842: [...] Corsica (appartenente alla Francia) 207.889 ».

Pour donner une idée de l'importante diffusion de l'opéra italien à Nice, en Algérie et en Corse, nous nous sommes limité au dépouillement de six volumes de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* correspondant aux années 1840 à 1845. Le choix d'un journal allemand peut sembler à première vue surprenant. Cependant, le journal de Leipzig constitue étonnamment une meilleure source de renseignements à ce sujet que la *Revue et Gazette musicale de Paris* et *La France musicale*, et évoque à huit reprises durant cette période le passage de troupes italiennes à Nice, à huit reprises en Algérie et à trois reprises en Corse. Les résultats de nos recherches sont présentés dans l'annexe 4 (4 pages).

2.1.2.5 L'édition musicale : l'exemple des encarts publicitaires de La France musicale

L'édition musicale a joué un rôle important dans la diffusion de l'*opera buffa*, non seulement à Paris, mais aussi et surtout en province, par l'intermédiaire d'une multitude de transcriptions, d'adaptations et d'arrangements pour diverses formations, sous la forme de valse, de quadrilles, de fantaisies, etc. À une époque où les moyens d'enregistrement n'existaient pas encore et où seul le public parisien avait le privilège d'assister régulièrement aux représentations d'opéras italiens en langue originale, la pratique de la musique de chambre permettait une diffusion plus large des œuvres sur l'ensemble du territoire.

Prenons pour exemple *Don Pasquale*, un ouvrage créé le 3 janvier 1843 au Théâtre-Italien de Paris. L'*opera buffa* de Donizetti fait l'objet d'un véritable matraquage publicitaire de la presse spécialisée, comme le démontre notre étude des encarts publicitaires publiés dans *La France musicale* de janvier 1843 à décembre 1845¹⁶⁰. Pour la seule année 1843, 19 éditions de cette revue musicale hebdomadaire font la promotion de l'opéra sous ses différentes formes, à savoir les 8, 15, 22 et 29 janvier, 5 et 12 février, 5 et 19 mars, 2 et 9 avril, 14 et 28 mai, 18 juin, 2 et 16 juillet, 6 et 27 août, 17 septembre et 1^{er} octobre¹⁶¹. En 1844, ce sont 13 éditions supplémentaires de *La France musicale* qui poursuivent ce travail promotionnel, les 7, 14 et 28 janvier, 4 et 11 février, 24 et 31 mars, 21 avril, 5 et 19 mai, 2 juin, 3 et 10 novembre¹⁶². En 1845, 16 éditions contiennent au moins un encart promotionnel consacré à *Don Pasquale*, les 5, 12 et 19 janvier, 23 février, 9, 23 et 30 mars, 6 et 20 avril, 11 mai, 6 juillet, 17 et 31 août, 14 septembre, 16 et 30 novembre¹⁶³.

La liste des adaptateurs et des adaptations de l'opéra est longue. Alphonse Royer et Gustave Vaëz sont les auteurs des paroles de la partition française pour piano et chant de *Don Pasquale*. Cette traduction française est représentée dès 1843, c'est-à-dire l'année même de la création parisienne de l'opéra italien, en septembre à Cambrai¹⁶⁴ et Angers¹⁶⁵, en octobre à Boulogne-sur-mer¹⁶⁶ et Valenciennes¹⁶⁷, en novembre à Lille¹⁶⁸, en décembre à Metz¹⁶⁹, Rouen¹⁷⁰ et Bordeaux¹⁷¹, puis en janvier 1844 à Lyon¹⁷², Marseille¹⁷³, Besançon¹⁷⁴,

¹⁶⁰ Nous n'avons pas poursuivi le dépouillement des encarts promotionnels du journal dédiés à *Don Pasquale* après 1845. Un rapide survol des éditions du début de l'année 1846 confirme la poursuite de l'effort promotionnel au-delà de la période étudiée.

¹⁶¹ *Fm*, 1843, vol. 8, p. 16, 24, 32, 40, 48, 55, 80, 96, 120, 128, 166, 180, 204, 220, 236, 260, 284, 308 et 324.

¹⁶² *Fm*, 1844, vol. 9, p. 436 (7 janvier), 16, 32, 40, 48, 96, 104, 128, 143, 160, 175, 320 et 327.

¹⁶³ *Fm*, 1845, vol. 10, p. 8, 15, 24, 64, 80, 96, 104, 112, 128, 151, 215, 264, 279, 296, 368 et 384.

¹⁶⁴ *Fm*, 3 septembre 1843, vol. 8, n° 36, p. 292.

¹⁶⁵ *Fm*, 17 septembre 1843, vol. 8, n° 38, p. 306.

¹⁶⁶ *Fm*, 1^{er} octobre 1843, vol. 8, n° 40, p. 323.

¹⁶⁷ *Fm*, 22 octobre 1843, vol. 8, n° 43, p. 346.

¹⁶⁸ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 828 : première représentation à Lille le 9 novembre 1843. - *Fm*, 17 septembre, 15 et 29 octobre, 19 et 26 novembre 1843, vol. 8, n° 38, 42, 44, 47 et 48, p. 306, 339, 354, 379 et 387 ; 13 octobre 1844, vol. 9, n° 41, p. 295.

¹⁶⁹ *Fm*, 3 et 10 décembre 1843, vol. 8, n° 49 et 50, p. 395 et 402.

Amiens¹⁷⁵, Toulouse¹⁷⁶, Nîmes¹⁷⁷ et Orléans¹⁷⁸, en mars à Brest¹⁷⁹ et Nancy¹⁸⁰, en avril à Dijon¹⁸¹ et Nantes¹⁸², etc.¹⁸³ *La France musicale* publie ainsi de nombreux comptes-rendus des succès remportés par l'ouvrage sur les scènes de province, tandis que son principal concurrent, la *Revue et Gazette musicale de Paris*, observe à ce sujet un silence certainement non dénué d'arrière-pensées éditoriales. La partition italienne pour piano et chant, « telle qu'elle est chantée par madame Grisi, MM. Mario, Tamburini et Lablache », est également disponible à la vente. En ce qui concerne la musique de chant, la sérénade de *Don Pasquale*, traduite en français par Alphonse Royer et Gustave Vaëz et transposée en *sol*, est proposée en morceau séparé. Théodore Labarre est responsable de l'édition en langue italienne des morceaux détachés de l'opéra avec accompagnement de piano et de l'ouverture pour le piano, à deux et quatre mains, ou avec accompagnement de violon. Il est également l'auteur d'une valse facile ou valse favorite pour le piano. Donizetti lui-même prend part au travail d'adaptation de son opéra en composant une grande valse et une suite de valses pour le piano, et en réduisant la partition de *Don Pasquale* pour piano seul. Adolphe Adam adapte son confrère italien en composant six petits airs faciles pour le piano et en transcrivant la sérénade ou *serenata* de *Don Pasquale* pour le piano. Toujours pour le même instrument, Henri Bertini compose une *serenata* ou caprice et une grande fantaisie à quatre mains, Henri Rosellen une grande fantaisie ou fantaisie brillante, J. Herz une valse de concert, Henri Herz une fantaisie de salon, Édouard Wolff un boléro, Émile Prudent un quatuor varié, N. Louis un rondo favori, et Jules Bénédicte un nocturne de moyenne difficulté sur le quatuor de *Don Pasquale* ainsi qu'une fantaisie brillante et facile. Quatre quadrilles pour le piano, à deux et à quatre mains, sont également proposés à la vente. Leurs auteurs sont N. Louis, Jean-Baptiste Tolbecque, Bosisio et Alfred Musard. N. Louis compose un divertissement pour le violon seul et un grand duo pour piano et violon, Ancessy trois suites d'airs arrangés pour le violon seul ou avec accompagnement de piano, J. Forestier une fantaisie pour le cornet à piston avec accompagnement de piano et Ludovic Leplus une fantaisie pour flûte et piano.

Cette liste des « produits dérivés » de la partition de Donizetti proposés dans les encarts promotionnels de *La France musicale* entre 1843 et 1845 donne une idée de l'ampleur du phénomène de diffusion de l'œuvre par le biais de l'édition. Il nous semble justifié de parler à ce titre d'une industrialisation de la diffusion.

¹⁷⁰ ÉLART, Joann, *op. cit.*, p. 100 : première représentation au Théâtre des Arts de Rouen le 5 décembre 1843. - *Fm*, 8 octobre, 5 novembre, 10 et 17 décembre 1843, vol. 8, n° 45, 50 et 51, p. 330, 363, 402 et 410.

¹⁷¹ *Fm*, 9 juillet et 17 décembre 1843, vol. 8, n° 28 et 51, p. 227 et 410 ; 7 janvier 1844, vol. 9, n° 1 [= n° 54], p. 434 [*sic*].

¹⁷² *Fm*, 30 juillet, 17 septembre et 17 décembre 1843, vol. 8, n° 31, 38 et 51, p. 251, 306 et 410 ; 7 et 14 janvier, 11 février et 14 avril 1844, vol. 9, n° 1 [= n° 54], 2, 6 et 15, p. 434 [*sic*], 15, 46 et 119.

¹⁷³ *Fm*, 22 octobre et 24 décembre 1843, vol. 8, n° 43 et 52, p. 346 et 419 ; 21 et 28 janvier 1844, vol. 9, n° 3 et 4, p. 23 et 31 : première représentation au Grand-Théâtre de Marseille le 12 janvier 1844.

¹⁷⁴ *Fm*, 22 octobre 1843, vol. 8, n° 43, p. 346 ; 7 janvier 1844, vol. 9, n° 1 [= n° 54], p. 434 [*sic*].

¹⁷⁵ *Fm*, 27 août et 8 octobre 1843, vol. 8, n° 35 et 41, p. 283 et 330 ; 7 et 14 janvier, et 17 mars 1844, vol. 9, n° 1 [= n° 54], 2 et 11, p. 434 [*sic*], 15 et 87.

¹⁷⁶ *Fm*, 17 septembre 1843, vol. 8, n° 38, p. 306 ; 4 février 1844, vol. 9, n° 5, p. 39.

¹⁷⁷ *Fm*, 7 janvier 1844, vol. 9, n° 1 [= n° 54], p. 434 [*sic*].

¹⁷⁸ *Fm*, 4 février 1844, vol. 9, n° 5, p. 39.

¹⁷⁹ *Fm*, 24 mars 1844, vol. 9, n° 12, p. 95.

¹⁸⁰ *Fm*, 31 mars 1844, vol. 9, n° 13, p. 102.

¹⁸¹ *Fm*, 14 avril 1844, vol. 9, n° 15, p. 119.

¹⁸² *Fm*, 15 octobre 1843, vol. 8, n° 42, p. 339 ; 28 avril 1844, vol. 9, n° 17, p. 135.

¹⁸³ Cf. : *Fm*, 24 novembre 1844, vol. 9, n° 47, p. 343 : *Don Pasquale* mis en scène au Havre.

Dans son article intitulé « Opéras et produits dérivés », Hervé Lacombe a de même étudié la diffusion du grand opéra *L'Africaine* de Meyerbeer dans la presse musicale parisienne entre 1865 et 1869¹⁸⁴ :

Je voudrais présenter un ensemble d'objets esthétiques et économiques liés à la création lyrique, laissés par l'histoire dans l'ombre des ouvrages dont ils sont la conséquence. À la manière, *mutatis mutandis*, du cinéma grand public actuel, l'opéra est l'occasion au XIX^e siècle d'une exploitation économique et artistique qui dépasse sa production et sa pure délimitation esthétique. Il s'agit de tirer partie du prestige et de l'écho d'une création lyrique en suscitant la production d'une gamme de produits dérivés. Les éditeurs de musique ont exploité cette idée sans qu'elle fût nommée ou théorisée.

Il ne s'agit certes pas d'une *opera buffa*, mais le processus de diffusion est similaire. Parue dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* du 23 mai 1869, une publicité pour les arrangements tirés de *L'Africaine* « regroupe plus de 130 produits différents » sur une seule planche¹⁸⁵. Hervé Lacombe divise ces partitions et arrangements en « produits dérivés directs » et « produits dérivés indirects¹⁸⁶ ». Les produits dérivés directs regroupent les partitions présentant l'œuvre intégrale ou par morceaux séparés et relèvent d'un travail de « réduction », tandis que les produits dérivés indirects constituent davantage un travail de « composition¹⁸⁷ ». Comme le montre notre étude, cette distinction est également pertinente pour les produits dérivés issus de *Don Pasquale*. En outre, nous avons pu amplement vérifier, lors de notre dépouillement de plusieurs périodiques musicaux, que cette distinction s'appliquait aussi à bien d'autres ouvrages lyriques.

Conclusion

Dans la première moitié du XIX^e siècle, la diffusion en France de l'opéra italien en général, et de l'*opera buffa* en particulier, est d'une ampleur exceptionnelle. Avec 1726 représentations d'une vingtaine de ses ouvrages entre 1817 et 1850 sur la seule scène du Théâtre-Italien, dont il prend la direction entre 1824 et 1826, le succès de Rossini sous la Restauration et la monarchie de Juillet est phénoménal. Le Théâtre-Italien permet ainsi au public de la capitale de se familiariser avec les plus récents ouvrages lyriques de Rossini et de Donizetti en langue originale, avant leur reprise en traduction sur d'autres scènes parisiennes, telles que le Théâtre de l'Odéon, l'Opéra et le Théâtre de la Renaissance, et en province. Tandis que les *opere buffe* de Rossini doivent une part importante de leur diffusion en français aux traductions de Castil-Blaze, Donizetti se charge en personne de l'adaptation de ses propres ouvrages en langue française. Lors de leurs nombreux séjours en France et à travers leur implication personnelle dans les processus de représentation, de traduction et d'édition de leurs œuvres, les compositeurs transalpins participent activement à la création ou à la reprise de leurs ouvrages sur les grandes scènes parisiennes et à leur diffusion sur l'ensemble du territoire français. Sous la monarchie de Juillet, les tournées de troupes italiennes dans une dizaine de villes de province, ainsi qu'à Nice, en Algérie et en Corse, permettent en outre à un large public d'assister à des représentations en langue originale.

¹⁸⁴ LACOMBE, Hervé, « Opéras et produits dérivés. Le cas du théâtre lyrique français au XIX^e siècle », in : MARSEILLE, Jacques, EVENO, Patrick, *Histoire des industries culturelles en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Institut d'histoire économique et sociale, 2002, p. 431-443.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 440-441.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 439 : « Tandis que la matière musicale du produit dérivé direct est totalement empruntée à l'opéra, la matière musicale des produits dérivés indirects n'est qu'en partie issue de l'opéra, ou combine et recompose plusieurs éléments empruntés à l'opéra. »

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 434 et 439.

2.2 La diffusion de l'*opera buffa* en Allemagne

Introduction

Alors qu'en France la diffusion de l'*opera buffa* reposait sur la représentation successive des œuvres en version originale dans une institution parisienne, le Théâtre-Italien, puis en traduction française sur les scènes de province, la diffusion de l'*opera buffa* en Allemagne se fit parallèlement dans les deux langues, en version originale et/ou en traduction allemande. Si les œuvres italiennes étaient rapidement jouées à Vienne en version originale et en traduction allemande, leur diffusion à Berlin fut souvent plus tardive et passa d'abord par le biais de traductions allemandes, en particulier pour les œuvres de Rossini où la date de première représentation en allemand précède d'au moins quinze ans celle de la première représentation en italien. Par ailleurs, il faut noter la forte contribution de Domenico Barbaja (1778-1841), impresario à Naples, Milan et Vienne, à la création et à la diffusion des œuvres de Rossini, Bellini et Donizetti non seulement en Italie, mais aussi en Autriche, sans oublier le rôle que joua la nomination en 1842 de Donizetti comme maître de chapelle à la cour de Vienne.

Comme à Paris, le succès des opéras de Rossini fut également important et continu sur les scènes du monde germanique. À titre d'exemple, on ne compte ainsi pas moins de 132 représentations d'*Il barbiere di Siviglia* entre le 16 décembre 1820 et le 25 novembre 1830 au Kärntnertortheater de Vienne où l'œuvre fut représentée à plusieurs reprises chaque année, sauf en 1826¹. En comparaison, la même œuvre fut représentée 168 fois sur la scène du Théâtre-Italien de Paris entre 1819 et 1830², soit un ordre de grandeur à peu près comparable pour la même période. La réussite des ouvrages de Rossini outre-Rhin permit à la diffusion de l'*opera buffa* en Allemagne dans la première moitié du XIX^e siècle d'être massive et de s'inscrire dans la durée.

Après une évocation rapide de la diffusion de l'*opera buffa* en Allemagne au XVIII^e siècle, l'importance de ce phénomène au XIX^e siècle sera mise en valeur à travers l'étude de la proportion d'opéras italiens représentés à Berlin, Hambourg, Hanovre et Munich, d'après des articles d'Arnold Jacobshagen et Manuela Jahrmärker. La diffusion des opéras de Rossini et de Donizetti à Francfort, Vienne et Berlin fera l'objet d'une attention particulière. Quelques passages extraits des correspondances de Nicolai et de Donizetti permettront de montrer combien l'alternance régulière et institutionnelle des saisons allemandes et italiennes à l'Opéra de Vienne permit un rayonnement exceptionnel de l'opéra italien dans cette ville, un constat confirmé par une étude statistique inédite de la diffusion viennoise des opéras de Rossini et Donizetti. Le répertoire italien des troupes allemandes itinérantes sera analysé à travers l'exemple de la troupe d'August Pichler entre 1825 et 1847, d'après un article de Joachim Veit, et celui des troupes allemandes de passage à Strasbourg entre 1814 et 1847, fruit de nos recherches personnelles. Le mode de représentation des opéras italiens en allemand, à savoir la reprise des récitatifs italiens traduits dans la langue

¹ Cf. : Liste des 132 représentations de l'opéra *Il barbiere di Siviglia* de Rossini au Kärntnertortheater de Vienne entre le 16 décembre 1820 et le 25 novembre 1830 : *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830* (= www.oper-um-1800.uni-koeln.de).

² SOUBIES, Albert, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, p. V (fin du livre) : tableau des pièces représentées de 1801 à 1913.

de Goethe ou leur remplacement par des dialogues parlés, sera examiné à partir d'extraits de la correspondance de Donizetti et des écrits de Nicolai. Enfin, si la diffusion des partitions d'opéras en Allemagne dans la première moitié du XIX^e siècle se faisait principalement par l'intermédiaire de copies manuscrites, l'exemple de la diffusion des opéras italiens de Rossini par l'intermédiaire de l'édition sera cependant brièvement étudié à partir d'observations de Robert Didion et d'extraits de la presse musicale allemande de la première moitié du XIX^e siècle.

2.2.1 La diffusion de l'*opera buffa* en Allemagne au XVIII^e siècle

Selon Klaus Kaindl, la diffusion de l'opéra italien en Allemagne³ prit son essor à partir de 1648, aussi bien en langue originale qu'en traduction allemande, une caractéristique que l'on retrouve encore dans la première moitié du XIX^e siècle. Si le genre n'est pas précisé, il ne peut s'agir cependant que de l'*opera seria* :

L'opéra en tant que genre artistique a été inventé en Italie et vite exporté dans d'autres pays d'Europe. À cause de la guerre de Trente Ans et faute d'une tradition lyrique proprement nationale, l'Allemagne a seulement commencé vers le milieu du XVII^e siècle à représenter systématiquement des opéras italiens. Les grandes cours de Vienne et de Munich ont réalisé des spectacles en italien tandis que dans les petites cours et dans les villes commerçantes ne disposant pas de moyens financiers assez importants pour engager des troupes italiennes, les opéras ont plus souvent été donnés en traduction⁴.

Plus tardif, le rayonnement de l'*opera buffa* dans le monde germanique remonte au début du XVIII^e siècle. À l'échelle européenne, il fut à la fois précoce et très important. Quatre ans seulement après la France, l'Allemagne fut en effet le second pays européen hors de l'Italie à accueillir les représentations d'*opere buffe*. Selon Irène Mamczarz, les premières représentations prirent place dès 1717 à Vienne et Dresde, « deux grands centres de rayonnement de ce genre, points de passage pour les compagnies qui se dirigeaient vers l'Europe de l'Est⁵ ». Suivirent les villes de Salzbourg et Munich en 1722, Hambourg en 1725, Stuttgart en 1737, Hubertusbourg en 1741, Leipzig et Potsdam en 1748, Brunswick en 1749, Schlosshof en 1754, Francfort et Lübeck en 1755, Mannheim et Mayence en 1758, Nuremberg en 1763, Schönbrunn en 1765, Wurtzbourg en 1769, Bamberg, Hanovre et Neustadt en 1770, Bonn et Schwetzingen en 1772, Cologne en 1774, Kürzingen en 1775, Graz en 1776, Berlin en 1783, Karlsruhe en 1786, Cassel en 1790 et Weimar en 1791⁶. La seule énumération de ces villes dans l'ordre chronologique de leurs premières représentations italiennes donne une idée de l'ampleur de la diffusion du théâtre musical comique italien sur les scènes d'outre-Rhin.

³ Autriche incluse. Cf. : « Notes de présentation ».

⁴ KAINDL, Klaus, « Normes et conventions dans la traduction des livrets d'opéra », in : MARSCHALL, Gottfried R. (éd.), *La traduction des livrets : Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Actes du colloque international tenu en Sorbonne les 30 novembre, 1^{er} et 2 décembre 2000, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Musiques/Écritures » (série Études), 2004, p. 46.

⁵ MAMCZARZ, Irène, « L'opéra-comique italien en Europe au XVIII^e siècle », in : MAMCZARZ, Irène (éd.), *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 100.

⁶ *Ibid.*, p. 100. - Cf. : BÖDEKER, Hans Erich, « La vie musicale à Kassel, capitale et résidence princière, vers 1800 », in : CANDONI, Jean-François, GAUTHIER, Laure (éd.), *Les grands centres musicaux dans le monde germanique (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Musiques / Écritures », 2014, p. 224-225 : saisons italiennes à Cassel en 1788-1789 et 1792-1793.

Vienne fut non seulement le premier, mais aussi le plus important centre de diffusion de l'*opera buffa* en Allemagne au XVIII^e siècle. L'implantation du genre y était « durable », tout comme celle des drames en musique de Métastase⁷. L'installation du librettiste italien à Vienne en avril 1730, ville où il demeura jusqu'à sa mort en 1782, et son intense activité comme poète de la cour contribuèrent de manière considérable au rayonnement du théâtre musical italien dans le monde germanique et, indirectement, à celui de l'*opera buffa*. Dans son ouvrage intitulé *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*⁸, Jacques Joly montre que l'activité du librettiste ne se limita pas à l'opéra, mais se développa également sous la forme de « fêtes théâtrales ». Le chercheur précise néanmoins que « la frontière entre l'opéra, le *dramma allegorico* et la fête théâtrale est particulièrement difficile à délimiter⁹ ».

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, Irène Mamczarz évoque l'organisation de deux grandes saisons italiennes à Schönbrunn en 1765 et 1767, ainsi que les représentations de « *drammi giocosi* goldoniens » et d'opéras de Paisiello et Cimarosa à Graz entre 1776 et 1792¹⁰. Peter Krause mentionne les représentations à Leipzig en 1773 de la troupe italienne de l'impresario Giuseppe Bustelli. Pasquale Bondini, l'un des membres de cette troupe, obtient en 1777 le privilège de jouer alternativement à Dresde et à Leipzig avec ses *Churfürstlich Hofkomödianten*, privilège qu'il exerce jusqu'à sa mort en 1790. De 1782 à 1794, une troupe italienne indépendante, sous la direction de Domenico Guardasoni, propose également au public de Leipzig des représentations d'opéras italiens¹¹.

Sous le règne du roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, de 1786 à 1797, une troupe d'*opera buffa* de quatre chanteurs et six chanteuses, placée sous la direction de Righini, est intégrée comme institution permanente à l'orchestre de la cour et assure les représentations d'*opere buffe* dans les théâtres des châteaux de Berlin, Potsdam et Charlottenburg. Parmi les compositeurs italiens dont les ouvrages furent mis en scène par cette troupe, le musicologue Ingeborg Allihn cite les noms de Cimarosa, Paisiello, Righini, Salieri et Sarti¹².

2.2.2 La proportion d'opéras italiens représentés à Berlin, Hambourg, Hanovre et Munich

Avant d'étudier de manière détaillée la diffusion des opéras italiens en Allemagne au XIX^e siècle, une citation faite en 1830 par Adolf Bernhard Marx d'un ouvrage de R. O. Spazier¹³ permet de prendre la mesure de l'incroyable succès obtenu par les œuvres rossiniennes sur les scènes allemandes à partir de 1816, ainsi que de la jalouse et partielle hostilité que ce succès suscita au sein du monde musical germanique :

⁷ MAMCZARZ, Irène, *op. cit.*, p. 100. - Cf. : VALENTIN, Jean-Marie, « Vienne et l'opéra royal. Un système, une symbolique », in : CANDONI, Jean-François, GAUTHIER, Laure (éd.), *op. cit.*, p. 185 : « Mais au XVII^e siècle, et durant une bonne partie du XVIII^e siècle, Vienne assure brillamment aux formes nobles de l'opéra italien, profanes ou sacrées, une place déterminante et unique dans les territoires de langue allemande. »

⁸ JOLY, Jacques, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*, Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1978, 525 p.

⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰ MAMCZARZ, Irène, *op. cit.*, p. 100.

¹¹ KRAUSE, Peter, « Leipzig », in : MGG, 1996, 2^e éd., Sachteil, vol. 5, p. 1062.

¹² ALLIHN, Ingeborg, « Berlin », in : MGG, 1994, 2^e éd., Sachteil, vol. 1, p. 1429.

¹³ « Scherz und Ernst – Bemerkungen über Nationalität in der dramatischen Musik, über die Verhältnisse der dresdner deutschen und italienischen Oper u. s. w. von R. O. Spazier. »

Schon damals deutete ich an, dass die italische Opernbühne in München zunächst Deutschland verantwortlich sei für die Grösse der Verwirrung jeder musikalisch-dramatischen Ansicht, und Rossinische Afterkunst über unser Vaterland gebracht. Dorthin kam sie zuerst von den Alpen und nistete sich ein. Dresden wurde der zweite unzerstörbare Hauptsitz. Wien folgte nach. Hier wirkte sie am meisten, hier betaumelten sich die Gebildetsten am stärksten; von hier war sie am schwersten wegzubringen; in Dresden nistet sie noch. Die deutschen Opernbühnen nehmen allerdings die Musik aller Völker in sich auf, und beweisen dadurch eben schon, dass sie unter allen die vorzüglichsten, vielseitigsten, wie das Volk selbst bildreichsten und allgemein wirksamsten sind. So hätten wir denn Rossini genug zu hören bekommen. In Berlin, Leipzig, Kassel, Darmstadt, Stuttgart [sic], überall lernten den neuen Heros die Leute kennen - aber er nahm nur da den Platz ein, der dem originellen Talent nirgend entgeht. Aber er verdrängte die wahre Kunst nicht, nicht die deutsche. Die deutschen Sänger in Berlin wahrten neben Weber ihren unsterblichen Gluck, über den Spontini selbst nichts vermochte, und in ihnen eine Mauer gegen jeden ausländischen Sturm; trunken von der Sontag hörte man auf die Milder - schwärmte für die Schechner. Leipzig und Kassel wahrt sich ausser Weber den Spohr, so wie Stuttgart und Darmstadt¹⁴.

Dans son article intitulé « Konversationsoper und Opéra comique im europäischen Kontext », Arnold Jacobshagen s'est intéressé à l'importance relative des opéras français en général, et des opéras-comiques en particulier, comparée à celles des opéras allemands et italiens dans le répertoire de différentes scènes allemandes au XIX^e siècle¹⁵. Les informations fournies par le musicologue allemand permettent de se faire une idée assez précise de la diffusion des opéras italiens dans les villes de Berlin, Hambourg, Hanovre et Munich.

À partir de la liste des créations et des premières représentations lyriques à l'Opéra de Berlin entre 1742 et 1992¹⁶, Arnold Jacobshagen a établi des statistiques par décennie fort instructives sur la part des premières représentations d'opéras italiens sur cette scène au XIX^e siècle¹⁷. Celle-ci varie de 8 à 33 % durant le siècle¹⁸. Sur la base de ces données, il est possible de calculer que les premières représentations d'opéras italiens constituèrent en moyenne 14,8 % de l'ensemble des créations et premières représentations d'ouvrages lyriques à l'Opéra de Berlin au XIX^e siècle, soit un opéra sur six environ, une part inférieure

¹⁴ MARX, Adolf Bernhard, « Streit der deutschen und italienischen Oper in Dresden », in : *BamZ*, 30 janvier 1830, vol. 7, n° 5, p. 34 : « J'indiquais déjà à l'époque que la scène italienne d'opéra à Munich serait en premier lieu responsable de l'importance de la confusion de chaque opinion musico-dramatique qui a introduit le faux art de Rossini dans notre patrie. C'est là-bas en premier lieu qu'il arriva des Alpes et s'incrusta. Dresde fut sa deuxième place forte indestructible. Vienne suivit. C'est là qu'il fut le plus efficace, là que les plus érudits chancelèrent de la manière la plus forte ; là qu'il fut le plus difficile à déloger ; il niche encore à Dresde. Les scènes allemandes d'opéra accueillent en effet la musique de tous les peuples et démontrent ainsi qu'elles sont les plus excellentes, les plus polyvalentes, les plus riches en images, comme le peuple lui-même, et universellement les plus efficaces entre toutes. Nous avons ainsi eu suffisamment d'occasions d'entendre Rossini. À Berlin, Leipzig, Cassel et Darmstadt comme à Stuttgart, les gens firent partout la connaissance du nouveau héros - mais il n'y occupa que la place qui revient toujours au talent original. Mais il ne refoula pas l'art véritable, l'art allemand. Les chanteurs allemands à Berlin défendirent à côté de Weber l'immortel Gluck, que Spontini lui-même ne parvint pas à dépasser, et érigèrent en eux un mur contre chaque assaut étranger ; ivre de la Sontag, on écoutait la Milder, adorait la Schechner. Outre Weber, Leipzig et Cassel défendent également Spohr, tout comme Stuttgart et Darmstadt. »

¹⁵ JACOBSHAGEN, Arnold, « Konversationsoper und Opéra comique im europäischen Kontext », in : CAPELLE, Irmilind (éd.), *Albert Lortzing und die Konservationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Munich, Allitera Verlag, 2004, p. 242-245.

¹⁶ HAEDLER, Manfred, HÖGER, Gudrun, SCHRÖDER, Axel, et THOMAS, Annette, « Verzeichnis der Ur-und Erstaufführungen von Opern und Singspielen 1742-1884 sowie aller Opernpremierer 1885-1992 », in : QUANDER, Georg (éd.), *Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden*, Berlin, Propyläen, 1992, p. 279-465.

¹⁷ JACOBSHAGEN, Arnold, *op. cit.*, p. 243.

¹⁸ 8 % entre 1800 et 1809, 13 % entre 1810 et 1819, 18 % entre 1820 et 1829, 14 % entre 1830 et 1839, 10 % entre 1840 et 1849, 13 % entre 1850 et 1859, 33 % entre 1860 et 1869, 5 % entre 1870 et 1879, 13 % entre 1880 et 1889, et 21 % entre 1890 et 1899.

cependant à celle des opéras français et nettement inférieure à celle des opéras allemands. Le musicologue allemand écrit à ce propos :

Für die Berliner Hofoper läßt sich das Verhältnis zwischen den einzelnen Operngattungen für das ganze 19. Jahrhundert relativ zuverlässig bestimmen; erstaunlicherweise blieben die Relationen während des gesamten Zeitraums mehr oder weniger konstant. Während Werke deutscher Herkunft meist zwischen 50 und 60% der Produktion ausmachten, lag der Anteil der französischen Opern gewöhnlich zwischen 20 und 30%, jener der italienischen zwischen 10 und 20%¹⁹.

Arnold Jacobshagen a effectué le même exercice pour l'Opéra de Hambourg²⁰ à partir de la liste des créations et des premières représentations lyriques sur cette scène entre 1678 et 1978 publiée par Joachim E. Wenzel²¹. Au XIX^e siècle, la part des premières représentations d'opéras italiens par décennie sur la principale scène lyrique de la ville hanséatique varie de 2 à 29 %²². Les premières représentations d'opéras italiens constituèrent ainsi en moyenne 14,4 % de l'ensemble des créations et premières représentations d'ouvrages lyriques à l'Opéra de Hambourg au XIX^e siècle, soit une proportion à peu près identique à celle observée à l'Opéra de Berlin.

Selon Arnold Jacobshagen, 20 des 82 opéras représentés au théâtre de la cour de Hanovre entre 1837 et 1865 étaient italiens, soit une proportion de 24 %²³.

L'engagement en 1816 de la troupe lyrique italienne d'Antonio Cera à l'Opéra de Munich favorisa la diffusion des opéras de Rossini au nord des Alpes²⁴ et fit de la capitale bavaroise l'une des premières villes allemandes, après Darmstadt et avant Vienne, à mettre en scène les opéras du compositeur italien. Citant tous deux l'ouvrage de Max Zenger dédié à l'histoire de l'institution lyrique munichoise²⁵, Manuela Jahrmärker, dans son article consacré à la diffusion de l'opéra français à Munich au XIX^e siècle, et Arnold Jacobshagen, dans son article mentionné précédemment²⁶, constatent que l'opéra italien connut un incroyable apogée dans la ville bavaroise entre 1810 et 1824 avec plus de la moitié des représentations données à l'Opéra de Munich durant cette période, avant de décliner dans les décennies suivantes au profit des œuvres allemandes et françaises : « *Dabei entfallen von den insgesamt 858 Vorstellungen zwischen 1810 und 1824, so errechnete Max Zenger,*

¹⁹ *Ibid.* : « Pour l'Opéra de la cour de Berlin, il est possible de déterminer de manière relativement fiable la proportion respective de chaque genre lyrique pour l'ensemble du XIX^e siècle ; de manière étonnante, les proportions restent plus ou moins constantes durant toute la période. Tandis que les œuvres d'origine allemande représentent généralement entre 50 et 60 % de la production, la part des opéras français représente habituellement entre 20 et 30 % et la part des opéras italiens entre 10 et 20 % de celle-ci. »

²⁰ *Ibid.*, p. 243-244.

²¹ WENZEL, Joachim E., *Geschichte der Hamburger Oper 1678-1978*, Hambourg, 1978, p. 40-82.

²² 17 % entre 1800 et 1809, 16 % entre 1810 et 1819, 17 % entre 1820 et 1829, 29 % entre 1830 et 1839, 15 % entre 1840 et 1849, 7 % entre 1850 et 1859, 2 % entre 1860 et 1869, 5 % entre 1870 et 1879, 12 % entre 1880 et 1889, et 24 % entre 1890 et 1899.

²³ JACOBSHAGEN, Arnold, *op. cit.*, p. 244. D'après : SIEVERS, Heinrich, *Hannoversche Musikgeschichte*, Tutzing, 1984, vol. 2, p. 351-353.

²⁴ JAHRMÄRKER, Manuela, « Die französische Oper im 19. Jahrhundert in München », in : POSPISIL, Milan, JACOBSHAGEN, Arnold, CLAUDON, Francis et OTTLOVÁ, Marta (éd.), *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague 12-14 mai 1999, Prague, KLP - Koniasch Latin Press, 2003, p. 169 : « *Daher und unterstützt durch das Engagement von Antonio Ceras italienischer Operntruppe im Jahre 1816 gehört München sogar noch vor Wien zu den wegberühmten der Rezeption Gioacchino Rossinis nördlich der Alpen.* »

²⁵ ZENGER, Max, *Geschichte der Münchener Oper*, hrsg. von Theodor Kroyer, Munich, 1923, p. 179-181.

²⁶ JACOBSHAGEN, Arnold, *op. cit.*, p. 242 : « *Von den 858 Opernvorstellungen in München zwischen 1810 und 1824 entfielen insgesamt 170 auf Werke französischer Komponisten, also rund 20%. Mehr als die Hälfte des Münchner Repertoires wurde seinerzeit noch von italienischen Opern gebildet.* »

494 auf Werke italienischer und 170 auf Werke französischer Komponisten [...]»²⁷. » La mort du premier roi de Bavière Maximilien I^{er} en 1825 et la suppression par son successeur Louis I^{er} de l'Opéra italien, c'est-à-dire de la séparation entre un orchestre destiné à l'opéra italien et un autre destiné à l'opéra allemand²⁸, une action saluée par une partie de la presse musicale allemande²⁹, sont sans doute deux des raisons principales de ce déclin relatif. Comme le remarquent Manuela Jahrmärker et Arnold Jacobshagen, les différentes statistiques fournies par Zentner pour le XIX^e siècle sont néanmoins à prendre avec précaution, car les opéras italiens et français de compositeurs allemands tels que Gluck, Mozart et Meyerbeer y sont comptabilisés comme opéras allemands.

2.2.3 La diffusion des opéras de Rossini et de Donizetti à Francfort

De 1981 à 1992, Robert Didion s'est consacré avec Joachim Schlichte à l'établissement d'un catalogue des partitions manuscrites conservées à la bibliothèque de la ville et de l'Université de Francfort³⁰, et à leur numérisation. La collection des partitions d'opéras a fait l'objet d'une attention toute particulière de la part des deux musicologues. Pas moins de 693 titres d'opéras de 236 compositeurs sont référencés dans ce fonds d'archives pour la période comprise entre l'inauguration de l'Opéra de Francfort en 1782 et l'année 1880³¹. Dans son article consacré aux représentations d'opéras rossiniens dans ce théâtre au XIX^e siècle³², Robert Didion propose un tableau récapitulatif des 896 représentations des dix-huit opéras de Rossini mis en scène à l'Opéra de Francfort entre 1817 et 1944³³. La mise en scène de *Tancredi* dans ce théâtre en septembre 1817 marqua le début des succès de Rossini dans la ville située au bord du Main, un an après la représentation du même opéra à Darmstadt en 1816, qui constitua la première représentation intégrale d'un opéra rossinien dans la langue de Goethe sur une scène allemande³⁴. Le musicologue prend en compte dans son étude les opéras français du compositeur italien, ainsi que deux de ses œuvres religieuses, le *Stabat Mater* et la *Petite messe solennelle*.

En résumé, 600 des 896 représentations rossiniennes eurent lieu entre 1817 et 1880, contre 296 entre 1880 et 1944, soit trois fois moins de représentations pour une période d'une durée équivalente (soixante-quatre ans). Sans surprise, la diffusion des ouvrages de Rossini à Francfort se concentre dans la première moitié du XIX^e siècle. Si dix-huit ouvrages furent représentés avant 1871, seuls deux ouvrages continuèrent de l'être par la suite, *Il barbiere di Siviglia* (*Der Barbier von Sevilla*) et *Guillaume Tell* (*Wilhelm Tell*). Avec 442 représentations à elle seule, la plus célèbre *opera buffa* de Rossini monopolise

²⁷ JAHRMÄRKER, Manuela, *op. cit.*, p. 170 : « Selon les calculs de Max Zenger, 494 des 858 représentations données au total entre 1810 et 1824 concernent des œuvres de compositeurs italiens et 170 des œuvres de compositeurs français [...] »

²⁸ *Ibid.*, p. 170.

²⁹ MARX, Adolf Bernhard, « Streit der deutschen und italienischen Oper in Dresden », in : *BamZ*, 30 janvier 1830, vol. 7, n° 5, p. 34 : « Er [R. O. Spazier] erzählt die Aufhebung der münchener italienischen Oper durch den jetzigen König. [...] »

³⁰ Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main.

³¹ DIDION, Robert, SCHLICHTER, Joachim (éd.), *Thematischer Katalog der Opersammlung in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main* (Signaturgruppe Mus. Hs. Opern), Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 1990, 441 p.

³² DIDION, Robert, « Le rappresentazioni di opere rossiniane a Francoforte nell'Ottocento: repertorio e materiali d'esecuzione », in : FABRI, Paolo (éd.), *Gioachino Rossini, 1792-1992, Il Testo e la Scena. Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, Saggi e Fonti n° 1, Fondazione Rossini di Pesaro, 1994, p. 325-332.

³³ *Ibid.*, p. 326 : « Esecuzioni delle opere di Rossini al teatro dell'Opera di Francoforte ».

³⁴ *Ibid.*, p. 325-326.

la moitié des 896 représentations. Robert Didion compte ainsi 237 représentations d'*Il barbiere di Siviglia* entre le 10 février 1821 et 1880, 205 entre 1880 et 1943, et cinq productions après 1945. Cet ouvrage demeure cependant l'unique *opera buffa* du compositeur italien à s'être imposée à l'Opéra de Francfort, *La Cenerentola* et *L'Italiana in Algeri* ne comptant respectivement que onze et vingt-six représentations. Robert Didion explique l'insuccès de *La Cenerentola* par la concurrence locale de l'opéra-comique *Cendrillon* d'Isouard, représenté soixante-douze fois entre 1811 et 1859³⁵. En outre, les trois *opere semiserie* de Rossini mises en scène dans le théâtre francfortois, *L'inganno felice*, *Torvaldo e Dorliska* et *La gazza ladra*, ne totalisent ensemble que sept représentations. Après *Il barbiere di Siviglia*, l'essentiel du répertoire rossinien mis en scène était donc constitué d'opéras français et d'*opere serie* : *Guillaume Tell* (111 représentations), *Otello* (79), *Tancredi* (58), *Le Siège de Corinthe* (34), etc. L'exemple de Francfort montre que les *opere serie* de Rossini n'avaient pas moins de succès en Allemagne qu'en Italie et en France dans la première moitié du XIX^e siècle³⁶, faisant souvent jeu égal avec ses *opere buffe*. Ce constat d'équilibre entre les genres comique et tragique se vérifiera dans la suite de ce chapitre à travers l'exemple de Vienne et celui des troupes allemandes de passage à Strasbourg entre 1814 et 1847. Il offre par ailleurs un contraste saisissant avec le net déséquilibre observé dans la diffusion des opéras de Rossini au XX^e siècle, essentiellement limitée à ses ouvrages comiques, même si le « Rossini Opera Festival », organisé tous les ans à Pesaro depuis 1980, s'efforce de réhabiliter les opéras du compositeur italien tombés dans l'oubli, et en particulier ses *opere serie*. Le musicologue Philip Gossett considère ainsi que l'importance historique de Rossini comme compositeur d'*opera seria* a été longtemps largement sous-estimée en raison du succès durable de ses *opere buffe*³⁷.

Avec 600 représentations de dix-huit ouvrages, Rossini est le compositeur dont les opéras sont les plus souvent représentés à l'Opéra de Francfort avant 1880, suivi par Auber avec 570 représentations de vingt-quatre opéras, Donizetti avec 491 représentations de onze opéras, Weber avec 459 représentations de cinq opéras et Bellini avec 396 représentations de sept opéras³⁸. Ces statistiques témoignent de la diffusion massive de l'opéra italien (Rossini, Donizetti) et de l'opéra français (Auber) à Francfort, le premier compositeur allemand (Weber) ne figurant qu'au quatrième rang seulement³⁹.

³⁵ *Ibid.*, p. 328.

³⁶ *Ibid.*, p. 325 : « *Diversamente da quanto accade oggi, nella prima metà dell'Ottocento anche il Rossini serio in Germania aveva successi non meno notevoli che in Italia o in Francia.* »

³⁷ GOSSETT, Philip, « Gioachino Rossini », in : GOSSETT, Philip, ASHBROOK, William, BUDDEN, Julian, LIPPMANN, Friedrich, PORTER, Andrew, CARNER, Mosco, *Masters of Italian Opera. Rossini. Donizetti. Bellini. Verdi. Puccini*, New York/Londres, W. W. Norton & Company, 1983, p. 2 : « *The general view of Rossini the composer is equally mistaken. Until recently Rossini's historical position was distorted by the prominence of his great comic operas, which are among the last and finest representatives of buffo style. His ties with the 18th century were consequently emphasized, while his position in the 19th was misunderstood. Superb as the buffo operas are, Rossini is historically more important as a composer of opera seria.* »

³⁸ DIDION, Robert, « Le rappresentazioni di opere rossiniane a Francoforte nell'Ottocento », *op. cit.*, p. 325.

³⁹ Cf. : C. G., « Ein Wort über italienische Musik in Teutschland [Frankfurt] », in : *AmZ*, 27 octobre 1841, vol. 43, n° 43, p. 877-878. Le narrateur s'estime poursuivi à l'Opéra, aux concerts et jusque dans les jardins publics, les restaurants et la promenade de la ville de Francfort, par l'omniprésence des opéras italiens de Rossini, Bellini et Donizetti, et songe à s'exiler en Angleterre pour enfin entendre un opéra allemand. Il regrette que les marchands de musique allemands mettent en valeur dans leurs vitrines les arrangements d'opéras italiens au détriment des opéras allemands qu'il juge plus méritants.

2.2.4 La diffusion des opéras de Rossini et de Donizetti à Vienne et Berlin

Au-delà de l'exemple francfortois, le succès des opéras de Rossini et Donizetti sur les scènes allemandes dans la première moitié du XIX^e siècle est confirmé par l'étude de leur diffusion à Vienne et Berlin. Le tableau ci-dessous, que nous avons établi à partir de l'ouvrage de Loewenberg et de chronologies théâtrales, présente les dates de création et de premières représentations à Paris, Vienne et Berlin de dix-sept opéras de genre comique, dix ouvrages de Rossini et sept de Donizetti. Deux œuvres françaises, *Le Comte Ory* et *La Fille du régiment*, créées respectivement à l'Opéra de Paris et à l'Opéra-comique, et qualifiées de *komische Opern* à Vienne, ont été prises en compte dans ce tableau.

Tableau n° 2 : Comparaison des dates de création et de première représentation des principaux ouvrages comiques de Rossini et Donizetti à Paris, Vienne et Berlin

Compositeur	Titre	Création	Paris	Vienne		Berlin	
				All.	Ita.	All.	Ita.
Rossini	<i>L'inganno felice</i>	1812	1819	1823	1816	1820	1850
Rossini	<i>La pietra del paragone</i>	1812	1821	1821	-	1827	-
Rossini	<i>L'Italiana in Algeri</i>	1813	1817	1821	1817	1825	1841
Rossini	<i>Il Turco in Italia</i>	1814	1820	1820	1825	1826	1841
Rossini	<i>Torvaldo e Dorliska</i>	1815	1820	1821	-	1829	-
Rossini	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	1816	1819	1819	1823	1822	1841
Rossini	<i>La Cenerentola</i>	1817	1822	1820	1823	1825	1841
Rossini	<i>La gazza ladra</i>	1817	1821	1820	1822	1824	1846
Rossini	<i>Matilde di Shabran</i>	1821	1829	-	1822	1827	-
Donizetti	<i>L'ajo nell'imbarazzo</i>	1824	1832	-	1827	-	1841
Rossini	<i>Le Comte Ory</i> (fr.)	1828	1828	1829	-	1829	-
Donizetti	<i>L'elisir d'amore</i>	1832	1839	1837	1835	1834	1841
Donizetti	<i>Il furioso</i>	1833	1862	1835	1835	1838	-
Donizetti	<i>Torquato Tasso</i>	1833	1850	1837	1839	-	1841
Donizetti	<i>La Fille du régiment</i> (fr.)	1840	1840	1843	1841	1842	1842
Donizetti	<i>Linda di Chamounix</i>	1842	1842	1849	1842	1842	1845
Donizetti	<i>Don Pasquale</i>	1843	1843	1879	1843	1852	1845

À la lecture de ce document, il apparaît clairement que la diffusion à Paris et à Vienne des *opere buffe* et des *opere semiserie* de Rossini et Donizetti procède de manière parallèle. Pour chaque œuvre, les dates des premières représentations parisiennes et viennoises sont à peu près identiques, tandis que la date de première représentation berlinoise est presque toujours plus tardive.

Alors que les opéras italiens sont représentés à Paris en version originale, la diffusion viennoise des œuvres italiennes se fait plus ou moins simultanément dans les deux langues, en version originale et en traduction allemande⁴⁰. Quinze des dix-sept ouvrages représentés à Vienne le sont ainsi en allemand, contre quatorze en italien. Douze des dix-sept ouvrages y sont représentés dans les deux langues. Parmi ces douze ouvrages, six sont d'abord

⁴⁰ Cf. : *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* [AmA], 10 novembre 1836, vol. 8, n° 45, p. 180 : « Wien. - Nachdem mehrere italienische Opern mit deutschen Worten und von deutschen Sängern auf unserer Hofopernbühne gegeben worden sind, kamen nun endlich auch zwey wirklich deutsche Opern zur Aufführung. » - AmA, 3 août 1837, vol. 9, n° 31, p. 123 : « Wien. - Im Hofoperntheater haben nach Abgang der italienischen Sänger, die deutschen - oder vielmehr italienischen Opern mit deutschen Sängern - wieder begonnen. »

représentés en italien, contre cinq en allemand, c'est-à-dire un nombre quasi identique, et un ouvrage, *Il furioso* de Donizetti, est représenté la même année dans les deux langues. Si l'on ne prend pas en compte *Don Pasquale* de Donizetti, représenté tardivement à Vienne en allemand, l'écart moyen entre les premières représentations italienne et allemande d'un même opéra est de seulement trois ans et demi, dans un sens comme dans l'autre.

En comparaison, la première représentation berlinoise des opéras italiens de Rossini et Donizetti est non seulement plus tardive, mais elle est aussi donnée systématiquement en langue allemande. Sur les dix ouvrages représentés à Berlin dans les deux langues, seul *Don Pasquale* est d'abord représenté en langue italienne. L'écart entre les premières représentations dans les deux langues est particulièrement net pour les œuvres de Rossini. Pour les six opéras concernés, la date de première représentation en allemand précède d'au moins quinze ans celle de la première représentation en italien. De plus, les dix ouvrages de Rossini retenus dans ce tableau ont tous été représentés en allemand à Berlin, contre six seulement en italien. Sans doute faut-il voir dans le goût personnel du souverain prussien l'une des raisons du retard important de Berlin sur Vienne dans la diffusion des *opere buffe* de Rossini. À la mort de Frédéric-Guillaume II en 1797, son successeur Frédéric-Guillaume III, roi de Prusse de 1797 à 1840, supprime en effet l'institution permanente de l'*opera buffa* fondée en 1786. Sous son règne, le développement de l'opéra allemand est fortement encouragé et les opéras italiens représentés à l'Opéra de Berlin relèvent essentiellement du genre de l'*opera seria*. Ce n'est probablement pas par hasard si les premières représentations berlinoises d'ouvrages comiques de Rossini en italien n'eurent lieu qu'en 1841, soit un an après la mort de Frédéric-Guillaume III. De même, les premières représentations berlinoises d'*opere buffe* de Rossini en allemand à partir de 1825 ne prirent pas place à l'Opéra de Berlin, mais au Königstädtisches Theater, le premier théâtre bourgeois privé de Berlin, créé en 1824. Robert Didion observe un phénomène analogue au théâtre de la cour de Darmstadt. La prédilection de Louis I^{er}, grand-duc de Hesse de 1806 à 1830, pour l'opéra classiciste dans l'esprit de Gluck et Spontini y réduisit considérablement les possibilités de succès des opéras de Rossini⁴¹.

Surprenant à première vue, le retard de quatre et cinq ans pris par Paris sur Berlin et Vienne dans la diffusion de *L'elisir d'amore* de Donizetti s'explique par le relatif succès de l'opéra *Le Philtre* d'Auber sur la scène de l'Opéra de Paris avec pas moins de 139 représentations entre sa création le 20 juin 1831 et le 16 octobre 1840, et 243 représentations au total jusqu'au 8 janvier 1862⁴². Rappelons que les livrets des deux opéras sont à peu près identiques, Felice Romani ayant traduit pour Donizetti de manière plus ou moins littérale le livret de Scribe mis précédemment en musique par Auber. *L'elisir d'amore* constitue par ailleurs le seul exemple, parmi les dix-sept ouvrages retenus dans le tableau, d'une *opera buffa* représentée à Berlin avant de l'être dans les deux autres villes.

2.2.5 L'hégémonie de l'opéra italien à Vienne entre 1816 et 1848

Dans un article consacré à la vie musicale viennoise, Theophil Antonicek explique que les premières années du XIX^e siècle sont marquées par une lutte entre opéra italien et opéra « allemand », avant que le succès des opéras de Rossini à partir de 1816⁴³, suivi par ceux des opéras de Bellini et Donizetti, ne s'accompagne d'une direction presque exclusivement

⁴¹ DIDION, Robert, *op. cit.*, p. 325.

⁴² D'après *Chronopéra*, base de données en ligne de l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (IRPMF).

⁴³ Cf. : GOSLICH, Siegfried, *Die deutsche romantische Oper*, Tutzing, Hans Schneider, 1975, p. 122.

italienne de l'Opéra de Vienne entre 1821 et 1848⁴⁴. Le Kärntnertheater est ainsi placé dans les années 1820 sous la direction de l'impresario Domenico Barbaja, puis dans les années 1830 et 1840 sous celle des impresarios italiens Carlo Balochino et Bartolomeo Merelli. La Révolution de 1848 mettra un terme à cette situation et l'institution sera désormais administrée par des directeurs nommés par l'État. Le musicologue John Rosselli a effectué d'importantes recherches sur le rôle des impresarios dans le théâtre musical italien du XIX^e siècle⁴⁵. Dans son vaste article dédié au système de production de l'opéra italien entre 1780 et 1880⁴⁶, le chapitre intitulé « La carrière de l'impresario⁴⁷ » permet de comprendre le rôle capital que jouèrent les trois hommes mentionnés ci-dessus dans la diffusion des opéras de Rossini, Bellini et Donizetti, non seulement en Italie, mais également à Vienne.

À la suite des troupes napoléoniennes, Domenico Barbaja (1778-1841)⁴⁸, assisté par son lieutenant Carlo Balochino (1770-1850)⁴⁹, fait fortune en s'assurant le monopole des jeux de hasard dans une grande partie de l'Italie et commence en 1809 sa « carrière d'impresario presque permanent des théâtres royaux de Naples⁵⁰ », à savoir le Teatro San Carlo et le Teatro del Fondo, auxquels s'ajouteront plus tard le Teatro Nuovo et le Teatro dei Fiorentini⁵¹. Il dirige ainsi le Teatro San Carlo de 1809 à 1824, prend la direction du Kärntnertheater et du Theater an der Wien entre 1821 et 1828⁵², celle du Teatro alla Scala de Milan entre 1826 et 1832, avant de reprendre la direction du Teatro San Carlo de 1832 à 1840. À Naples, Barbaja développe le ballet, fait représenter les nouveautés étrangères de Gluck, Mozart ou Spontini, assure le succès des opéras de Rossini, directeur artistique de 1815 à 1822, en mettant l'une des meilleures troupes vocales du monde à sa disposition, puis celui des opéras de Donizetti à partir de 1822. Au total, neuf opéras du cygne de Pesaro, depuis *Elisabetta regina d'Inghilterra* (Teatro San Carlo, 4 octobre 1815) jusqu'à *Zelmira* (Teatro San Carlo, 16 février 1822), et plus d'une trentaine d'opéras du compositeur bergamasque seront créés dans les différents théâtres napolitains. Anecdote célèbre, Isabella Colbran, *prima donna* au Teatro San Carlo entre 1811 et 1822, et maîtresse de Barbaja, deviendra en 1822 l'épouse de Rossini. L'impresario contribue également à lancer la carrière de Bellini à la Scala de Milan avec les créations des opéras *Il pirata* en 1827 et *La straniera* en 1829. Sans surprise, la période durant laquelle le Kärntnertheater et le Theater an der Wien sont

⁴⁴ ANTONICEK, Theophil, « Wien », in : MGG, 1998, 2^e éd., Sachteil, vol. 9, p. 2013. - Cf. : HÖSLINGER, Clemens, « Die Situation der italienischen Oper in Wien im Zeitalter Donizettis », in : KANTNER, Leopold M, (éd.), *Donizetti in Wien (Musikwissenschaftliches Symposium, 17.-18. Oktober 1997). Kongreßbericht im Auftrag der Wiener Donizetti-Gesellschaft*, Vienne, Praesens, coll. « Primo Ottocento. Studien zum italienischen Musiktheater des (frühen) 19. Jahrhunderts », vol. 1, 1998, p. 81-92 ; *Ibid.*, p. 88-89 : « Die Vormachtstellung der Italienischen Oper blieb unerschüttert [...]. Es ist bezeichnend, daß Meyerbeer ebenso wie Otto Nicolai, also zwei namhafte Komponisten deutscher Herkunft, sich in Wien zunächst mit italienischen Opern vorstellten. »

⁴⁵ Cf. : ROSSELLI, John, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 ; ROSSELLI, John, *L'Impresario d'opera. Arte e affari del teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Turin, EDT-Musica, coll. « Biblioteca di cultura musicale », 1985, 279 p.

⁴⁶ ROSSELLI, John, « Le système de production, 1780-1880 », in : BIANCONI, Lorenzo, PESTELLI, Giorgio (éd.), *Histoire de l'opéra italien*, traduction collective sous la direction de Jean-Pierre Pissetta, Liège, Mardaga, vol. 4, p. 83-178.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 122-139.

⁴⁸ Cf. : « Barbaja Domenico », in : REGLI, Francesco, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici...*, Turin, Coi tipi di Enrico Dalmazzo, 1860, p. 25-26.

⁴⁹ Cf. : « Balocco Carlo (detto comunemente Balochino) », in : REGLI, Francesco, *op. cit.*, p. 23-24.

⁵⁰ ROSSELLI, John, « Le système de production, 1780-1880 », *op. cit.*, p. 125.

⁵¹ GUALERZI, Giorgio, « Barbaia (Barbaja), Domenico », in : MGG, 1949-1986, 1^{ère} éd., vol. 15, p. 456.

⁵² *Ibid.*

placés sous sa direction correspond à celle des plus grands succès rossiniens dans la capitale de l'Empire d'Autriche⁵³ :

Assuming directorship of the Kärntnertor-Theater in Vienna at the end of 1821, Barbaja imported his Neapolitan company, together with its composer, for a Rossini festival. It began on 13 April 1822 with Zelmira, which had had its Neapolitan première in February, and lasted until July. Six operas were given with extraordinary success. The city of Beethoven and Schubert welcomed Rossini as a hero⁵⁴.

Lorsque Louis Spohr annonce de manière erronée, dans l'édition du 16 juillet 1823 de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, la fin du succès des opéras de Rossini sur les scènes allemandes, il exclut Vienne de ce mouvement en raison du goût prononcé du public viennois pour la virtuosité des chanteurs italiens engagés par Barbaja⁵⁵.

Librettiste de Mayr, Donizetti⁵⁶ et Vaccai, Bartolomeo Merelli (1794-1879)⁵⁷ « fut un des rares impresarios à développer un système de contrats de longue durée avec les artistes. Il louait ensuite leurs prestations à des tiers et il finit par les placer lui-même⁵⁸. » Actif au Teatro alla Scala et au Teatro alla Canobbiana de Milan entre 1828 et 1848, ainsi que dans plusieurs villes de l'Italie septentrionale telles que Varèse, Côme et Crémone, l'impresario prend la direction du « Kärntnertortheater de Vienne entre 1836 et 1859 (en s'associant avec un représentant local, jusqu'en 1848, Balochino)⁵⁹ ». Merelli se rend toujours à Vienne au début de la saison italienne, le plus souvent début avril, pour confier la compagnie italienne à Balochino, régler les factures et empocher les bénéfices, avant de retourner à Milan

⁵³ Cf. : BRENDEL, Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* [1852], Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1903, p. 415 : « Seit dem Jahre 1817 ungefähr wurde er [Rossini] auch in Deutschland berühmt. [...] Bis zum Jahre 1822 war er in Neapel thätig, er kam hierauf nach Wien und hier war es, wo er, wie ich schon bei der Besprechung Beethoven's erwähnte, für diesen, durch den ausserordentlichen Erfolg seiner Werke, ein mächtiger Rival wurde. » - *I Teatri*, 12 août 1828, tome II, partie I, p. 293-294.

⁵⁴ GOSSETT, Philip, « Gioachino Rossini », *op. cit.*, p. 45 : « Prenant le poste de directeur du Kärntnertor-Theater à Vienne à la fin de l'année 1821, Barbaja fit venir sa compagnie napolitaine avec son compositeur pour un festival Rossini. Ce dernier commença le 13 avril 1822 avec *Zelmira*, qui avait eu sa première napolitaine en février, et dura jusqu'en juillet. Six opéras furent donnés avec un extraordinaire succès. La ville de Beethoven et Schubert accueillit Rossini comme un héros. »

⁵⁵ SPOHR, Louis, « Aufruf an deutsche Komponisten », in : *AmZ*, 16 juillet 1823, vol. 25, n° 29, p. 457 : « Die längst erwartete Zeit scheint nun gekommen zu seyn, wo unser deutsches Publikum, der süßsaden, ne-italienischen Musik müde, sich nach gehaltreicherer sehnt. Alle, seit einiger Zeit neu in die Scene gesetzten Rossini'schen Opern haben mehr oder weniger missfallen, und die Theaterdirectionen fangen schon an, sich nach etwas ander[e]m umzusehen. Selbst in Italien, wo die Uebersättigung freylich den höchsten Grad erreicht haben muss, ist der Credit dieses bisherigen Universalkomponisten tief gesunken. Nur Wien, die Stadt, von der ächte deutsche Kunst ausgegangen ist macht bis jetzt eine Ausnahme. Dort ist immer noch ein Publikum, das, bestochen von der Virtuosität der dort anwesenden italienischen Sängern, dem süßen Girren sein Ohr leiht. Doch wird auch dort der Fall dieser Musik, verzögert, um so viel tiefer seyn, besonders wenn der Unternehmer der italienischen Oper, Herr Barbaja [sic], keine neuen Sängern mehr vorzuführen hat; denn die alten werden in der Armuth ihrer eingeübten und ewig wiederholten Kunststücke den veränderlichen Wienern bald zuwider werden, wie sich das schon an dem früher vergötterten David gezeigt hat, der, obgleich noch derselbe, das zweytemal wiedergekehrt, bey weitem denselben Enthusiasmus nicht erregt hat. »

⁵⁶ JAHN, Michael, *Die Wiener Hofoper von 1836 bis 1848: Die Ära Balochino/Merelli*, Vienne, Verlag der Apfel, coll. « Veröffentlichungen des RISM-Österreich », série B, vol. 1, 2004, p. 17 : « Bartolomeo Merelli, 1794 in Bergamo geboren und wie sein berühmter Landsmann Gaetano Donizetti Kompositionsschüler des anerkannten Opernkomponisten und Lehrers Giovanni Simone Mayr, verfaßte in jungen Jahren mehrere Libretti für die beiden Maestri. So etwa jene zu Enrico di Borgogna (1818), Una follia (1818), Le nozze in villa (1820/21) und Zoraide di Granata (1822) für Donizetti und Alfredo il grande (1818) für Mayr. »

⁵⁷ Cf. : « Merelli Bartolomeo », in : REGLI, Francesco, *op. cit.*, p. 323-324.

⁵⁸ ROSSELLI, John, « Le système de production, 1780-1880 », *op. cit.*, p. 126.

⁵⁹ *Ibid.*

s'occuper du Teatro alla Scala⁶⁰. Sous la direction de Merelli et Balochino ont lieu les plus grands succès des opéras de Donizetti à l'Opéra de Vienne, ainsi que les premiers succès des opéras de Verdi. Les deux compositeurs reprocheront cependant à Merelli son manque de professionnalisme, notamment au niveau de la mise en scène⁶¹. Ami de Donizetti, Merelli est également en contact avec Rossini. Une lettre de recommandation de ce dernier⁶² permet à Otto Nicolai d'obtenir le poste de chef d'orchestre de l'Opéra de Vienne en 1837⁶³. Balochino est par contre peu apprécié de Donizetti et des compositeurs allemands. Le compositeur italien se plaint en juin 1843 de l'intransigeance de l'impresario : « Madame, / J'aurai [*sic*] bien voulu vous être agréable et faire donner mon pauvre *D. Pasquale*..., mais, hélas, M. Balocchino n'est pas l'homme le plus complaisant du monde, et *D. Pasquale* ne reparaitra que l'année prochaine... Croyez à mon chagrin...⁶⁴ » Nicolai critique durement l'impresario en juin 1842 dans une lettre à son père, où il le définit comme « un ancien tailleur qui ne comprend rien à la musique » et le juge responsable du déclin de l'Opéra de Vienne :

Du sagst, Österreich sei Dein Lieblingsland. - Der Kunst blühen hier keine Rosen, lieber Vater. Die Aristokratie schätzt nur Pferde und hübsche Mädchen! Die Oper ist im ärgsten Verfall - und an keiner Person bei Hofe hat sie einen Aufrechterhalter. Meines Bleibens wird nach Ablauf des Kontrakts wohl nicht mehr hier sein können - jedoch lässt sich darüber nichts bestimmen. Sollte das Theater der Oper völlig kaiserlich werden, und ich also kaiserlich bestallter Dirigent werden, - dann möchte ich bleiben - aber so - unmöglich! Zu jeder guten Anordnung, die ich machen will, und zu der mich meine Stellung beruft, soll ich erst die Erlaubnis des Theater-Pächters holen, der ein gewesener Schneider ist und nichts von Musik versteht! Balochino heisst dieses Wesen. Und dann schlägt er es mir auch noch ab, wenn ich was Gutes und Rechtes verlange. Nein! Unter solchen Umstände ist die Oper in Wien nicht mehr zu retten⁶⁵!

Ne parvenant pas à faire représenter son opéra *Die lustigen Weiber von Windsor* sur la scène du Kärntnertortheater, Nicolai entre en conflit avec Balochino en 1846, ce qui entraîne

⁶⁰ JAHN, Michael, *op. cit.*, p. 17.

⁶¹ ROSSELLI, John, *op. cit.*, p. 126.

⁶² NICOLAI, Otto, *Briefe an seinen Vater*, ALTMANN, Wilhelm (éd.), Ratisbonne, Gustav Bosse, coll. « Deutsche Musikbücherei », vol. 43, 1924, p. 189 : lettre n° 24, Plaisance, 12 décembre 1836 : « *Rossini gab mir ein Empfehlungsschreiben an dem Impresario della Scala in Milano, und so trat ich denn mit guten Empfehlungen meinen Weg nach Mailand an.* »

⁶³ *Ibid.*, p. 201-202 : lettre n° 26, Vienne, 1^{er} juillet 1837 : « *So bin ich denn nun in Wien. Vielleicht wirst Du es schon aus irgend einem Blatte gelesen haben; sollte das indess nicht der Fall sein, so erfährst Du also nunmehr durch mich selbst, dass ich hier am Kaiserl. Hoftheater nächst dem Kärntnertor als Kapellmeister und Gesanglehrer angestellt bin. Ich bin nunmehr einen Monat in diesem Engagement, und meine Verpflichtung geht vom 1. Juni bis zum 1. Juli 1838. [...] / Unser Theater heisst Kaiser. Hoh-Theater, weil Se. Majestät einen jährlichen Zuschuss von (ich glaube) 85 000 Gulden dazu gibt; indess steht es unter der Pacht der Herren Merelli und Balochino. - Merelli ist derselbe, der auch in Mailand die Scala gepachtet hat, und durch ihn wurde mir zu Mailand im Monat Mai diese Stelle angetragen, und ich nahm sie mit der Verpflichtung an, noch im Monat Mai hierselbst anzukommen, was denn auch am 26. jenes Monats geschah. - So liess ich denn mein mir unendlich teuer gewordenes Mailand! und das schöne Italien - und esse nun wieder deutsches Brot!* »

⁶⁴ ZAVADINI, Guido, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 674 : lettre de Donizetti à la Comtesse Amélie de Taaffe, Vienne, fin juin 1843.

⁶⁵ NICOLAI, Otto, *Briefe an seinen Vater*, *op. cit.*, p. 297 : lettre n° 48, Vienne, 1^{er} juin 1842 : « Tu dis que l'Autriche est ton pays préféré. - Aucune rose de l'art ne fleurit ici, cher père. L'aristocratie n'apprécie que les chevaux et les jolies jeunes femmes ! L'Opéra est dans un terrible état de délabrement - et personne à la cour ne plaide en sa faveur. Après l'expiration de mon contrat, je ne pourrai vraiment pas rester ici - cependant on ne peut rien décréter à ce sujet. Si l'Opéra devait devenir complètement impérial et que je devais être le chef d'orchestre nommé par l'empereur, alors je voudrais rester ; mais dans les conditions actuelles, c'est impossible ! Pour chaque ordre que je veux donner, et dont je peux me prévaloir par mon poste, je dois d'abord demander la permission du directeur du théâtre qui est un ancien tailleur et qui ne comprend rien à la musique ! Balochino est le nom de cet individu. Et ensuite il rejette ma demande quand je réclame quelque chose de bon et de juste. Dans de telles conditions, il n'est plus possible de sauver l'Opéra de Vienne ! »

la non-reconduction de son contrat comme chef d'orchestre en avril 1847⁶⁶. De même, Lortzing se réjouit de la démission de l'impresario italien en avril 1848⁶⁷.

La nomination en juillet 1842 de Donizetti comme maître de chapelle à la cour de Vienne fait suite au succès remporté lors des semaines précédentes par les représentations viennoises de *Linda di Chamounix*⁶⁸, et vient renforcer un peu plus encore la domination du répertoire italien sur la scène de l'Opéra. Au total, trois ouvrages de Donizetti seront créés au Kärntnertortheater entre 1842 et 1845, *Linda di Chamounix* le 19 juin 1842, *Maria di Rohan* le 5 juin 1843 et une version révisée en allemand de *Dom Sébastien* le 6 février 1845. Guido Zavadini a reproduit dans son ouvrage la lettre du Baron von Sacken, « I. R. Consigliere Aulico », datée du 3 juillet 1842 à Vienne, qui contient le contrat d'engagement du compositeur bergamasque par l'Empereur d'Autriche :

*Da Sua Maestà I. R. Apost. l'Imperatore di Austria, Re d'Ungheria e Boemia, della Lombardia e Venezia, Gallizia Lodomiria ed Illiria, Arciduca d'Austria
il Clementissimo nostro Signore
al Compositore Gaetano Donizetti
in grazia da parteciparsi*

S. M. I. R. Apostolica coll'Eccelso suo Decreto di Gabinetto del 2 corr. si è degnata di accordarle il posto di Maestro di Cappella di Camera e Compositore di Corte.

Con questo posto appartenente all'I. R. Stato maggiore dei Camerlinghi va congiunto l'obbligo di somministrare in certi periodi, delle adattate composizioni per la Cappella di Corte, per l'Opera della Corte o per altre feste di Corte; di fare o dirigere della accademie di Camera, e nei casi in cui sarà creduto necessario di aiutare colla di Lei influenza la direzione dell'Orchestra dell'Opera di Corte e le sue produzioni artistiche. [...]»⁶⁹.

L'alternance saisonnière d'une troupe allemande et d'une troupe italienne sur la scène de l'Opéra de Vienne est institutionnalisée. Dans une lettre datée du 5 août 1844 et adressée à son ancien maître, le compositeur Simon Mayr, Donizetti donne les durées respectives des deux saisons, trois mois pour la saison italienne et neuf mois pour la saison allemande : « *Pel teatro italiano e tedesco (il prima di 3 mesi, l'altro di 9) la Corte paga 80 mila fiorini fini di sola dote annua, oltre i proventi che lascia pei concerti che si vonno dare nella gran sala del ridotto pe' quali si paga un prezzo, le feste di ballo etc.*⁷⁰ » Cet ordre de grandeur est

⁶⁶ Cf. : SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *Otto Nicolais Tagebücher nebst biographischen Ergänzungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892, p. 156-157 [= NICOLAI, Otto, « September 1846 (Aus den Tagebüchern) », in : KRAUSE-GRAUMNITZ, Heinz, *Vom Wesen der Oper. Opernkomponisten in Autobiographien, Vorreden und Briefen. Werk-Erläuterungen und anderen Dokumenten über die Oper*, Berlin, Henschelverlag, 1969, p. 150].

⁶⁷ CAPELLE, Irmlind (éd.), *Albert Lortzing, Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Cassel/Bâle/Londres/New York/Prague, Bärenreiter, 1995, p. 322 : lettre de Lortzing à Josef Bickert (Leipzig) Vienne, mi-avril 1848.

⁶⁸ ZAVADINI, Guido, *op. cit.*, p. 604-607 : Représentations avec succès de *Linda di Chamounix* à Vienne à partir du 19 mai 1842.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 892-893 : « De sa Majesté Impériale et Royale Apostolique, l'Empereur d'autriche, Roi de Hongrie et de Bohême, de la Lombardie et de Venise, de Galice, de Lodométrie et de l'Illyrie, Archiduc d'Autriche / notre Seigneur très clément / au compositeur Gaetano Donizetti / en grâce de participer / Sa Majesté Impériale et Royale Apostolique, avec son très haut décret de cabinet du 2 de ce mois, a daigné lui accorder le poste de Maître de Chapelle de la Chambre et Compositeur de la Cour. / Avec ce poste appartenant à l'État majeur Impérial et Royal des Camerlingues est jointe l'obligation d'administrer à certaines périodes, des compositions adaptées pour la chapelle de la Cour, pour l'Opéra de la Cour ou pour d'autres fêtes de la Cour ; de faire ou de diriger les concerts de la Chambre, et dans les cas où cela sera jugé nécessaire d'aider avec son influence la direction de l'orchestre de l'Opéra de la Cour et ses productions artistiques. [...] » Cf. : *Ibid.*, p. 616-618, lettres n° 428-430 : Donizetti au service de l'Empereur d'Autriche.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 761 : lettre de Donizetti à Mayr (Bergame), Milan, 5 août 1844 : « Pour le théâtre italien et le théâtre allemand (le premier d'une durée de 3 mois, le second de 9 mois) la Cour paie 80 mille florins or rien

confirmé par Nicolai dans une lettre à son père datée du 1^{er} juillet 1837. Le compositeur allemand précise que les trois mois de la saison italienne prennent place d'avril à juin :

*Wir haben hier drei Monate im Jahr (April, Mai und Juni) italienische Oper, und da werde ich denn (besonders im nächsten Jahr) gewaltig zu tun bekommen, denn die Direktion der italienischen Saison wird mir wohl vermöge meiner fertigen Kenntnis beider Sprachen ganz allein zufallen*⁷¹.

Michael Jahn indique les conditions du contrat signé le 17 décembre 1835 par le Comte Sedlnitzky, représentant de l'Opéra de Vienne, avec Balochino et Merelli, pour une durée de cinq ans à compter du 1^{er} avril 1836. La stricte division de l'année entre les saisons allemande et italienne constitue l'un des points essentiels de ce document :

*Die Opernaufführungen in italienischer Sprache waren von den deutschen oder ins Deutsche übersetzten Werken streng getrennt; es gab eine italienische und eine deutsche Saison mit eigenen Abonnements. Die Monate April bis Juni war der italienischen Oper vorbehalten, die Pächter sollten 60 abendfüllende große italienische Opern geben, wobei abwechselnd Opera seria, semiseria oder buffa vorgesehen waren, erstrangige Künstler sollten engagiert werden: Für die Opera seria ein primo Tenore, eine prima Donna, ein primo Basso und, falls erforderlich, ein erster Contraalto. Auch für die Opera semiseria und buffa waren eine prima Donna, ein erster Tenor und ein Basso cantanto e parlante zu bestellen. Drei Opere serie und zumindest zwei Opere buffe durften in Wien in italienischer Sprache noch nicht gegeben worden sein. Für die deutsche Oper (von Juli bis März) mußten zwei erste Tenorsänger, zwei Bässe und zwei erste Sopranistinnen engagiert werden und wenigstens drei neue Opern gespielt werden [...]*⁷².

Entre janvier et juin, Donizetti reste six mois de l'année à Vienne et assure régulièrement la direction de ses ouvrages à l'Opéra durant la saison italienne, avant de se rendre soit en France, soit en Italie⁷³. Les lettres du compositeur bergamasque fournissent de nombreuses informations sur son activité viennoise. Après avoir indiqué le 1^{er} mai 1844 la liste des chanteurs solistes engagés au Kärntnertortheater pour la saison italienne,

que pour la dotation annuelle, outre les gains qu'elle laisse pour les concerts à entrée payante qui sont donnés dans la grande salle du foyer [du théâtre], pour les bals, etc. »

⁷¹ NICOLAI, Otto, *Briefe an seinen Vater*, op. cit., p. 202 : lettre n° 26, Vienne, 1^{er} juillet 1837 : « Nous avons ici trois mois par an (avril, mai et juin) d'opéra italien, et là (en particulier l'année prochaine) je recevrai énormément de choses à faire, car la direction de la saison italienne devrait entièrement m'échoir en raison de mes solides connaissances des deux langues. » - Cf. : SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *Otto Nicolais Tagebücher nebst biographischen Ergänzungen*, op. cit., p. 130 [= journal intime de Nicolai en date du 13 septembre 1844 à Vienne] : « Wir halten nämlich neun Monate deutsche Oper, April, Mai und Juni aber italienische. »

⁷² JAHN, Michael, op. cit., p. 19-20 : « Les représentations d'opéras en langue italienne devaient être strictement séparées des représentations d'ouvrages allemands ou traduits en allemand ; il y avait une saison italienne et une saison allemande avec leurs propres abonnements. Les mois d'avril à juin étaient réservés à l'opéra italien. Les directeurs devaient donner 60 représentations de grands opéras italiens aptes à durer toute une soirée, à l'occasion desquelles il était prévu de faire alterner l'*opera seria*, l'*opera semiseria* et l'*opera buffa*. Des artistes de premier rang devaient être engagés : pour l'*opera seria* un *primo tenore*, une *prima donna*, un *primo basso* et, si nécessaire, un premier contralto. Pour l'*opera semiseria* et l'*opera buffa*, il fallait également engager un premier ténor et un *basso cantante e parlante*. Trois *opere serie* et au moins deux *opere buffe* devaient n'avoir jamais encore été données en langue italienne à Vienne. Pour l'opéra allemand (de juillet à mars), deux basses et deux premières sopranos devaient être engagées et au moins trois nouveaux opéras devaient être donnés [...]. »

⁷³ ZAVADINI, Guido, op. cit., p. 767 : lettre de Donizetti à Luigi Spadaro Del Bosch (Messine), Naples, 31 août 1844 : « Certo, che sono in Napoli. - Certo, che venni coll'Antonietta! Ma il mio soggiorno non sarà troppo lungo. Eccoci alla fine di agosto. Pochi altri giorni eppoi... Roma!... Eppoi Firenze!... Eppoi Milano!... Eppoi Vienna. - Là vivo sei mesi dell'anno da gennaio a tutto giugno. - Gli altri sei sono parteggiati tra l'Italia e la Francia. - St'anno Italia; l'altro Parigi. - St'anno divertimenti, un altro travagli. »

notamment Tadolini, Viardot, Montenegro, Ronconi, Ivanoff, Rovere, Varese et Marini⁷⁴, le compositeur italien commente par exemple le 23 juin le fiasco de *Roberto d'Evreux*, accusant les solistes d'avoir chanté particulièrement faux⁷⁵, et évoque le 2 juillet le succès obtenu lors des dernières représentations de *Don Pasquale* : « *Ieri ho finito le recite qui col Don Pasquale; repliche, fiori, chiamate, ecc*⁷⁶. » La troupe de chanteurs italiens engagés à l'Opéra de Vienne en 1845 fait aussi l'objet de critiques peu amènes de Donizetti⁷⁷.

À l'instar de celle de Donizetti, la correspondance d'Otto Nicolai fourmille également de renseignements sur les représentations d'opéras italiens au Kärntnertortheater. Dans la lettre à son père mentionnée ci-dessus et datée du 1^{er} juillet 1837⁷⁸, le compositeur allemand indique qu'il est dorénavant responsable de la représentation des opéras italiens dans les deux langues. Les deux autres chefs d'orchestre de l'Opéra de Vienne, Conradin Kreutzer et Reiling, sont soit peu enclins, soit inaptes à diriger ce répertoire, et la méconnaissance de la langue de Dante par Kreutzer le rend en outre incapable de dialoguer avec les solistes italiens⁷⁹. Durant son premier séjour viennois en 1837-1838, Nicolai dirige notamment *I Capuleti ed i Montecchi* de Bellini⁸⁰, *Guillaume Tell* et *Le Siège de Corinthe* de Rossini, ainsi que l'opéra-comique *Le Pré aux clercs* d'Hérold⁸¹. Le répertoire lyrique représenté au Kärntnertortheater sous sa direction comprend en effet non seulement des œuvres italiennes, mais aussi des ouvrages français et allemands. Durant son deuxième séjour viennois, de 1841 à 1846, le compositeur et chef d'orchestre allemand, fondateur de l'Orchestre philharmonique de Vienne en 1842⁸², dirige entre autres son opéra italien *Il templario*, en version originale⁸³ et en traduction allemande⁸⁴, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro* et *Così fan tutte* de Mozart, l'opéra-comique *Les deux Journées* de Cherubini⁸⁵, *Fidelio* de Beethoven, *Les Martyrs* et *La Favorite* de Donizetti⁸⁶, *Saffo* de Pacini⁸⁷ et *Catharina Cornaro* de Lachner⁸⁸. Le chef d'orchestre limite volontairement son activité à la reprise des opéras de Mozart et Beethoven, et à l'étude de nouveaux opéras. Tandis que les ouvrages de compositeurs allemands nécessitent peu de répétitions - deux répétitions seulement pour *Fidelio*, aucune pour *Don Giovanni* -, probablement en raison de la familiarité de l'orchestre et de son chef avec ce

⁷⁴ *Ibid.*, p. 745 : lettre de Donizetti au Maestro Antonio Dolci (Bergame), Vienne, 1^{er} mai 1844. - Cf. : *Ibid.*, p. 746.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 754-755 : lettre de Donizetti au Maestro Giacomo Pedroni (Milan), Vienne, 23 juin 1844.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 756 : lettre de Donizetti à Antonio Vasselli (Rome), Vienne, 2 juillet 1844 : « Hier j'ai fini ici les représentations avec *Don Pasquale* ; bis, fleurs, rappels, etc. »

⁷⁷ *Ibid.*, p. 815 et 818.

⁷⁸ NICOLAI, Otto, *Briefe an seinen Vater*, op. cit., p. 201-203.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 202.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 202-203 : « *Die italienische Saison ist also, wie gesagt, jetzt soeben beendet, und in 5 oder 6 Tagen wird wieder die erste Oper in deutscher Sprache sein. Es ist die „Montecchi und Capuletti“ von Bellini gewählt worden. Die erste Sängerin ist Demoiselle Lutzer. Ich werde diese Oper dirigieren und habe heute die erste Probe abgehalten.* »

⁸¹ *Ibid.*, p. 207 : lettre n° 27, Vienne, 14 août 1837 ; *Ibid.*, p. 216-217 : lettre n° 29, Vienne, 28 février 1838.

⁸² *Ibid.*, p. 306 : lettre n° 53, Vienne, 13 octobre 1842 : « *Mehr als jetzt war ich wohl noch nie beschäftigt. - Ich habe, wie Du weisst, die Philharmonischen Konzerte hier gegründet, ein Unternehmen, das ich nicht sinken lassen kann, und im November ist das 1. diesjährige. Ich werde Mozart Sinfonie in G-moll und Beethoven in C-moll darin geben. Im 2. die grosse 9. Beethovens mit Chören.* »

⁸³ *Ibid.*, p. 270 : lettre n° 42, Vienne, 16 [17] juin 1841. - Cf. : *Ibid.*, p. 308 : lettre n° 54, Vienne, 23 juin 1843.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 306 : lettre n° 53, Vienne, 13 octobre 1842 ; *Ibid.*, p. 314 : lettre n° 57, Vienne, 8 octobre 1843.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 302-303 : lettre n° 51, Vienne, 17 août 1842 : « *Ich bin jetzt sehr mit den Proben des „Wasserträger“ [von Cherubini] beschäftigt, der übermorgen in Szene geht. Ich dirigiere nur die klassischen Opern „Don Juan“, „Figaros Hochzeit“, „Così fan tutte“, „Entführung aus dem Serail“, „Wasserträger“ usw. und überlasse das Andern beiden Kapellmeistern Proch und Reuling.* »

⁸⁶ *Ibid.*, p. 282-283.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 294 : lettre n° 47, Vienne, 9 mai 1842.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 306 : lettre n° 53, Vienne, 13 octobre 1842.

répertoire, les opéras de Bellini et Donizetti qui apparaissent pour la première fois à l'affiche de l'Opéra de Vienne nécessitent pas moins de quatre semaines de répétitions avec piano avant d'être représentés. Nicolai remarque que l'enthousiasme du public viennois pour les opéras de Donizetti est moins important durant la saison allemande que durant la saison italienne :

Das Publikum sagt allgemein, daß unter meiner Direktion die Opern viel besser als gewöhnlich gehen - das ist übrigens wahr, und ich darf es selbst sagen.

Von älteren Opern habe ich nur die beiden besten bis jetzt übernommen, nämlich den „Don Juan“ und den „Fidelio“. - Die erste Oper, die ich dirigierte, war „Don Juan“ - und zwar ohne Probe. - Vom „Fidelio“ machte ich 2 Proben. Ich ließ hiebei zwischen den beiden Akten die große Ouverture zur „Leonore“ aufführen und habe mir dadurch beim Publikum einen großen Stein im Brett gewonnen. Sie wurde mit Jubel aufgenommen, und jetzt darf man „Fidelio“ nicht mehr ohne dieselbe geben. „Don Juan“ war 2mal seitdem, „Fidelio“ 3mal; an beiden letzten Malen mußte ich die große „Leonore“-Ouverture unter einem Beifallssturm wiederholen lassen. - Eine neue Oper habe ich einstudiert, nämlich „les martyrs“ [sic] von Donizetti; davon hatte ich einen Monat lang täglich Klavierproben, was mich sehr angreift. Diese Oper hat eben nicht zu sehr gefallen, und in der deutschen Saison wollen sich die Wiener doch für den Donizettischen Kram nicht recht enthusiasieren. Gottlob! - Nun fange ich wieder das Einstudieren einer neuen Oper an und zwar wieder einer von Donizetti, nämlich „la favorite“. Morgen wird die erste Probe sein, und somit das tägliche Klavierhacken auf 4 Wochen wieder beginnen. Heute Abend sind „les martyrs“ zum vierten Male. Sie werden unter dem Titel „Die Römer in Melitone“ gegeben.

Wir sind 3 Kapellmeister: Proch, Reuling und ich. Du weißt schon, dass ich der erste bin. Ich dirigiere übrigens nicht sehr oft, da ich nur „Fidelio“ und die Mozartschen Opern dirigieren will und dass, was von mir ganz neu einstudiert wird⁸⁹.

Enfin, lors de sa dernière saison italienne à Vienne, commencée le 1^{er} avril 1846, Nicolai dirige *Maria di Rohan* de Donizetti et *Beatrice di Tenda* de Bellini, outre ses nombreux concerts avec l'Orchestre philharmonique⁹⁰.

Quelques semaines avant le départ de Nicolai pour Berlin, Albert Lortzing s'installe à Vienne et est le témoin de l'hégémonie de l'opéra italien dans la vie théâtrale viennoise à la veille de la Révolution de 1848. Durant son séjour dans la capitale de l'Empire d'Autriche entre 1846 et 1849, Lortzing se lamente à huit reprises du goût italianisant du public viennois et du peu de succès des ouvrages allemands. Son poste de chef d'orchestre au Theater an der Wien lui donne un poste d'observation privilégié sur la vie musicale et théâtrale viennoise. Il écrit ainsi le 29 mai 1847 :

⁸⁹ *Ibid.*, p. 282-283 : lettre n° 44, Vienne, 24 octobre 1841 : « Le public dit en général que sous ma direction les opéras vont beaucoup mieux que d'habitude - c'est d'ailleurs vrai, et j'ai moi-même le droit de le dire. / Des opéras anciens je n'ai repris jusqu'à présent que les deux meilleurs, à savoir *Don Giovanni* et *Fidelio*. - Le premier opéra que je dirigeai était *Don Giovanni* - et cela sans répétition. - Je fis deux répétitions de *Fidelio*. Je fis représenter entre les deux actes la grande ouverture de *Leonore* et acquis par cela une grande reconnaissance du public. Elle fut accueillie avec des cris de joie et désormais on ne peut plus représenter *Fidelio* sans elle. *Don Giovanni* fut depuis lors représenté deux fois, *Fidelio* trois fois ; lors des deux dernières représentations je dus bisser la grande ouverture de *Leonore* sous une tempête d'applaudissements. - J'ai mis en répétition un nouvel opéra, à savoir *Les Martyrs* de Donizetti ; j'eus quotidiennement durant un mois des répétitions avec piano, ce qui me malmène beaucoup. Cet opéra n'a justement pas trop plu, et lors de la saison allemande les Viennois ne veulent pas vraiment s'enthousiasmer pour le bazar donizettien. Dieu merci ! - Je commence maintenant de nouveau la mise en répétition d'un nouvel opéra qui est encore de Donizetti, à savoir *La favorite*. Demain aura lieu la première répétition et ainsi recommencera le tapage quotidien du piano pendant quatre semaines. Aujourd'hui a lieu la quatrième représentation des *Martyrs*. Ils sont donnés sous le titre *Les Romains à Melitone*. / Nous sommes trois chefs d'orchestre : Proch, Reuling et moi. Tu sais déjà que je suis le premier. Je ne dirige d'ailleurs pas très souvent, car je ne veux diriger que *Fidelio* et les opéras de Mozart, ainsi que les opéras que j'ai nouvellement mis en répétition. »

⁹⁰ *Ibid.*, p. 342-343 : lettre n° 67, Vienne, 12 avril 1846.

Von meinen Opern - solltest Du es glauben ist seit einem halben Jahre nicht eine auf dem Repertoire weil - keine Darsteller dafür da sind, kein Spieltenor kein Buffo u. s. w. Ich habe überhaupt die traurige Erfahrung gemacht, das [sic] Wien, Oestereich [sic] im Allgemeinen für mich (als Opernkomponisten) kein Terrain ist. Das Volk kann nicht reden und nicht spielen. Es ist ein wahrer Jammer. Ueberhaupt ist der musikalische Geschmack hier der Verdorbenste. Nur italienische Musik dominirt. Deutsche Opern, wie von Spohr, Marschner, werden wohl Anstandes halber einmal gegeben, verschwinden aber gleich wieder, weil sie keinen Anklang finden. Nur Dudeley und immer Dudeley, Trillerei! und das ist in einer Stadt wo Mozart, Bethhoven [sic], Gluck und Andre gelebt und gewirkt haben⁹¹.

Le 22 juillet 1847, il fustige la piètre qualité selon lui du répertoire italien de l'Opéra : « *am Kärnthner Thor gehts eben so zu. Lauter italienischer Kram*⁹² ». Le 5 septembre 1847, il déplore à nouveau l'hégémonie de l'opéra italien : « *Der musikalische Zustand ist ein höchst trauriger. Man schwärmt nur für Straußische Walzer und italienische Musik, woher es auch kommt, daß die hiesigen Sänger eine deutsche Oper gar nicht mehr singen können*⁹³. » En novembre 1847, Albert Lortzing se lamente du succès des opéras de Verdi, dont quatre des onze opéras composés à cette date avaient déjà été représentés en italien à Vienne⁹⁴. Selon lui, le goût du public de Leipzig n'est pas aussi corrompu que celui du public de Vienne, ce qui sous-entend la moindre diffusion des opéras italiens dans la ville de Saxe :

*[...] ich fühle mich nicht behaglich - wie in Leipzig. Der Musikgeschmack ist der verdorbenste, den man finden kann, trotzdem, daß Mozart, Haydn, Beethoven, Gluck usw. hier gelebt und gewirkt. Nur Mozart wird noch gesungen, die andern kommen gar nicht vor, und bei Spohr und Marschner, welche das Kärntner Tor im vergangenen Jahre ehrenhalber einmal vorgeführt hat, langweilt sich das Publikum fürchterlich. In diesen Tagen wird vom Musik-Verein zu Mendelssohns Totenfeier der „Elias“ aufgeführt; auch ich bin mit dem Einstudieren der „Antigone“ beschäftigt. Ich bin aber fest überzeugt, daß die guten Wiener lieber einen Strauß'schen Walzer oder eine Oper vom berühmten Meister Verdi hörten*⁹⁵.

⁹¹ CAPELLE, Irmilind (éd.), *Albert Lortzing, Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, op. cit.*, p. 293-294 : lettre de Lortzing à Philipp Reger (Francfort), Vienne, 29 mai 1847 : « Le croiras-tu ? Pas un seul de mes opéras ne fait partie du répertoire depuis six mois parce qu'il ne se trouve ici aucun interprète qui leur soit approprié, aucun ténor comique, aucune basse bouffe, etc. J'ai surtout fait la triste expérience que Vienne et l'Autriche en général ne sont pas un *terrain* pour moi (en tant que compositeur d'opéras). Le peuple ne peut ni parler, ni jouer. C'est une vraie misère. En fait, le goût musical est ici le plus dépravé que l'on puisse imaginer. Seule domine la musique italienne. Les opéras allemands, comme ceux de Spohr ou de Marschner, sont donnés une fois par décence avant de disparaître aussitôt parce qu'ils n'obtiennent aucun écho. Rien que des ritournelles et toujours des ritournelles, des trilles ! et c'est une ville dans laquelle Mozart, Beethoven, Gluck et André ont vécu et œuvré. »

⁹² *Ibid.*, p. 298 : lettre de Lortzing à Heinrich Schmidt (Dresde), Vienne, 22 juillet 1847 : « il en va justement de même au Kärntnertheater. De la pacotille italienne bruyante ».

⁹³ *Ibid.*, p. 299 : lettre de Lortzing à Friedrich Lortzing (Weimar), Vienne, 5 septembre 1847 : « La situation musicale est extrêmement plus triste. On ne parle avec enthousiasme que des valse de Strauss et de la musique italienne, d'où le fait que les chanteurs d'ici ne sont même plus capables de chanter un opéra allemand. »

⁹⁴ *Ibid.*, p. 305, note d'Irmilind Capelle : « *Verdi hatte bis November 1847 zwar bereits elf Opern komponiert, von denen aber erst vier (in italienischer Sprache!) in Wien aufgeführt worden waren.* »

⁹⁵ *Ibid.*, p. 304 : lettre de Lortzing à Friedrich Krug (Karlsruhe), Vienne, novembre 1847 : « [...] je ne me sens pas à mon aise comme à Leipzig. Le goût musical est le plus dépravé que l'on puisse trouver, bien que Mozart, Haydn, Beethoven, Gluck, etc., aient vécu et œuvré ici. Seul Mozart est encore chanté, les autres ne paraissent pas du tout, et chez Spohr et Marschner, que le Kärntnertheater a représenté une fois l'an passé pour sauver les apparences, le public s'ennuie terriblement. *Elias* sera représenté ces jours-ci par la société de musique pour les funérailles de Mendelssohn ; je suis moi aussi occupé par les répétitions d'*Antigone*. Mais je suis fermement convaincu que les bons Viennois préféreraient écouter une valse de Strauss ou un opéra du célèbre maestro Verdi. »

Lortzing reprend les mêmes arguments dans deux lettres datées du 5 décembre 1847⁹⁶, avant de développer longuement, dans une lettre datée du 11 février 1848, l'opposition entre les publics de Leipzig et de Vienne. Le compositeur se reconnaît comme un Allemand du Nord, préférant l'opéra allemand à l'opéra italien. Il critique à nouveau le goût italianisant du public viennois et donne comme exemple le succès local de Wallace, compositeur anglais d'opéras italiens. Il regrette la faible diffusion de ses opéras allemands à Vienne et la carence de bons acteurs-chanteurs en Autriche aptes à les interpréter :

Also ich lebe in Wien. Wie - davon hat Dir Reger vielleicht erzählt. Behaglich fühle ich mich nicht. Ja – in keiner Beziehung. Der sogenannte gemüthliche Wiener gefällt mir nicht oder vielleicht habe ich ihn noch nicht erkannt und das Gefallen kommt noch – pro primo. Pro secundo: das Musikwesen gefällt mir gar nicht. Der Geschmack ist schauderhaft. Bei uns, ich meyne in Norddeutschland, amüsirt sich der große Haufen am Ende auch mehr in der Norma als im Fidelio aber es existirt doch noch immer ein guter Theil im Publikum, der am wahren Schönen festhält. Hier – nur italienische Musik oder was sich an diesen Genre lehnt. Bethhoven kennt man gar nicht mehr. So lange ich hier bin, waren außer zwei Oratorien: Paulus und Elias – zwei Concerts spirituels, in denen eine Bethhoven'sche Symphonie zur Anhörung gebracht wurde und ich bin nun 1 ½ Jahr in Wien! – Das kleine Leipzig giebt in jedem Winter 24 große Concerte, überhaupt geht Leipzig in diesem Betracht allen großen Städten als Muster voran. Von Spohr und Marschner weiß man hier fast nichts und tauchen sie je auf, so schläft das Publikum dabei ein. Dagegen aber ist Balfe der Man des Tages seine Haimonskinder haben über 80 Vorstellungen erlebt. Auch der große Verdi steht bei den Wienern sehr hoch und in der Neuzeit ein Engländer, Namens Wallace welcher aber italienisch komponirt und mit einer Oper Maritana die Herzen der Wiener erobert hat. O! O! O! die Italiener und – Strauß haben hier viel auf dem Gewissen! – meine Wenigkeit – daß ich so bescheiden bin auch von mir zu reden – ist hier ganz verschollen. Außer Zar und Zimmermann hat keine meiner Opern hier viel gemacht. Die Darsteller für meine Opern sind überhaupt schwer zu finden und in Oestereich existiren sie nun schon gar nicht. Meine Undine fand nur bei einem kleinen Theile des Publikums Anklang und das ist sehr erklärlich, denn wenn man der Oper auch alles Mögliche aufbürdet, so wird man ihr wenigstens keinen italienischen Schlendrian nachsagen und dieser Kram, wie oben erwähnt macht hier nur Glück⁹⁷.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 308 : lettre de Lortzing à Philipp Düringer (Mannheim), Vienne, 5 décembre 1847 : « *Der Musikgeschmack ist hier unter dem Luder und nur italienischer Kram und Straußische Walzer effektuiren und floriren. Es ist mit einem Wort: ein Viehvolk.* » ; p. 311 : lettre de Lortzing à Philipp Reger (Francfort), Vienne, 5 décembre 1847 : « *Nur italienischer Kram und Tanzmusik gefallen und halten sich hier im Allgemeinen - der Musikgeschmack ist unter allem Luder. Pfu über eine Stadt, wo ein Mozart, Bethhofen [sic], Haydn, Gluck etc gelebt und gewirkt, die so gesunken ist.* »

⁹⁷ *Ibid.*, p. 318 : lettre de Lortzing à Carl Gollmick (Francfort), Vienne, 11 février 1848 : « Je vis donc à Vienne. Comment ? Reger te l'a peut-être raconté. Je ne me sens pas à mon aise. Oui, sous aucun rapport. Le soit-disant sympathique Viennois ne me plaît pas, ou peut-être ne l'ai-je pas encore reconnu et le plaisir reste à venir - pro primo. Pro secundo : la vie musicale ne me plaît pas du tout. Le goût est épouvantable. Chez nous, j'entends en Allemagne du Nord, la foule s'amuse aussi finalement davantage dans *Norma* que dans *Fidelio*, mais il existe encore et toujours une bonne partie du public qui s'accroche au beau véritable. Ici, rien que la musique italienne ou ce qui s'appuie sur ce *genre*. On ne connaît plus du tout Beethoven. Depuis que je suis ici, en dehors de deux oratorios, *Paulus* et *Elias*, il n'y a eu que deux *Concerts spirituels* au cours desquels fut exécutée une symphonie de Beethoven, et je suis à Vienne depuis maintenant un an et demi ! La petite Leipzig donne chaque hiver 24 grands concerts, somme toute Leipzig devance comme modèle à cet égard toutes les grandes villes. On ne sait ici presque rien de Spohr et de Marschner, et si jamais ils font une apparition, le public s'endort alors durant la représentation. Balfe est par contre l'homme du jour avec ses *Haimonskinder* qui ont eu plus de 80 représentations. Le grand Verdi est également très prisé par les Viennois et dernièrement un Anglais du nom de Wallace, mais qui compose en italien, a conquis les cœurs des Viennois avec son opéra *Maritana*. Oh ! Oh ! Oh ! les Italiens et Strauss ont ici beaucoup de choses sur la conscience ! Ma modeste personne, car je suis aussi assez modeste pour parler de moi, a complètement disparu ici. À l'exception de *Zar und Zimmermann*, aucun de mes opéras n'a véritablement eu de succès ici. Les interprètes pour mes opéras sont généralement difficiles à trouver et ils n'existent pas du tout en Autriche en ce moment. Mon *Undine* n'a été bien reçue que par une petite partie du public et cela est très compréhensible, car même si l'on charge l'opéra de tous les maux imaginables, on ne pourra au moins lui reprocher aucun laisser-aller italien, et seul ce bazar, comme [je l'ai] mentionné ci-dessus, réussit ici. »

Enfin, Lortzing salue au mois d'avril 1848 les conséquences de la Révolution sur la vie théâtrale viennoise, notamment la démission forcée de Balochino, le directeur du Kärntnertheater, et la probable annulation de la saison italienne⁹⁸.

D'après l'ouvrage de Michael Jahn consacré au Kärntnertheater sous la direction de Balochino et Merelli⁹⁹, 73 opéras italiens sont représentés sur cette scène entre 1836 et 1848, soit près de la moitié des 168 ouvrages lyriques mis en scène durant cette période¹⁰⁰. La table des matières de l'ouvrage de Michael Jahn met clairement en valeur l'alternance des saisons italiennes et allemandes. Huit chapitres de ce livre sont ainsi consacrés à une saison italienne, huit autres à une saison allemande.

En résumé, la mise en scène parallèle des opéras italiens dans les deux langues au Kärntnertheater, l'activité de trois des plus importants impresarios de la péninsule italienne et l'engagement de Donizetti par la Cour font de Vienne le principal centre de rayonnement de l'art lyrique italien dans le monde germanique dans la première moitié du XIX^e siècle.

2.2.6 L'étude statistique de la diffusion viennoise des opéras de Rossini et Donizetti

La question est maintenant de savoir dans quelle mesure le succès viennois de l'opéra italien peut être étayé par l'outil statistique. L'étude approfondie des données contenues dans deux ouvrages d'Anton Bauer et Franz Hadamowsky permet d'établir un certain nombre de tableaux éloquentes à cet égard.

Anton Bauer a établi le catalogue des premières représentations de 4870 ouvrages lyriques entre 1629 et 1955 dans 91 théâtres viennois¹⁰¹. Les ouvrages considérés par le chercheur comprennent au sens large les genres de l'opéra, de l'opérette et du *Singspiel*, à l'exclusion des œuvres religieuses, des mélodrames et des ballets¹⁰². Pour chaque ouvrage est indiquée la première représentation dans chacun des théâtres viennois concernés¹⁰³. 91 théâtres ont été répertoriés au total par Anton Bauer avec adresses et localisations sur une carte de Vienne, ce qui représente un peu moins des 104 théâtres observés au premier coup d'œil dans l'index des théâtres viennois en raison de treize doublons¹⁰⁴. Le chercheur reconnaît avoir bénéficié de l'aide et des conseils de Franz Hadamowsky, directeur de la collection théâtrale de la Bibliothèque nationale autrichienne¹⁰⁵. Ce dernier a établi en 1975, soit vingt ans plus tard, le catalogue de l'ensemble des représentations données à l'Opéra de Vienne entre 1811 et 1974¹⁰⁶. La grande familiarité des deux auteurs avec les archives

⁹⁸ *Ibid.*, p. 322 : lettre de Lortzing à Josef Bickert (Leipzig) Vienne, mi-avril 1848.

⁹⁹ JAHN, Michael, *Die Wiener Hofoper von 1836 bis 1848: Die Ära Balochino/Merelli*, Vienne, Verlag der Apfel, coll. « Veröffentlichungen des RISM-Österreich », série B, vol. 1, 2004, 488 p. - Les conséquences de la Révolution de 1848, évoquées par Lortzing, sont également l'objet d'une étude dans cet ouvrage : *Ibid.*, p. 307-318 : « Das Ende einer Ära: Die revolutionären Ereignisse des Jahres 1848 rund um die Wiener Oper ».

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 443-446 : « Statistik der musikdramatischen Werke, die am Kärnthnertheater zwischen April 1836 und März 1848 zur Aufführung gelangten ». Les ouvrages français de compositeurs italiens (Rossini, Donizetti, Carafa et Spontini) n'ont pas été comptabilisés dans notre calcul, au contraire des ouvrages italiens de compositeurs allemands (Mozart, Meyerbeer et Nicolai).

¹⁰¹ BAUER, Anton, *Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart*, Hermann Böhlau Nachf., Graz/Cologne, coll. « Wiener musikwissenschaftliche Beiträge » vol. 2, 1955, 156 p.

¹⁰² *Ibid.*, p. VII (Vorwort).

¹⁰³ *Ibid.*, p. VIII (Vorwort).

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. XI-XII (Theaterverzeichnis).

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. IX (Vorwort).

¹⁰⁶ HADAMOWSKY, Franz, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten*, vol. 2 : *Die Wiener Hofoper (Staatsoper)* :

des différents théâtres viennois plaide en faveur de la qualité scientifique de leurs travaux respectifs. En croisant les informations fournies par Anton Bauer et Franz Hadamowsky, il nous a été possible de donner un compte-rendu très précis de l'ampleur de la diffusion viennoise des ouvrages de Rossini et de Donizetti dans la première moitié du XIX^e siècle. Fruits de notre dépouillement systématique des deux ouvrages, les neuf tableaux synthétiques que nous présentons et analysons dans l'annexe 5 (13 pages), afin de ne pas surcharger la lecture de ce chapitre, sont originaux :

- **Tableau n° A9** : dates de première représentation des ouvrages comiques de Rossini dans huit théâtres viennois
- **Tableau n° A10** : dates de première représentation des *opere serie* de Rossini dans cinq théâtres viennois
- **Tableau n° A11** : nombre de représentations des ouvrages comiques de Rossini à l'Opéra de Vienne entre 1816 et 1965
- **Tableau n° A12** : nombre de représentations des *opere serie* de Rossini à l'Opéra de Vienne entre 1816 et 1907
- **Tableau n° A13** : Ballets, *Quodlibet* et *komische Oper* arrangés à partir de partitions de Rossini, rangés par ordre décroissant du nombre de représentations à l'Opéra de Vienne et au Theater an der Wien à partir de 1823
- **Tableau n° A14** : dates de première représentation des ouvrages comiques de Donizetti dans dix théâtres viennois
- **Tableau n° A15** : dates de première représentation des *opere serie* de Donizetti dans dix théâtres viennois
- **Tableau n° A16** : nombre de représentations des ouvrages comiques de Donizetti à l'Opéra de Vienne entre 1827 et 1963
- **Tableau n° A17** : nombre de représentations des *opere serie* de Donizetti à l'Opéra de Vienne entre 1832 et 1956

En synthèse, ces tableaux montrent que l'hégémonie de l'opéra italien à Vienne observée par Nicolai et Lortzing dans la première moitié du XIX^e siècle se traduit de manière manifeste dans l'analyse du répertoire des théâtres viennois. En se limitant à la mise en scène des ouvrages de Rossini et Donizetti à l'Opéra de Vienne, on ne compte pas moins de 4193 représentations entre 1816 et 1965, dont 3601 avant 1900 et 2175 représentations avant 1850. Les opéras de Rossini dominent le répertoire lyrique viennois des années 1820, tandis que les opéras de Donizetti prennent progressivement la relève durant les années 1830 pour s'imposer durant les années 1840. Ainsi, lorsqu'un journaliste de l'*Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* évoque rétrospectivement, dans un article publié le 11 mai 1844, les représentations d'opéras italiens à Vienne vingt ans auparavant, l'exemple qu'il cite et développe est sans surprise celui d'un opéra de Rossini, plus précisément celui d'*Otello* représenté le 13 mars 1823 en ouverture de la saison italienne au Kärntnertheater¹⁰⁷.

Par ailleurs, les œuvres de Rossini et de Donizetti créées à Paris en français sont systématiquement représentées à l'Opéra de Vienne en allemand, exceptionnellement en italien. Il s'agit d'œuvres traduites du français et non de l'italien, qui suivent logiquement le circuit de distribution des opéras français dans le monde germanique. Ainsi, on note d'une

1811-1974, Vienne, Brüder Hollinek, coll. « Museion. Veröffentlichungen der österreichischen Nationalbibliothek. Neue Folge. Erste Reihe, Veröffentlichungen der Theatersammlung », vol. 4, 1975, 669 p.

¹⁰⁷ X. Y. Z., « Die italienische Oper in Wien vor 20 Jahren », in : *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 11 mai 1844, vol. 4, n° 57, p. 225 : « So meditierend, mit mir selbst im Kampfe, ging ich nach Hause, warf mich mißvergnügt auf mein Ruhebett - siehe, da liegt vor mir das Tagebuch eines Opernfreundes aufgeschlagen, das dieser vor zwanzig Jahren geführt [...]. Der Schreiber dieses Tagebuches beginnt folgendermaßen: „Heute (am 13. März 1823 war die erste Vorstellung der italienischen Operngesellschaft im Kärntnerthor-Theater). Ich bin noch ganz bezaubert von dem was ich gehört. War das Rossini's „Othello“? - Ja, das waren dieselben Melodien, die ich so oft vernommen, doch wie klangen sie heute so ganz anders, so wunderbar.“ »

part l'absence de représentation en italien des opéras *Le Siège de Corinthe*, *Le Comte Ory*, *Dom Sébastien* et *Die Römer in Melitone (Les Martyrs)*, d'autre part 401 représentations de *Guillaume Tell* en allemand contre 6 seulement en italien, 158 représentations de *La Fille du régiment* en allemand contre 20 en italien, et 54 représentations de *La Favorite* en allemand contre 12 en italien.

2.2.7 La diffusion de l'opéra italien à Berlin

Sous les règnes des rois de Prusse Frédéric II, de 1740 à 1786, et Frédéric-Guillaume II, de 1786 à 1797, la diffusion de l'opéra italien est fortement encouragée à Berlin. En 1728, le jeune prince Frédéric, alors âgé de seize ans, entend pour la première fois un opéra italien, *Cleofide* de Hasse, à Dresde¹⁰⁸. Dans les années 1730, il finance un petit orchestre de chambre à Rheinsberg auquel se joint C.P.E. Bach en 1738. Dès son accession au trône, le 31 mai 1740, Frédéric II charge l'architecte Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff de la construction d'un Opéra royal dans la capitale prussienne. Le jeune monarque envoie deux mois plus tard le compositeur Carl Heinrich Graun en Italie pour recruter une troupe de chanteurs italiens¹⁰⁹. Un opéra italien de Graun, *Rodelinda, regina de' langobardi*, est représenté le 13 décembre 1741 par la troupe italienne nouvellement constituée dans un théâtre provisoire installé dans une aile du château royal. L'inauguration de l'Opéra de Berlin, le 7 décembre 1742, est marquée par la création d'un nouvel opéra italien de Graun, *Cleopatra e Cesare*. Un librettiste transalpin, Giovanni Gualberto Bottarelli, est engagé au service de la Cour, tandis que l'orchestre de l'Opéra compte déjà cinquante instrumentistes¹¹⁰. Entre 1741 et 1756, Graun ne compose pas moins de vingt-sept opéras italiens pour Berlin¹¹¹.

Initiée par Frédéric le Grand, la diffusion berlinoise de l'opéra italien se poursuit sous le règne de son successeur. Un an après son couronnement, en 1787, Frédéric-Guillaume II charge Carl Gotthard Langhans, l'architecte de la Porte de Brandebourg, de rénover et d'embellir l'Opéra¹¹², après avoir instauré une troupe permanente d'*opera buffa* :

Ausserdem wurde nach 1786 unter der Leitung von Righini eine Opera-buffa-Truppe als stehende Institution in die Hofkapelle eingegliedert. Dazu gehörten 1796 vier Sänginnen und sechs Sänger. Die Opera buffa hatte in den Schlosstheatern zu Berlin, Potsdam und Charlottenburg aufzutreten. Der Spielplan orientierte sich überwiegend an der italienischen und Wiener Opernproduktion (Cimarosa, Paisiello, Righini, Salieri und Sarti)¹¹³.

Entre 1742 et 1805, soixante-douze opéras italiens de Graun, Hasse, Nichelmann, Agricola, Reichardt, Naumann, Alessandri, Righini, Gluck, Himmel, Sarti, Mayr et Gürlich

¹⁰⁸ BECKER, Heinz, « Friedrich II., der Große, König von Preußen », in : *MGG*, 1949-1986, 1^{ère} éd., vol. 4, p. 955 : « 1728 hörte Friedrich in Dresden zum ersten Male eine Oper (Hasses Cleofide) und lernte dort den Flötisten J. J. Quantz kennen, dessen Spiel ihn so beeindruckte, daß er ihn sich zum Lehrer erwählte. »

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 956 ; H. T., « Die italienische Oper in Berlin », in : *AmZ*, 28 mai 1845, vol. 47, n° 22, p. 370-371.

¹¹⁰ H. T., *op. cit.*, p. 371.

¹¹¹ FREYTAG, Werner, « Graun (Familie) », in : *MGG*, 1949-1986, 1^{ère} éd., vol. 5, p. 713-714.

¹¹² H. T., *op. cit.*, p. 371.

¹¹³ ALLIHN, Ingeborg, « Berlin », in : *MGG*, 1994, 2^e éd., Sachteil, vol. 1, p. 1429 : « En outre, une troupe d'*opera buffa* fut intégrée après 1786 en tant qu'institution permanente dans l'orchestre de la Cour sous la direction de Righini. Quatre chanteuses et six chanteurs faisaient partie en 1796 de la troupe d'*opera buffa* qui devait se produire dans les théâtres des châteaux de Berlin, Potsdam et Charlottenburg. Le programme s'orientait principalement vers les productions lyriques italiennes et viennoises (Cimarosa, Paisiello, Righini, Salieri et Sarti). »

sont représentés à l'Opéra italien de la Cour¹¹⁴. Jusqu'à l'inauguration du Nationaltheater le 5 décembre 1786, la domination de l'opéra italien sur les théâtres royaux berlinois est exclusive.

Entre 1797 et 1840, le règne de Frédéric-Guillaume III marque au contraire une nette rupture dans la vie musicale berlinoise. Créée en 1786, l'institution de l'*opera buffa* est supprimée en 1806. Si la plupart des grandes capitales européennes, telles que Paris, Londres et Vienne, disposent d'un théâtre italien dans la première moitié du XIX^e siècle, ce n'est plus le cas de Berlin : « *Von 1806 bis zum Frühling 1841 gab es also in Berlin keine stehende italienische Oper*¹¹⁵. » À l'occasion d'une représentation en allemand d'*Il barbiere di Siviglia* à l'Opéra de Berlin, un critique berlinois condamne, dans l'édition du 27 octobre 1824 de la *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, la vénération des publics de Vienne, Londres et Paris pour Rossini, qualifié de « nouveau veau d'or », et loue la résistance à son encontre du public berlinois¹¹⁶. Ce n'est pas sur la scène de l'Opéra, pourtant dirigé par le compositeur italien Spontini, que sont représentés pour la première fois à Berlin la plupart des opéras de Rossini en traduction allemande, mais sur celle du Königstädtisches Theater, un théâtre privé construit sur le modèle des théâtres de boulevard parisiens et des théâtres de faubourg viennois, inauguré le 4 août 1824 et en grande partie dépendant de subventions royales :

*Die Königsstädter Bühne war darauf angewiesen, nur solche Opern darzustellen, die dem Repertoire der königl. Oper entweder gar nicht angehörten, oder die seit länger als zwei Jahren von der königl. Bühne verschwunden waren. Eine neue Oper konnte die Königsstädter Bühne erst dann aufführen, wenn die königl. Bühne erklärt hatte, dass sie dieselbe nicht zu geben beabsichtigte. Da nun die königl. Oper unter der Oberleitung Spontini's wenig neue Opern einstudirte, am Wenigsten aber italienische, so fielen in der ersten Zeit des Bestehens der Königsstädter Bühne die meisten Rossini'schen Opern dieser Bühne zu. Die damalige Anwesenheit der vielgefeierten Henriette Sonntag, des Tenoristen Jäger, der Bässe Spitzeder, Zschiesche, Wächter und der Altistin Tibaldi, gab diesen Opern, die Bekanntlich in deutscher Sprache gesungen wurden, ein glänzendes Relief. Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass um den Erfolg der Rossini'schen Opern, den Glanz und die Berühmtheit der Königsstädter Opernbühne der damalige Capellmeister Ferdinand Stegmayer sich ein bedeutendes, ja das hauptsächlichste Verdienst erworben hat*¹¹⁷.

¹¹⁴ HAEDLER, Manfred, HÖGER, Gudrun, SCHRÖDER, Axel, et THOMAS, Annette, « Verzeichnis der Ur- und Erstaufführungen von Opern und Singspielen 1742-1884 sowie aller Opernpremierens 1885-1992 », in : QUANDER, Georg (éd.), *Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden*, Berlin, Propyläen, 1992, p. 379-381 : « Italienische Hofoper 1742-1805 ».

¹¹⁵ H. T., *op. cit.*, p. 371 : « Entre 1806 et le printemps 1841, il n'y eut ainsi aucun Théâtre Italien permanent à Berlin. »

¹¹⁶ K., « Rossini vor dem Berliner Publikum », in : *BamZ*, 27 octobre 1824, n° 43, p. 372 : « Berlin, den 22. Oktober. / (Aufführung des Barbier von Sevilla, von Rossini.) / Ehre dem Ehre gebührt. / In einer Angelegenheit, die im letzten Jahrzehnt das ganze musikalische Europa am meisten beschäftigt - in der Entscheidung über Rossini - hat das Publikum von Berlin sich auf eine Weise bewährt, die ein ehrenvolles Zeugnis [sic] über den Standpunkt seiner geistigen Kultur abgibt. Während Wien den italischen Komponisten wie ein neues goldnes Kalb, umtanzt, während London und Paris dem Ersehnten goldne Wege bauen, haben sich in Berlin drei seiner gerühmtesten Opern, Tankred, Othello, Elisabeth nicht halten können. »

¹¹⁷ H. T., *op. cit.*, p. 371-372 : « La scène du Königstädtisches Theater était réduite à ne représenter que des opéras qui n'appartenaient pas du tout au répertoire de l'Opéra royal, ou qui avaient disparu depuis plus de deux ans de la scène royale. La scène du Königstädtisches Theater ne pouvait représenter un nouvel opéra qu'à partir du moment où la scène royale avait déclaré ne pas avoir l'intention de le donner elle-même. Étant donné que peu de nouveaux opéras, et parmi eux très peu d'opéras italiens, furent mis en répétition à l'Opéra royal sous la direction générale de Spontini, la plupart des opéras de Rossini échurent à la scène du Königstädtisches Theater durant les premières années d'existence de cette scène. La présence à cette époque de la très célèbre Henriette Sonntag, du ténor Jäger, des basses Spitzeder, Zschiesche et Wächter, et de l'alto Tibaldi donna à ces opéras, qui furent, comme chacun sait, chantés en langue allemande, un relief brillant. Il ne faut pas oublier de mentionner que le chef d'orchestre de l'époque, Ferdinand Stegmayer, a rendu de grands, voire d'essentiels services pour [assurer] le succès des opéras de Rossini, et l'éclat et la célébrité du Königstädtisches Theater. »

Créatrice du rôle-titre d'*Euryanthe* de Weber en 1823, Henriette Sontag contribue en effet de manière importante, entre 1825 et 1827, au succès berlinois des opéras de Rossini¹¹⁸, avant de poursuivre sa carrière à Paris et à Londres.

Il faut attendre la mort de Frédéric-Guillaume III en 1840 et le début du règne de Frédéric-Guillaume IV¹¹⁹ pour assister au retour régulier de troupes italiennes à Berlin. Directeur du Königstädtisches Theater depuis son ouverture en 1824, Karl Friedrich Cerf (1771-1845) organise cinq saisons italiennes sur cette scène entre 1841 et 1845¹²⁰. D'autres saisons italiennes seront organisées entre la mort du directeur en 1845¹²¹ et la fermeture définitive du théâtre en 1851. La *Berliner musikalische Zeitung* utilise le plus souvent les termes « Italienische Oper » pour désigner le deuxième théâtre lyrique berlinois dans ses comptes-rendus publiés entre 1844 et 1847. Sous la direction de l'impresario Pietro Negri, une troupe italienne constituée du chef d'orchestre Quattrini, des *prime donne* Ferlotti et Forconi, des ténors Rossi et Vitali, et des basses Paltrinieri, Torre, Savio et Negri, donne au printemps 1841, sur la scène du Königstädtisches Theater, un répertoire composé principalement d'opéras de Rossini, Bellini et Donizetti, notamment *Il barbiere di Siviglia*, *Gemma di Vergy*, *Norma* et *Anna Bolena*. Cette première saison italienne est marquée par quelques représentations exceptionnelles de Giuditta Pasta, alors en fin de carrière¹²². Commencée à l'automne 1841, une deuxième saison italienne se poursuit jusqu'au printemps 1842. Si Quattrini demeure chef d'orchestre, la troupe est en grande partie renouvelée avec l'arrivée des *prime donne* Marziali et Laura Assandri, du ténor Italo Gardoni et de la basse Zucconi, et donne entre autres des représentations d'*Otello* et de *La sonnambula*¹²³. Toujours sous la direction du chef d'orchestre Quattrini, une troisième saison italienne est organisée sur la scène du Königstädtisches Theater entre l'automne 1842 et le printemps 1843. Assandri et Gardoni demeurent dans une troupe renforcée par l'alto Angiolina Zoja et le ténor français Paulin (L'Épinasse). Le ténor Giovanni Battista Rubini donne quelques représentations exceptionnelles durant cette saison, dans *Niobe* de Pacini, ainsi que dans *Otello* et *I puritani*¹²⁴. C'est une troupe presque entièrement renouvelée qui est placée entre l'automne 1843 et le printemps 1844 sous la direction du chef d'orchestre

¹¹⁸ ALLIHN, Ingeborg, « Berlin », in : MGG, 1994, 2^e éd., Sachteil, vol. 1, p. 1432 : « 1824 wurde das Königstädtische Theater (am Alexanderplatz) als erstes Berliner bürgerliches Privattheater eröffnet. Es sollte zeitweise für die königliche Hofoper eine ernsthafte Konkurrenz werden. Am 3. Aug. 1825 gab H. G. W. Sontag in Rossinis *L'italiana* in Algeri hier ihr enthusiastisch gefeiertes Debut. Die Koloratursängerin blieb nur bis 1827 in Berlin, kehrte aber später mehrfach zurück. Das Opernrepertoire des Königstädtischen Theaters bestand hauptsächlich aus zeitgenössischen ital. und frz. Werken, u. a. von Rossini, Bellini, Boieldieu, Adam, Méhul und Auber, aber auch aus Opern von Lortzing. »

¹¹⁹ BECKER, Heinz, « Giacomo Meyerbeer und seine Vaterstadt Berlin », in : DAHLHAUS, Carl (éd.), *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, Ratisbonne, Gustav Bosse, coll. « Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts », vol. 56, 1980, p. 440 : « Erst als Friedrich Wilhelm III. starb, änderte sich die Berliner Szene. Mit Friedrich Wilhelm IV. trat ein Monarch an die Spitze des Staates, der sich für kulturelle Reformen einsetzte und sich für die Künste mehr interessierte als für Politik und Militär. »

¹²⁰ ALLIHN, Ingeborg, *op. cit.*, p. 1432 : « In den Jahren 1840 bis 1845 begann mit Gastspielen ital. Opernensembles ein Starkult, der eine neue Phase in der Opernrezeption einleitete. » - Cf. : RGmP, 31 mai 1840, vol. 7, n° 38, p. 326 : « Berlin. [...] - Le théâtre de la Koenigstadt annonce une nouvelle d'une grande importance pour les amateurs : il a fait avec Merelli, impresario du théâtre de Milan, un traité aux termes duquel celui-ci doit amener à Berlin, pendant le mois de juin, une troupe d'opéra italien qui donnera vingt-quatre représentations. Cette troupe n'est pas celle de Milan, quoiqu'on s'en flatte ici. » - GOSLICH, Siegfried, *op. cit.*, p. 122 : « 1841, in der Zeit des Interregnums zwischen Spontini und Meyerbeer an der Kgl. Oper in Berlin, berief der Eigentümer des Königstädtischen Theaters Cerf die Stagione des Impresarios Pietro Negri. »

¹²¹ Cf. : AmZ, 17 décembre 1845, vol. 47, n° 51, p. 918. - AmZ, 22 septembre 1847, vol. 49, n° 38, p. 654-655.

¹²² H. T., « Die italienische Oper in Berlin », in : AmZ, 28 mai 1845, vol. 47, n° 22, p. 372-373.

¹²³ H. T., « Die italienische Oper in Berlin », in : AmZ, 4 juin 1845, vol. 47, n° 23, p. 385.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 385-386.

Buzzola, lors de la quatrième saison italienne. Les principaux solistes sont la *prima donna* Ottavia Malvani, l'alto Bendini, le ténor Stella-Ferrari, le baryton Capitini et la basse bouffe Carozzi¹²⁵. Lors de la cinquième saison italienne organisée en 1844-1845, la troupe placée sous la direction du chef d'orchestre Besandoni est constituée entre autres de la *prima donna* Schieron-Nulli, du ténor Borioni, du baryton hongrois Mitrovich, de la basse Ramonda et de la basse bouffe Carozzi. Parmi les opéras représentés, on compte *Il templario* d'Otto Nicolai, *Saffo* de Pacini, *Nabucco* de Verdi, le premier de ses opéras représentés à Berlin, ainsi que deux *opere buffe* et un opéra-comique de Donizetti, *Olivo e Pasquale*, *Don Pasquale* et *La Fille du régiment*¹²⁶.

En conclusion de son deuxième article consacré à l'histoire de l'opéra italien à Berlin, le journaliste de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* souhaite en 1845 la prochaine venue dans la capitale prussienne des meilleurs chanteurs italiens du moment¹²⁷, bien qu'il ait conscience que Berlin ne peut rivaliser financièrement avec Paris, Londres, Vienne et les autres capitales européennes dans ce domaine¹²⁸. La même année, dans deux lettres datées du 27 avril¹²⁹ et du 20 mai 1845¹³⁰, Donizetti dément formellement la rumeur propagée par un certain M. Smith, dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, selon laquelle il irait à Berlin diriger son *Dom Sébastien* et accepter un poste de chef d'orchestre. Titulaire d'un poste à Vienne, le compositeur italien ne voit pas pourquoi il se rendrait dans une ville déjà bien pourvue avec Spontini, Meyerbeer et Mendelssohn. Observateur attentif de la vie musicale berlinoise, Adam rend compte en 1843 des conséquences de la diffusion de l'opéra italien en langue originale dans la capitale prussienne : « à Vienne, à Berlin, depuis qu'il y a une troupe italienne, on ne joue plus que les traductions françaises et les opéras allemands sur les théâtres nationaux »¹³¹.

La diffusion de l'opéra italien en langue originale à Berlin se poursuit de manière irrégulière dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Selon l'édition du 20 janvier 1860 de la *Neue Zeitschrift für Musik*, la représentation d'*Il barbiere di Siviglia* de Rossini le 4 janvier au Victoria-Theater met un terme à une dizaine d'années de disette berlinoise

¹²⁵ *Ibid.*, p. 387. - Cf. : « NACHRICHTEN. / Berlin, den 2. October 1843 », in : *AmZ*, 18 octobre 1843, vol. 45, n° 42, p. 750-751.

¹²⁶ H. T., *op. cit.*, p. 387-388. - Cf. : *BNALT*, 9 juillet 1845, vol. 5, n° 55, p. 232 : annonce de la saison 1845-1846.

¹²⁷ H. T., *op. cit.*, p. 388 : « *Erstens ist es in Berlin unmöglich, dass Sänger zweiten und dritten Ranges, wie diese der letzten Stagione, der Elite des Publicums zusagen* ».

¹²⁸ *Ibid.*, p. 388-389.

¹²⁹ ZAVADINI, Guido, *op. cit.*, p. 808 : lettre n° 633 de Donizetti à M. Smith, rédacteur de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, datée du 27 avril 1845 à Vienne : « *Leggo nel Giornale di Lipsia, il Signal N° 6 sotto la data del 26 corrente un articolo che mi riguarda e dal quale risulta che quell'estimabile Giornale fu tratto in doppio errore. - Dice che vado nella capitale della Prussia a coprire un posto onorevole nell'arte mia. E soggiunge che fui invitato a mettere in scena il mio "D. Sebastiano". - Per quest'ultimo oggetto non ebbi alcun invito, e circa il primo non ne ha potuto essere questione, giacchè il posto che ho l'onore di occupare presso S. M. l'Imperatore e Re non mi permetterebbe d'assumere altri impegni di tal natura. - E d'altronde in un paese dove trovansi riuniti Spontini, Meyerbeer, Mendelssohn è troppo a dovizia fornito per abbisognare d'altro.* »

¹³⁰ *Ibid.*, p. 811 : lettre n° 636 de Donizetti à Tommaso Persico, datée du 20 mai [1845] à Vienne : « *A Berlino pure il giornale dice: Mr. Donizetti viene qui ad occupare il posto più luminoso nella musica, e metterà in scena il suo D. Sebastiano etc. Mi sono affrettato rispondere co' giornali di qui, che niuno m'ha scritto; e che il posto onorevolissimo, lo occupo anche qui. - Che pel D. Sebastiano che si darà, io nulla ne sapeva [sic], e che in una capitale dove sono, un Spontini, un Meyerbeer, un Mendelssohn avvi ricchezza tale, da non lasciar tempo a desiderare altri compositori - Oltre ciò (frà te e mè) (se non reggo a questo freddo, figurati poi al freddo Prussiano?) Peggio ancora in Russia.* »

¹³¹ ADAM, Adolphe, « Exercice public des élèves du Conservatoire », in : *Fm*, 4 juin 1843, vol. 8, n° 23, p. 182.

dans ce domaine¹³². L'édition du 30 novembre 1860 du journal de Leipzig mentionne même la présence de deux troupes italiennes concurrentes dans la capitale prussienne : « *Im königl. Opernhause gastirt bekanntlich die Gesellschaft des Hrn. Merelli, im Victoria-Theater die des Hrn. Lorini*¹³³. » Ingeborg Allihn confirme la représentation par différentes troupes italiennes de plusieurs opéras de Donizetti et Verdi au Victoria-Theater dans les années 1860¹³⁴.

En résumé, la diffusion berlinoise de l'opéra italien en général, et de l'*opera buffa* en particulier, se fit essentiellement en langue allemande dans la première moitié du XIX^e siècle, sur les scènes de l'Opéra et du Königstädtisches Theater. Le changement de monarchie en 1840 permit l'organisation de cinq saisons italiennes sur la deuxième scène théâtrale berlinoise jusqu'en 1845, suivies d'autres saisons italiennes entre 1845 et 1851.

Très instructif sur la vie musicale berlinoise dans la première moitié du XIX^e siècle, l'ouvrage collectif dirigé par Carl Dahlhaus¹³⁵ ne donne malheureusement que de maigres informations sur les représentations d'opéras italiens, notamment de Rossini et Donizetti, sur les deux scènes lyriques berlinoises.

À partir du dépouillement exhaustif, dans l'ouvrage d'Alfred Loewenberg¹³⁶, des premières représentations d'opéras contemporains de compositeurs italiens à l'Opéra de Berlin et au Königstädtisches Theater entre 1810 et 1850, il nous a cependant été possible d'étayer par l'outil statistique les considérations précédentes (cf. tableaux n° 3 et A18). D'après le tableau n° 3, présenté ci-dessous, la diffusion berlinoise des ouvrages comiques contemporains de compositeurs italiens, qu'il s'agisse d'*opere buffe*, d'*opere semiserie* ou d'opéras-comiques, se fait exclusivement en traduction allemande sur les scènes des deux théâtres entre 1820 et 1840. À partir de 1841, les ouvrages comiques sont principalement représentés en italien au Königstädtisches Theater et en allemand à l'Opéra de Berlin. Le rôle prépondérant joué par le Königstädtisches Theater dans la diffusion berlinoise de l'*opera buffa* apparaît clairement à la lecture de ce tableau. À l'exception de *La pietra del paragone* de Rossini, tous les ouvrages comiques italiens représentés à Berlin l'ont été au Königstädtisches Theater, soit vingt-et-un ouvrages sur vingt-deux, contre neuf ouvrages seulement à l'Opéra. Par ailleurs, six *opere buffe* créées à la fin du XVIII^e siècle ont été représentées sur les deux scènes berlinoises avant 1850, *Il re Teodoro in Venezia*¹³⁷ de Paisiello, *L'impresario in angustie*¹³⁸ et *Il matrimonio segreto*¹³⁹ de Cimarosa, *Don Giovanni*¹⁴⁰ et *Così fan tutte*¹⁴¹ de Mozart, et *Le cantatrici villane*¹⁴² de Fioravanti.

¹³² RODE, Th., « Die italienische Oper im Victoriatheater zu Berlin », in : *NZfM*, 20 janvier 1860, vol. 52, n° 4, p. 31 : « Das wichtigste Musikereigniß, welches Berlin seit dem Beginne des neuen Jahres erlebte, ist unstreitig die Eröffnung des Victoriatheaters mit der italienischen Oper; denn mit dem Beginne dieser Oper datirt auch erst die Lebensfähigkeit dieses Theaters. Seit einem Decennium hatte Berlin, in wissenschaftlicher Beziehung die intelligenteste Stadt Deutschlands, auf eine italienische Oper verzichten müssen; am 4. Januar ist nun die lange Pause durch die Aufführung des „Barbier“ im Victoriatheater beendet worden. »

¹³³ BIOLE, Rud., « Signora Zelia Trebelli und die italienische Oper in Berlin », in : *NZfM*, 30 novembre 1860, vol. 53, n° 23, p. 196 : « Comme chacun sait, la troupe de Monsieur Merelli donne des représentations à l'Opéra royal, celle de Monsieur Lorini des représentations au Victoriatheater. »

¹³⁴ ALLIHN, Ingeborg, *op. cit.*, p. 1433-1434 : « Einer der imponierendsten Theaterbauten war das 1859/60 mit einer Sommer- und Winterbühne in der Münzstrasse eröffnete Victoria-Theater (1871-1881 geleitet von Emil Hahn, 1891 abgerissen), in dem Rudolf Cerf durch ital. Operntruppen der neueren ital. Oper den Weg bereitete (Donizetti *Lucrezia Borgia* und *Lucia di Lammermoor*, Verdi *Rigoletto* und *Ernani*) ». »

¹³⁵ DAHLHAUS, Carl (éd.), *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, Ratisbonne, Gustav Bosse, coll. « Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts », vol. 56, 1980, 508 p.

¹³⁶ LOEWENBERG, Alfred, *Annals of Opera 1597-1940*, Genève, Societas Bibliographica, 2^e éd., 1955, vol. 1, p. 614-878.

¹³⁷ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 411. *Il re Teodoro in Venezia* (1784) est représenté en allemand à l'Opéra de Berlin le 7 août 1786 et au Königstädtisches Theater le 11 octobre 1824.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 434. *L'impresario in angustie* (1786) est représenté en allemand à l'Opéra de Berlin le 18 juillet 1817 et au Königstädtisches Theater le 10 août 1824.

Tableau n° 3 : Comparaison des dates de création et de première représentation des ouvrages comiques contemporains de compositeurs italiens à l'Opéra de Berlin et au Königstädtisches Theater dans la première moitié du XIX^e siècle

Compositeur	Titre	Création	Opéra de Berlin	Königstädtisches Theater	
			All.	All.	Ita.
Rossini	<i>L'inganno felice</i>	1812	1820	-	1850
Rossini	<i>La pietra del paragone</i>	1812	1827	-	-
Rossini	<i>L'Italiana in Algeri</i>	1813	-	1825	1841
Rossini	<i>Il Turco in Italia</i>	1814	-	1826	1841
Rossini	<i>Torvaldo e Dorliska</i>	1815	-	1829	-
Rossini	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	1816	1822	-	1841
Rossini	<i>La Cenerentola</i>	1817	-	1825	1841
Rossini	<i>La gazza ladra</i>	1817	1824	-	1846
Rossini	<i>Matilde di Shabran</i>	1821	-	1827	-
Mercadante	<i>Elisa e Claudio</i>	1821	-	1828	-
Donizetti	<i>L'ajo nell'imbarazzo</i>	1824	-	-	1841
Rossini	<i>Le Comte Ory</i> (fr.)	1828	-	1829	-
Bellini	<i>La sonnambula</i>	1831	1838	1834	1841
Ricci, Luigi	<i>Chiara di Rosembergh</i>	1831	-	-	1843
Ricci, Luigi	<i>Il nuovo Figaro</i>	1832	-	1834	-
Donizetti	<i>L'elisir d'amore</i>	1832	1837	1834	1841
Donizetti	<i>Il furioso</i>	1833	-	1838	-
Donizetti	<i>Torquato Tasso</i>	1833	-	-	1841
Coppola	<i>La pazza per amore</i>	1835	-	-	1842
Donizetti	<i>La Fille du régiment</i> (fr.)	1840	1842	-	1842
Donizetti	<i>Linda di Chamounix</i>	1842	1842	-	1845
Donizetti	<i>Don Pasquale</i>	1843	1852	-	1845
TOTAL	22		9 all.	21 (11 all. + 15 it.)	

Présentée dans l'annexe 6 (5 pages), notre étude statistique des soixante-cinq opéras italiens de dix compositeurs - Rossini, Donizetti, Bellini, Mercadante, Meyerbeer, Verdi, Luigi Ricci, Nicolai, Coppola et Pacini - mis en scène dans les deux théâtres lyriques berlinois entre 1810 et 1850 confirme le rôle majeur joué par le Königstädtisches Theater dans la diffusion de l'art lyrique italien sur les bords de la Spree.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 500. *Il matrimonio segreto* (1792) est représenté en allemand à l'Opéra de Berlin le 5 novembre 1792 et en italien au Königstädtisches Theater le 26 juin 1841.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 449. *Don Giovanni* (1787) est représenté en allemand à l'Opéra de Berlin le 20 décembre 1790 et en italien au Königstädtisches Theater le 24 avril 1843.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 477. *Così fan tutte* (1790) est représenté en allemand à l'Opéra de Berlin le 25 mars 1820 et au Königstädtisches Theater le 29 décembre 1825.

¹⁴² *Ibid.*, p. 546. *Le cantatrici villane* (1799) sont représentées en allemand à l'Opéra de Berlin le 19 décembre 1810 et en italien au Königstädtisches Theater le 16 mai 1844.

2.2.8 Le répertoire italien des troupes allemandes itinérantes

Le journal milanais *Glissons, n'appuyons pas* rend compte de la tournée à Hambourg en juin 1840 d'une troupe italienne dirigée par Luigi Merelli¹⁴³. L'*Allgemeine musikalische Zeitung* et le journal milanais *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali* mentionnent le succès obtenu à Munich en mars 1843 par une troupe italienne, placée sous la direction de Luigi Romani¹⁴⁴, qui poursuit sa tournée durant l'été à Baden-Baden¹⁴⁵ et à Vienne¹⁴⁶. Selon l'édition du 2 septembre 1843 de l'*Illustrierte Zeitung*, une troupe italienne dirigée par Bocca donne la même année douze représentations de sept opéras de Rossini, Bellini et Donizetti à l'Opéra de Leipzig¹⁴⁷. Lortzing lui-même est le témoin de cette tournée. Dans une lettre adressée à Philipp Jakob Düringer le 3 juillet 1843, le compositeur allemand critique le manque de jeu des chanteurs italiens :

*Die Italiener machen hier paßable Geschäfte. Zwei Personen ausgenommen, ist die Gesellschaft unter mittelmäßig. Die erste Sängerin (Signa Assandri) ist gut, wenn auch kein Lumen und der noch sehr junge Tenor Gardoni hat eine schöne Tenorstimme aber auch weiter nichts*¹⁴⁸.

L'*Allgemeine musikalische Zeitung* et le journal bolognais *Teatri, Arti e Letteratura* rapportent la tournée d'une troupe italienne à Hambourg en juin 1845¹⁴⁹. La diffusion de l'opéra italien en langue originale ne se limita donc pas en Allemagne aux villes de Vienne et Berlin. Un panorama des tournées de troupes italiennes itinérantes en Allemagne dans la première moitié du XIX^e siècle reste cependant à faire.

La diffusion de l'opéra italien en Allemagne ne fut pas l'apanage des théâtres des grandes villes et des troupes italiennes engagées à se produire au nord des Alpes. Très variable, le répertoire des troupes allemandes itinérantes respectait le plus souvent une partition trinationale entre les opéras allemands, français et italiens, à l'instar des théâtres des grandes villes d'outre-Rhin. L'ensemble des ouvrages était représenté dans la langue de Goethe. Les traducteurs des livrets d'opéras italiens en allemand étaient parfois les mêmes que ceux qui se chargeaient de la traduction des livrets d'opéras français. D'après les catalogues en ligne des ouvrages conservés dans les deux principales Bibliothèques de Munich¹⁵⁰ et de Berlin¹⁵¹, on observe par exemple que Friederike Ellmenreich n'a pas

¹⁴³ *Glissons, n'appuyons pas*, 24 juin 1840, vol. 7, n° 51, p. 204.

¹⁴⁴ « Feuilleton », in : *AmZ*, 8 mars 1843, vol. 45, n° 10, p. 196 : « *In München gastirte eine italienische Operngesellschaft unter Leitung des Herrn Luigi Romani mit gutem Erfolge.* » - *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali (BNALT)*, 4 février et 1^{er} avril 1843, vol. 3, n° 10 et 26, p. 40 et 104.

¹⁴⁵ *BNALT*, 6 septembre 1843, vol. 3, n° 71, p. 283.

¹⁴⁶ *BNALT*, 7 octobre 1843, vol. 3, n° 80, p. 320.

¹⁴⁷ F., « Italienisches Theater in Leipzig », in : *Illustrierte Zeitung* [Leipzig], 2 septembre 1843, vol. 1, n° 10, p. 153 : « *Bocca's italienische Operngesellschaft hat auf unserer Bühne zwölf Vorstellungen: den Barbier von Sevilla, von Rossini; Lucrezia Borgia, von Donizetti; Norma, von V. Bellini; die Puritaner, von demselben; Sonnambula, von demselben; Otello, von Rossini; Donizetti's Belisario; die übrigen Wiederholungen der genannten Singspiele gegeben; das Theater ist fortwährend und manche Vorstellung bis zur Ueberfüllung besucht gewesen.* »

¹⁴⁸ CAPELLE, Irmilind (éd.), *Albert Lortzing, Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Cassel/Bâle/Londres/New York/Prague, Bärenreiter, 1995, p. 160 : « Les Italiens font ici des affaires passables. À l'exception de deux personnes, la troupe est médiocre. La première chanteuse (*Signora Assandri*) est bonne, même si ce n'est pas une lumière, et le ténor *Gardoni*, encore très jeune, a une belle voix de ténor, mais rien de plus. »

¹⁴⁹ *AmZ*, 16 juillet et 24 septembre 1845, vol. 47, n° 29 et 39, p. 495 et 663. - *Teatri, Arti e Letteratura*, 12 juin 1845, vol. 43, n° 1114, p. 130-131. - Cf. : GOSLICH, Siegfried, *op. cit.*, p. 122 : « *Im Mai 1845 gastierte in Hamburg eine Operngesellschaft unter Leitung des Signor Boerio aus Turin.* »

¹⁵⁰ « Digitale Sammlungen / Digitale Bibliothek - Münchener Digitalisierungszentrum. »

¹⁵¹ « Stabikat. »

seulement traduit de nombreux livrets français d'opéras et d'opéras-comiques d'Auber, Boieldieu, Hérold, Adam ou Halévy, mais a également assuré la traduction dans la langue de Goethe d'un certain nombre de livrets italiens d'opéras de Pacini, Rossini, Bellini ou Meyerbeer¹⁵².

2.2.8.1 Le répertoire italien de la troupe d'August Pichler entre 1825 et 1847

Dans son article consacré au répertoire français de la troupe théâtrale d'August Pichler entre 1825 et 1847¹⁵³, une troupe active dans les villes de Detmold, Pymont, Münster et Osnabrück, Joachim Veit observe la part considérable des opéras-comiques et opéras français dans l'ensemble des ouvrages représentés, une part qu'il estime à un quart du total des représentations musicales. Pas moins de quarante-quatre ouvrages lyriques de quinze compositeurs français sont mis en scène par la troupe allemande¹⁵⁴ en vingt-et-un ans pour un total de 585 représentations¹⁵⁵. À l'opposé, le répertoire italien représenté est bien maigre et se limite essentiellement aux ouvrages du cygne de Pesaro : « *Italiener sind mit Ausnahme Rossinis kaum vertreten*¹⁵⁶. » Parmi les 95 « grands opéras », « petits opéras » et « mélodrames » figurant au répertoire de la troupe en 1828¹⁵⁷, Joachim Veit ne cite que huit ouvrages italiens de compositeurs transalpins, à savoir quatre opéras de Rossini, *Tancredi*, *L'Italiana in Algeri*, *Otello* et *Il barbiere di Siviglia*, auxquels s'ajoutent *I virtuosi ambulanti* et *Le cantatrici villane* de Fioravanti, *Sargino* de Paër, et *La molinara* de Paisiello¹⁵⁸. Il faut noter cependant que six de ces huit ouvrages appartiennent au genre de l'*opera buffa*. Si l'opéra-comique *La Dame blanche* de Boieldieu est l'ouvrage lyrique le plus souvent mis en scène par la troupe de Pichler entre 1825 et 1847 avec 69 représentations, un opéra allemand et deux opéras italiens occupent les trois places suivantes : *Der Freischütz* de Weber et *Don Giovanni* de Mozart avec 65 représentations chacun, suivis par *Il barbiere di Siviglia* de Rossini avec 61 représentations¹⁵⁹. Comme Max Zenger, Joachim Veit classe les opéras italiens de Mozart parmi les opéras allemands et les opéras français de Rossini au sein des opéras italiens : « *Rossinis Barbier von Sevilla als das mit Abstand erfolgreichste italienische Werk brachte es auf 61 Aufführungen, was etwa der Zahl der Stummen von Portici entsprach*¹⁶⁰. » Sans pouvoir donner de nombre précis de représentations en raison de la confusion créée par la pièce homonyme de Shakespeare également représentée par

¹⁵² Traductions d'opéras italiens par Friederike Ellmenreich conservées dans les bibliothèques de Munich et Berlin : quatre opéras de Bellini, *Die Nachtwandlerin (La sonnambula)*, *Die Unbekannte* ou *Die Fremde (La straniera)*, *Die Familien Montecchi und Capuleti, oder: Romeo und Julia (I Capuleti e i Montecchi)*, *Die Puritaner (I puritani di Scozia)* ; un opéra de Rossini, *Moses, oder: die Israeliten in Egypten (Moïse et Pharaon)* ; un opéra de Meyerbeer, *Der Kreuzritter in Aegypten (Il crociato in Egitto)* ; un opéra de Pacini, *Der letzte Tag von Pompeji*.

¹⁵³ VEIT, Joachim, « Das französische Repertoire der Schauspielgesellschaft August Pichlers zwischen 1825 und 1847 », in : SCHNEIDER, Herbert, et WILD, Nicole (éd.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 1997, p. 323-346.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 328-330.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 332.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 327 : « À l'exception de Rossini, les Italiens sont à peine représentés. »

¹⁵⁷ *Ibid.* : « In den Taxationslisten von 1828 sind 56 große Opern (*der Begriff bezieht sich nur auf den Umfang*), 26 kleine Opern und 13 Melodramen verzeichnet. »

¹⁵⁸ *Ibid.* : « Von Rossini befanden sich im Bestand : *Tancred, Die Italienerin in Algier, Othello und Der Barbier von Sevilla. Daneben finden sich Paisiellos Die schöne Müllerin und von Fioravanti Die wandernden Operisten und Die Sängerrinnen auf dem Lande. Paers Sargino und vor allem sein Kapellmeister von Venedig wurden - auch wenn sie eher dem französischen als den italienischen Opernstil zuzuordnen sind - in den folgenden Betrachtungen nicht berücksichtigt.* » Le dernier ouvrage cité par Joachim Veit n'est pas italien.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 344.

¹⁶⁰ *Ibid.*

la troupe, le musicologue estime qu'*Otello* de Rossini est, après *Il barbiere di Siviglia*, l'opéra italien le plus souvent représenté jusqu'en 1847, suivi par *Norma* et *La sonnambula* de Bellini avec respectivement 44 et 19 représentations, *Tancredi*, *L'Italiana in Algeri* et *La gazza ladra* de Rossini n'obtenant respectivement que 17, 10 et 3 représentations¹⁶¹. De manière surprenante, Joachim Veit ne mentionne aucune représentation d'opéra italien ou français de Donizetti.

2.2.8.2 Le répertoire italien des troupes allemandes de passage à Strasbourg entre 1814 et 1847

L'exemple des saisons allemandes organisées à Strasbourg sous la Restauration et la monarchie de Juillet, étudié en détail dans notre chapitre consacré à la diffusion de la *komische Oper* en France, montre que les troupes allemandes itinérantes interprétaient un répertoire trinational au sein duquel les œuvres italiennes et françaises avaient aussi bien leur place que les œuvres allemandes. Établi d'après notre dépouillement des comptes-rendus de la vie musicale strasbourgeoise publiés dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* et la *Revue et Gazette musicale de Paris*, le tableau n° A19, placé dans l'annexe 7, donne la liste des opéras italiens représentés par des troupes allemandes à Strasbourg entre 1814 et 1847. Au total, vingt-huit opéras italiens de huit compositeurs sont ainsi représentés à Strasbourg entre 1814 et 1847 par différentes troupes allemandes. La domination des opéras de Rossini au sein du répertoire italien représenté dans la ville alsacienne sous la Restauration et la monarchie de Juillet confirme celle observée dans les répertoires des théâtres des grandes villes allemandes et de la troupe de Pichler à la même période. Rossini est en effet le compositeur comptant le plus grand nombre d'opéras italiens représentés¹⁶² (8), devant Bellini¹⁶³ (6), Paër¹⁶⁴ et Donizetti¹⁶⁵ (4), Mozart¹⁶⁶ (3), Paisiello¹⁶⁷, Fioravanti¹⁶⁸ et Meyerbeer¹⁶⁹ (1). Avec quinze *opere serie* et treize *opere buffe* et *semiserie* mises en scène, l'équilibre entre les genres comique et tragique est manifeste. Parmi les ouvrages comiques, *Don Giovanni* est l'opéra le plus souvent repris à Strasbourg puisqu'il ne figure pas moins de quatorze années à l'affiche durant cette période, loin devant *Sargino* (5 années), *Le cantatrici villane*, *Le nozze di Figaro*, *Il barbiere di Siviglia* et *La sonnambula* (4), *L'Italiana in Algeri* (3), *Camilla* (2), *La molinara* (2), *I fiorentini di Firenze*, *La gazza ladra*, *L'elisir d'amore* et *La Cenerentola* (1). En comparaison, l'*opera seria* qui reste le plus grand nombre d'années au répertoire des troupes allemandes est *Tancredi* (10), suivie par *Otello* (6), *Norma* (5), *La clemenza di Tito* et *I Capuleti e i Montecchi* (4), *Mosè in Egitto* (3), *I puritani*, *Belisario* et *Il crociato in Egitto* (2), *Sofonisba*, *Elisabetta*, *Il pirata*, *La straniera*, *Anna*

¹⁶¹ *Ibid.* : « Rossinis Tancred brachte es dagegen nur auf 17 Aufführungen (1826-1836), seine Italienerin auf 10 (1826-1836) und die Diebische Elster zwischen 1827 und 1831 sogar nur auf 3 Aufführungen. Auch Tell (1837-1842: 6) und Die Belagerung von Corinth (1835-1840: 9) waren nicht sehr erfolgreich. An 2. Stelle wäre jedoch noch Othello zu nennen - hier müßte beim Ermitteln der genauen Zahlen die Verwechslung mit dem Shakespearschen Schauspiel ausgeschlossen werden. Rasche Erfolge erzielte dann jedoch Bellini mit seiner Norma (zwischen 1835 und 1846: 44) und der Nachtwandlerin (1837-1844: 19). »

¹⁶² *Il barbiere di Siviglia*, *L'Italiana in Algeri*, *La gazza ladra*, *La Cenerentola*, *Tancredi*, *Otello*, *Mosè in Egitto* et *Elisabetta*.

¹⁶³ *La sonnambula*, *Norma*, *I Capuleti e i Montecchi*, *I puritani*, *Il pirata* et *La straniera*.

¹⁶⁴ *Sargino*, *Camilla*, *I fiorentini di Firenze* et *Sofonisba*.

¹⁶⁵ *L'elisir d'amore*, *Belisario*, *Anna Bolena* et *Lucrezia Borgia*.

¹⁶⁶ *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro* et *La clemenza di Tito*.

¹⁶⁷ *La molinara*.

¹⁶⁸ *Le cantatrici villane*.

¹⁶⁹ *Il crociato in Egitto*.

Bolena et Lucrezia Borgia (1). À l'exception des années 1822 et 1831, la permanence des opéras italiens au sein du répertoire des troupes allemandes de passage à Strasbourg est remarquable. En outre, la part des opéras italiens est souvent supérieure à celle des opéras français¹⁷⁰ et parfois supérieure à celle des opéras allemands. En 1827, 1834, 1838 et 1846, les opéras italiens constituent au moins la moitié des ouvrages lyriques mis en scène.

2.2.9 La représentation des opéras italiens en allemand : récitatifs ou dialogues parlés ?

Selon Robert Didion, l'analyse des partitions d'opéras de Rossini conservées à la bibliothèque de la ville et de l'Université de Francfort montre clairement que la pratique de représentation des opéras italiens à l'Opéra de cette ville au XIX^e siècle consistait dans le remplacement systématique des récitatifs (*recitativi secchi*) par des dialogues parlés, c'est-à-dire dans « l'habitude de réduire l'opéra italien au *Singspiel* » : « *Dalle partiture si cancellavano normalmente i recitativi secchi, come si è detto rimpiazzati da dialoghi e monologhi ridotti a poche battute*¹⁷¹. » Le musicologue observe ce phénomène non seulement dans les ouvrages comiques du compositeur, en particulier dans *Il barbiere di Siviglia*, mais aussi dans ses ouvrages sérieux, tels que *Moïse et Pharaon*, *Le Comte Ory* et *Armida*, dans lesquels les récitatifs accompagnés sont également remplacés par des dialogues parlés¹⁷². L'intérêt économique et pratique d'un tel procédé est évident : le travail de traduction était considérablement allégé, réparti entre différents musiciens pour les parties musicales et le souffleur pour les dialogues parlés, et l'apprentissage des ouvrages par les chanteurs allemands était simplifié et plus rapide, étant donné leur plus grande familiarité avec le genre du *Singspiel* et la suppression des récitatifs. Les solistes devaient néanmoins apprendre leur partie à partir de deux documents : la partition pour la musique et le livret pour les sections à déclamer¹⁷³.

La question désormais est de savoir si le remplacement systématique des récitatifs par des dialogues parlés observé à l'Opéra de Francfort constituait la règle dans les théâtres allemands au XIX^e siècle pour les représentations d'opéras italiens en traduction. Si l'étude exhaustive des fonds de partitions d'opéras italiens de l'ensemble des théâtres lyriques allemands en activité entre 1815 et 1848 n'est pas réalisable dans le cadre d'une thèse, quelques indices permettent de se forger une opinion plus précise sur le sujet.

La correspondance de Donizetti et les écrits de Nicolai apportent des informations intéressantes sur l'usage en vigueur à l'Opéra de Vienne au début des années 1840. À la demande de l'empereur d'Autriche, Donizetti accepte de diriger la traduction allemande de son opéra français *Dom Sébastien* au Kärntnertortheater en février 1845. Neuf lettres du compositeur italien, toutes envoyées depuis Vienne entre le 21 janvier et le 11 mars 1845, évoquent les répétitions et/ou les représentations de l'ouvrage¹⁷⁴. À la lecture de ces lettres,

¹⁷⁰ Cf. : tableau consacré à Strasbourg dans le chapitre sur la diffusion de l'opéra-comique en Allemagne.

¹⁷¹ DIDION, Robert, « Le rappresentazioni di opere rossiniane a Francoforte nell'Ottocento: repertorio e materiali d'esecuzione », *op. cit.*, p. 328 : « On supprimait normalement les récitatifs secs des partitions pour les remplacer, comme il a été dit, par des dialogues et des monologues parlés réduits à quelques répliques. »

¹⁷² *Ibid.* : « *Il materiale esecutivo delle opere rossiniane a Francoforte oggi fa parte della "Frankfurter Opernsammlung" nel dipartimento di musica e teatro della Stadt- und Universitätsbibliothek di Francoforte. [...] Esso documenta poi l'abitudine di ridurre l'opera italiana a Singspiel, cioè eliminando tutti i recitativi secchi e sostituendoli col parlato. Questo procedimento è chiaramente riconoscibile nel materiale esecutivo del Barbiere. Ma ciò non accadeva solo nelle opere comiche, perché il medesimo si faceva anche con i recitativi accompagnati di Armida, Moïse et Pharaon e Le comte Ory.* »

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ ZAVADINI, Guido, *Donizetti : vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948 :

1) Lettre à Antonio Vasselli (Rome), 21 janvier 1845, p. 788.

il ne fait aucun doute que l'opéra de Donizetti fut représenté au Kärntnertheater avec conservation des récitatifs traduits en allemand, contrairement à l'usage francfortois. Le compositeur ironise à de nombreuses reprises sur la gageure que représente pour lui la direction d'un ouvrage dans une langue qu'il ne maîtrise pas¹⁷⁵, l'exercice se révélant être particulièrement périlleux dans les récitatifs¹⁷⁶ :

Jer sera prima recita del D. Sebastiano; chiamati ad ogn'atto, e replicato un duo al 2° atto, e due pezzi al 4.to. Siccome l'opera è in 5 atti, vale a dire un pò lunga, così oggi ho fatti certi taglietti ne' pezzi che il pubblico lasciò abbandonati; come, ne' cori, in un ballabile, ho tolto tutti i preludi avanti il sipario etc. - Fummo tutti applauditi e chiamati a sazietà. -

Ho diretto l'Opera senza conoscerne la lingua. Sudava ai recitativi, e correva dietro alle note come i pulcini alla gallina. -

L'imperatore m'avea detto che gli avrebbe fatto piacere il vederlo diretto da me; io dissi subito sì, e non m'accorsi che dopo della mia imprudenza, ma volli vincerla - feci due prove per veder se poteva e dissi: il Signore sia con me. Tutto andò, e bene e applauditi, e chiamati, e repliche etc.¹⁷⁷

La métaphore humoristique du chef d'orchestre non germanophone en sueur, incapable de se repérer aux paroles dans les récitatifs et courant derrière les notes comme les poussins derrière une poule, est reprise par Donizetti dans une lettre adressée le 20 février 1845 à l'éditeur Giovanni Ricordi : « *Carissimo Ricordi, // Il Don Sebastiano, che ho diretto in tedesco senza conoscere una parola, forma epoca nella mia carriera. - Io rideva [sic] come un matto, perchè ne' recitativi correvo dietro alle note, come i pulcini alla gallina¹⁷⁸.* » Bien que *Dom Sébastien* soit un opéra français, il est légitime de penser que

2) Lettre au Maestro Antonio Dolci (Bergame), 7 février 1845, p. 789-790.

3) Lettre au Maestro G. Pedroni (Milan), 7 février 1845, p. 791-792.

4) Lettre à deux amis inconnus à Paris, 8 février 1845, p. 792-793.

5) Lettre à Guglielmo Cottrau, 11 février 1845, p. 793.

6) Lettre au Maestro Antonio Dolci (Bergame), 15 février 1845, p. 795.

7) Lettre à Giovanni Ricordi (Milan), 20 février 1845, p. 795-796.

8) Lettre à Guglielmo Cottrau, 26 février 1845, p. 797.

9) Lettre à la Marquise Adelaide de Sterlich (Naples), 11 mars 1845, p. 799-800.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 795 : lettre au Maestro Antonio Dolci (Bergame), 15 février 1845 : « *Ed io nel Teatro I. R. a dirigger [sic] 5 atti in tedesco; lingua della quale ich!... non ne capisco un cavolo.* » ; p. 797 : lettre à Guglielmo Cottrau, 26 février 1845 : « *Ti diedi le esattissime relazioni del successo del Don Sebastiano che diressi io stesso, benchè in lingua teutonica (che sudori di morte provai!)* » ; p. 799-800 : lettre à la Marquise Adelaide de Sterlich (Naples), 11 mars 1845 : « *Avete saputo il bell'esito del mio Don Sebastiano in Tedesco? che sudori provai nel dirigere 5 atti in lingua tedesca.* »

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 791-792 : lettre au Maestro G. Pedroni (Milan), 7 février 1845 : « *Jeri sera D. Sebastiano dirigé par l'auteur. Nota bene: par l'auteur qui ne sait pas un mot d'allemand. Immaginati i sudori. [...] Ma ci ho perduto la voce: ho fatto da macchinista, da pittore, da figurista... ed ho diretto in Tedesco. ich? Come sudavo, caro Pedroni, nel correr dietro alle note dei recitativi senza saper cosa dicessero. Sono però contento di tutti veramente.* »

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 789-790 : lettre au Maestro Antonio Dolci (Bergame), 7 février 1845 : « *Hier soir [avait lieu] la première représentation de Dom Sébastien ; rappels à chaque acte et bis d'un duo du second acte et de deux pièces du quatrième acte. Comme l'opéra est en cinq actes, c'est-à-dire un peu long, j'ai fait aujourd'hui certaines coupes dans les pièces que le public a négligées ; comme dans les chœurs, dans un ballet, j'ai retiré les préludes avant le lever du rideau, etc. - Nous fûmes tous applaudis et rappelés à satiété. -*

J'ai dirigé l'opéra sans en connaître la langue. Je suis lors des récitatifs et courais derrière les notes comme les poussins derrière la poule. -

L'empereur m'avait dit que cela lui aurait fait plaisir de le voir dirigé par moi ; je répondis *oui* aussitôt et ne me rendis compte qu'après coup de mon imprudence, mais je voulais la vaincre - je fis deux répétitions pour voir si j'en étais capable et dis : *que le Seigneur soit avec moi*. Tout alla bien, les applaudissements, les rappels, les bis, etc. »

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 795-796 : lettre à Giovanni Ricordi (Milan), 20 février 1845 : « *Très cher Ricordi, // Le Dom Sébastien, que j'ai dirigé en allemand sans en connaître une parole, fera date dans ma carrière. - Je riais comme un fou, parce que dans les récitatifs je courais derrière les notes comme les poussins derrière la poule. »*

les opéras italiens de Donizetti, ou tout du moins ses *opere serie*, furent également représentés à Vienne avec conservation des récitatifs traduits en allemand.

Dans son article consacré à l'instrumentation des récitatifs dans les opéras de Mozart et publié le 18 mars 1847 dans la *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*¹⁷⁹, Otto Nicolai insiste sur le rôle comique essentiel joué par les *recitativi secci* dans les *opere buffe* de Mozart, Rossini et Donizetti. Le compositeur allemand attribue la maladresse des chanteurs allemands dans cet exercice à la nature même de la langue allemande et à l'absence, comme en France, d'une tradition basée sur cette technique. Des deux côtés du Rhin, les dialogues parlés sont en effet préférés aux récitatifs dans le registre comique. À la veille de la Révolution de 1848, Nicolai considère que les chanteurs allemands ne sont pas encore aptes à exécuter convenablement les récitatifs italiens traduits en allemand :

*So lange wir also nicht erst in deutschen komischen Original-Opern den Beweis geliefert haben, dass unsere Sprache des schnellen musikalischen Rezitierens fähig sei, und unsere Sänger sich nicht einigermaßen mit dieser Vortragsart bekannt gemacht haben, so lange ist es auch ganz zweckmässig bei den deutschen Aufführungen der Mozart'schen (wie auch anderer aus dem Italienischen übersetzten, komischen) Opern den Dialog sprechen zu lassen*¹⁸⁰.

Étant donnée l'expérience de Nicolai comme chef d'orchestre à l'Opéra de Vienne et sa profonde connaissance de l'opéra italien, son jugement confirme de manière implicite l'observation faite par Robert Didion, du moins pour le répertoire comique : dans les *opere buffe* traduites en allemand et représentées en Allemagne dans la première moitié du XIX^e siècle, les *recitativi secci* étaient le plus souvent remplacés par des dialogues parlés.

2.2.10 La diffusion des opéras de Rossini par l'édition

Selon Robert Didion, la diffusion des partitions d'opéras en Allemagne et en Italie dans la première moitié du XIX^e siècle se faisait principalement par l'intermédiaire de copies manuscrites¹⁸¹. Seules les partitions d'opéras français circulaient sous forme imprimée en raison de la norme française du « dépôt légal ». Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les partitions imprimées remplacèrent peu à peu les anciennes partitions manuscrites des opéras italiens et allemands encore représentés. Le musicologue donne l'exemple du fonds d'archives de l'Opéra de Francfort dans lequel ont été conservées les partitions imprimées des opéras français de Rossini créés à Paris, *Moïse et Pharaon*, *Le Siège de Corinthe* et *Le Comte Ory*, en provenance de l'éditeur parisien Eugène Troupenas, tandis que les partitions de ses opéras italiens sont toutes manuscrites, en provenance de Milan (Ricordi), Naples, Mayence (Schott) et Vienne. Seule exception, la partition imprimée d'*Il barbiere di Siviglia*, l'unique opéra italien de Rossini à s'être maintenu au répertoire de l'Opéra de Francfort après 1870, fait également partie de ce fonds d'archives¹⁸².

¹⁷⁹ NICOLAI, Otto, « Über die Instrumentierung der Rezitative in den Mozart'schen Opern », in : *Musikalische Aufsätze*, KRUSE, Georg Richard (éd.), Ratisbonne, Gustav Bosse, coll. « Deutsche Musikbücherei », vol. 10, 1913, p. 104-115 ; article publié à l'origine dans : *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, 18 mars 1847, vol. 7, n° 33.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 109 : « Tant que nous n'aurons pas d'abord fourni la preuve dans les *komische Opern* allemandes originales que notre langue est capable du récitatif musical rapide et que nos chanteurs se sont suffisamment familiarisés avec cette manière de réciter, il restera très pratique de conserver l'usage des dialogues parlés lors des représentations allemandes des ouvrages comiques de Mozart (ainsi que des ouvrages comiques d'autres compositeurs traduits de l'italien). »

¹⁸¹ Cf. : DELLA SETA, Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Turin, E.D.T., 1993, p. 47-50.

¹⁸² DIDION, Robert, « Le rappresentazioni di opere rossiniane a Francoforte nell'Ottocento: repertorio e materiali d'esecuzione », in : FABBRI, Paolo (éd.), *Gioachino Rossini, 1792-1992, Il Testò e la Scena*.

Toujours selon Robert Didion, les deux éditeurs importants qui publièrent des partitions d'opéras rossiniens en Allemagne dans la première moitié du XIX^e siècle furent Schott à Mayence et Breitkopf und Härtel à Leipzig¹⁸³. Il n'est donc pas étonnant de retrouver en 1830 dans la revue musicale *Caecilia* éditée par Schott un article de neuf pages d'un certain Dr. Aab consacré à la promotion des partitions piano-chant de huit opéras de Rossini mises en vente par la maison d'édition rhénane : *Tancredi*, *L'Italiana in Algeri*, *Il Turco in Italia*, *Otello*, *Ricciardo e Zoraide*, *Mose in Egitto*, *Le Comte Ory* et *Guillaume Tell*¹⁸⁴. Les six opéras italiens et les deux opéras français étaient proposés en langue originale et en traduction allemande. De même, l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, revue musicale de la maison d'édition allemande concurrente Breitkopf und Härtel, n'hésita pas à profiter de ses colonnes pour assurer, à travers différents articles publiés en 1820, 1823, 1825 et 1829, la publicité de quatre de ses partitions piano-chant d'opéras de Rossini : *Elisabetta*, *Regina d'Inghilterra*¹⁸⁵, *Mose in Egitto*¹⁸⁶, *Armida*¹⁸⁷ et *Le Comte Ory*¹⁸⁸. La revue de Leipzig eut également l'élégance de consacrer en 1830 un article de fond de trente-deux pages réparti sur trois numéros à la partition piano-chant de *Guillaume Tell* éditée par Schott¹⁸⁹. Ces articles sont tous consacrés à des *opere serie* ou à des opéras français créés à l'Opéra de Paris. Après consultation des tables des matières de l'ensemble des volumes annuels de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* entre 1815 et 1848, il est possible d'affirmer qu'aucune *opera buffa* de Rossini ne bénéficia dans la première moitié du XIX^e siècle d'un tel traitement de faveur de la part du journal de Leipzig.

Conclusion

Étendue dès le XVIII^e siècle à l'ensemble des territoires de langue allemande, la diffusion de l'*opera buffa* s'intensifie en Allemagne dans la première moitié du XIX^e siècle. Après la chute de l'Empire napoléonien, les opéras de Rossini connaissent un très large succès dans les années 1820 et 1830, suivi par celui des opéras de Donizetti dans les années 1830 et 1840. À côté de l'opéra allemand et de l'opéra français, l'opéra italien représente souvent un sixième, voire un quart du répertoire lyrique trinational mis en scène, aussi bien dans les théâtres des grandes villes allemandes, telles que Munich, Hambourg,

Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992, Saggi e Fonti n° 1, Fondazione Rossini di Pesaro, 1994, p. 329-331.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 329.

¹⁸⁴ Dr. AAB, « Rossinische Opern in Clavierauszügen, Mainz bei B. Schott », in : *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, Mayence, 1830, vol. 12, n° 45, p. 54-62.

¹⁸⁵ « Recension: *Elisabetta, Regina d'Inghilterra. Elisabeth, Königin von England, Oper, im Klavierauszug von J. Rossini*. Leipzig, b. Breitkopf und Härtel. (Pr. 5 Thlr.) », in : *AmZ*, 1^{er} mars 1820, vol. 22, n° 9, p. 144-147 ; 24 mai 1820, vol. 22, n° 21, p. 353-356.

¹⁸⁶ ROCHLITZ, Johann Friedrich, « Recension: *Mose in Egitto, Drama serio in tre Atti, Musica da Gioachino Rossini. Moses in Egypten etc.* Klavierauszug. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 5 Thlr.) », in : *AmZ*, 26 novembre 1823, vol. 25, n° 48, p. 777-786.

¹⁸⁷ « Recension: *Armida, Drama tragico in tre Atti da G. Rossini. Armida, grosse Zauber-Oper in drey Aufzügen, Musik von Joachim Rossini*. Klavierauszug. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 5 Thlr.) », in : *AmZ*, 2 mars 1825, vol. 27, n° 9, p. 155-156.

¹⁸⁸ « Recension: *Le Comte Ory (Graf Ory), Oper in zwey Aufzügen, in Musik gesetzt von J. Rossini*. Vollständiger Klavierauszug. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Preiss [sic] 8 Thlr. », in : *AmZ*, 21 octobre 1829, vol. 31, n° 42, p. 685-688.

¹⁸⁹ FINK, Gottfried Wilhelm, « Recension: *Guillaume Tell, opéra en quatre actes, paroles de M. M. Jouy et Hypolite Bis, musique de G. Rossini, avec accompagnement de L. Niedermeyer*. – Vollständiger Klavierauszug nach der Original-Partitur, mit französischem Texte und freyer teutscher Bearbeitung von Th. v. Haupt, unterlegt von Jos. Panny. Mit Privilegien. (Eigenthum der Verleger) 1829. Mainz und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 22 Fl. Rheinisch. », in : *AmZ*, 6, 13 et 20 janvier 1830, vol. 32, n° 1, 2 et 3, p. 3-8, 17-32 et 33-42.

Berlin ou Francfort, que dans les théâtres de villes plus modestes desservies par des troupes allemandes itinérantes. Vienne constitue indéniablement le premier foyer de diffusion de l'opéra italien dans le monde germanique avec une dizaine de théâtres concernés au XIX^e siècle, dont trois particulièrement actifs dans ce domaine avant 1850, l'Opéra de Vienne ou Kärntnertortheater, le Theater an der Wien et le Theater in der Josefstadt. Plus que tout autre théâtre, l'Opéra de Vienne assure la représentation en langue originale et en traduction allemande d'un répertoire italien remarquablement riche et varié, grâce notamment à la succession de directeurs italiens particulièrement influents à sa tête entre 1821 et 1848, et à son alternance institutionnalisée de saisons allemandes et italiennes. Moins importante et plus tardive qu'à Vienne, la diffusion des opéras de Rossini et de Donizetti dans la capitale des Hohenzollern est assurée principalement par deux théâtres, le Königstädtisches Theater et l'Opéra de Berlin. Quel que soit le lieu de représentation en Allemagne, les récitatifs sont fréquemment remplacés dans la pratique par des dialogues parlés lors de la mise en scène d'*opere buffe* en traduction allemande.

2.3 La diffusion de l'opéra-comique en Allemagne

Introduction

La diffusion de l'opéra-comique en Allemagne dans la première moitié du XIX^e siècle fut d'une ampleur exceptionnelle. De nombreux témoins de cette période, parmi lesquels Rochlitz, Wagner, Weber, Lindner, Pohl, Castelli et Adam, constatèrent l'occupation des scènes allemandes par les ouvrages français, représentés le plus souvent dans la langue de Goethe. L'étude statistique de l'édition des livrets des opéras et opéras-comiques d'Auber en traduction allemande, rendue possible grâce aux ouvrages de Hans Fromm et Herbert Schneider, permettra de se faire une idée de l'amplitude du phénomène. Une présentation des principaux traducteurs allemands d'opéras-comiques mettra en valeur des acteurs souvent négligés par la recherche musicologique. Peu documentée jusqu'à aujourd'hui, la diffusion des opéras français en langue originale dans le monde germanique est une question particulièrement complexe à étudier et ne fera l'objet ici que d'un rapide aperçu. Une synthèse des travaux de Manuela Jahrmärker, Herbert Schneider et Arnold Jacobshagen offrira un panorama géographique général de la diffusion de l'opéra-comique en Allemagne au XIX^e siècle. Vienne et Berlin constitueront les principaux centres de rayonnement du genre français et feront à ce titre l'objet d'une étude particulière. Pas moins d'une dizaine de théâtres viennois, au premier plan desquels figuraient l'Opéra, le Theater an der Wien, le Theater in der Josefstadt et le Theater in der Leopoldstadt, mirent en scène des opéras-comiques au XIX^e siècle. L'étude statistique approfondie des représentations d'ouvrages de Boieldieu, Auber et Adam dans la capitale des Habsbourg, rendue possible grâce au dépouillement des données contenues dans les ouvrages d'Anton Bauer et Franz Hadamowsky, montrera combien Vienne occupa une place exceptionnelle dans le rayonnement international de l'art lyrique français. L'examen de la diffusion de l'opéra-comique à Berlin établira ensuite comment celle-ci fut marquée entre 1824 et 1851 par la concurrence entre l'Opéra de Berlin et le Königstädtisches Theater, ce dont témoignent les lettres d'Adolphe Adam à Samuel Heinrich Spiker. Enfin, l'analyse du répertoire français des troupes itinérantes, telles que les troupes allemandes de passage à Strasbourg entre 1813 et 1848 ou la troupe d'August Pichler, active à Detmold, Pyrmont, Münster et Osnabrück entre 1825 et 1847, conclura ce chapitre.

2.3.1 Rochlitz, Wagner, Weber, Lindner, Pohl et Adam, ou le constat de l'occupation des scènes allemandes par les opéras étrangers

Dans la première moitié du XIX^e siècle, les compositeurs et les critiques musicaux allemands et étrangers constatent de manière unanime l'incroyable succès des opéras étrangers sur les scènes allemandes¹.

¹ Cf. : « Der in- und ausländische Spielplananteil », in : GOSLICH, Siegfried, *Die deutsche romantische Oper*, Tutzing, Hans Schneider, 1975, p. 121-126 : étude comparative de la diffusion des opéras italiens, français et allemands dans la première moitié du XIX^e siècle en Allemagne. - *Ibid.*, p. 121 : « *Der Opernspielplan der deutschen Theater war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts fast durchweg vom Ausland beherrscht.* » - *Ibid.*, p. 122-123 : « *Die komische Oper von Grétry bis zu Adam beherrschte den deutschen Spielplan - unbeeinflusst durch die politischen Spannungen, ungestört von dem Zug zur nationalen Besinnung, der sich im Staatsleben*

Le 29 avril 1818, Johann Friedrich Rochlitz publie dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* un long article consacré à la pénurie de bons ténors en Allemagne². Il critique l'ampleur, trop importante à son goût, de la diffusion des opéras et opéras-comiques français outre-Rhin depuis les premières années du XIX^e siècle, les théâtres allemands étant « démesurément inondés » par les œuvres françaises : « *Eben so nachtheiliger vielleicht für die deutschen Tenorstimmen sind in den letzten zwey Decennien die vielen französischen Opern und Operetten gewesen, welche diese Zeit unsre Theater ganz unverhältnismässig überschwemmt hatten*³. »

En 1830, un certain Dr. Lindner publie dans *Caecilia* un article de vingt pages au sujet de la « transplantation » des plus récents opéras français en Allemagne, non seulement sur les scènes lyriques, mais aussi à travers l'édition musicale⁴. Parmi les six ouvrages étudiés par le critique musical, on compte trois opéras-comiques, *La Violette* de Carafa, *La Fiancée* d'Auber et *Les deux Nuits* de Boieldieu, et trois opéras, *La Muette de Portici* d'Auber, *Guillaume Tell* et *Le Comte Ory* de Rossini.

Dans son article intitulé « Halévy et *La Reine de Chypre* », publié le 13 mars 1842 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, Richard Wagner se plaint de même de la prédilection du public allemand pour les opéras français et de son manque de patriotisme musical :

Mais si Halévy n'a pas exercé une puissante action sur les artistes qui l'entourent, qu'il porte ses regards sur l'Allemagne. Les Allemands, qui abandonnent facilement et volontiers leurs scènes aux étrangers, s'étaient complu à apprécier jusque dans les plus minces détails la musique voluptueuse de Rossini ; puis ils se prirent d'enthousiasme aux ravissantes mélodies de *la Muette de Portici*, et ils ne voulurent plus entendre sur la scène que la musique française, qui avait dès lors détrôné la musique italienne⁵.

Douze ans plus tard, le 31 mars 1854, Richard Pohl publie dans la *Neue Zeitschrift für Musik* une analyse comparative de l'opéra en France et en Allemagne. Partisan de Wagner et de Liszt, Pohl ne signe pas l'article de son nom, mais le publie sous le pseudonyme de Hoplit⁶. Il constate avec dépit que l'opéra français conserve une très large diffusion en Allemagne, au détriment de l'opéra allemand :

Wenn man die musikalische Entwicklung [sic] unserer Zeit mit der früherer Perioden vergleicht, muß es auffallend erscheinen, daß gegenwärtig die französische dramatische, oder vielmehr

und in der Literatur aussprach. » - *Ibid.*, p. 123 : « *Ein Blick in den Spielplan der Theater im Zeitraum vom Wiener Kongreß bis zur Revolution von 1848 zeigt überall die ausländische Oper im Vorteil vor der einheimischen. Die meisten und erfolgreichsten Aufführungen erreichen mit ihren Werken Rossini, Bellini, Donizetti, Adam und Auber, auch Meyerbeer mit seinen auf französische Texte komponierten Opern. Ähnlichen Erfolg findet von den deutschen Meistern nur Mozart, neben dem bis zur Jahrhundertmitte Weber, Spohr, Marschner, Lortzing und Flotow hervortreten, bis dann mit der Eroberung der Bühnen durch Wagner in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine Umgestaltung des Repertoires einsetzt.* »

² ROCHLITZ, Johann Friedrich, « Die Seltenheit guter Tenoristen in Deutschland », in : *AmZ*, 29 avril 1818, vol. 20, n° 17, p. 301-312.

³ *Ibid.*, p. 310 : « Les nombreux opéras et opérettes français qui ont inondé de manière complètement démesurée nos théâtres durant les deux dernières décennies ont été peut-être plus défavorables encore pour les voix de ténors allemandes durant cette période. »

⁴ LINDNER, Dr., « Ueber die Verpflanzung neuester französischer Opern auf die Bühnen und in den Musikhandel Deutschlands », in : *Caecilia*, 1830, vol. 12, n° 45, p. 35-54.

⁵ WAGNER, Richard, « Halévy et *La Reine de Chypre* », in : *RGmP*, 2^e article, 13 mars 1842, vol. 9, n° 11, p. 101.

⁶ HOPLIT [= POHL, Richard], « Die Oper in Frankreich und Deutschland. Eine Zeitbetrachtung », in : *NZfM*, 31 mars 1854, vol. 40, n° 14, p. 145-149.

*die Opern-musik, nicht nur im eignen Lande einen überwiegenden Einfluß besitzt, sondern auch in Deutschland leider noch immer eine so bedeutende Rolle spielt*⁷.

Dans ses *Souvenirs d'un musicien*, publiés de manière posthume en 1857, Adolphe Adam se lamente du statut peu enviable de compositeur à Paris et constate la difficulté qu'éprouvent les compositeurs français à faire représenter leurs ouvrages en France, tandis que les opéras français connaissent paradoxalement les plus grands succès en Allemagne :

Interrogez l'Allemagne, pays de la musique, comme l'Italie est celui des chanteurs ; demandez-lui ce qu'elle pense de nos compositeurs. Elle s'avouera notre inférieure ; elle vous dira qu'un opéra nouveau est un événement chez elle, et qu'un succès est encore plus rare ; que, si ses théâtres existent, c'est grâce à nos compositeurs. Elle vous nommera tous les opéras de Méhul, qu'elle a appréciés avant nous, dont les partitions, que nous ne comprenions pas toujours, excitaient l'enthousiasme chez elle ; elle vous citera tout le répertoire de Boïeldieu, d'Hérold, dont les ouvrages traduits, et non imités, comme on le fait si gauchement en Angleterre, sont exécutés sur tous les théâtres, et font toujours le plus grand effet⁸.

Dans ses *Derniers souvenirs d'un musicien*, Adam remarque que la grande popularité dans le monde germanique des opéras français de Cherubini valut dès 1805 au compositeur italien une invitation à Vienne⁹, alors même que sa position à Paris se trouvait affaiblie par le peu d'intérêt que lui témoignait Napoléon :

Jusque là [*sic*], malgré son immense réputation, Chérubini ne jouissait pas d'une position brillante ; il n'était pas bien vu de Napoléon, qui ne pouvait pardonner à un Italien de ne pas faire de la musique purement italienne, lui qui était fou de celle de Cimarosa.

Les honneurs et les sommes d'argent prodigués à Paisiello et Paer semblaient être un reproche indirect continuellement jeté à Cherubini, qui ne voulait point plier son talent au goût du maître.

À l'exception des *Deux Journées*, les ouvrages de Cherubini étaient beaucoup plus joués en Allemagne qu'en France ; et quelque étendue que fût la domination de Napoléon, son pouvoir n'allait pas jusqu'à faire payer des droits d'auteur aux théâtres de Vienne et de Berlin¹⁰.

L'auteur du *Postillon de Lonjumeau* insiste sur le plus grand succès des ouvrages français de Cherubini en Allemagne plutôt qu'en France¹¹. Rappelons que le goût du public pouvait parfois, selon le côté du Rhin, diverger de manière importante dans l'appréciation des différents ouvrages d'un même compositeur, comme en témoigne la prédilection du public allemand pour *Zampa* d'Hérold, opposée à celle du public français pour le *Pré aux clercs*. Herbert Schneider évoque de même le grand succès du *Maçon* d'Auber en Allemagne, bien supérieur à celui que recueille cet opéra-comique en France¹².

⁷ *Ibid.*, p. 145 : « Quand on compare le développement musical de notre temps avec les périodes précédentes, il apparaît de manière frappante que la musique dramatique française contemporaine, ou plutôt la musique d'opéra français, non seulement exerce une grande influence dans son propre pays, mais joue malheureusement toujours et encore un rôle capital en Allemagne. »

⁸ ADAM, Adolphe, *Souvenirs d'un musicien ; précédés de notes biographiques écrites par lui-même*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857 ; rééd. : Paris, Calmann Lévy, 1884, p. 52-53.

⁹ ADAM, Adolphe, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859, p. 242 : « Les succès de Paris avaient retenti jusqu'en Allemagne, et Cherubini y fut appelé en 1805. / Il fit représenter, au théâtre impérial de Vienne, *Faniska*, dont il avait composé une partie de la musique avec des fragments de *Koucourgi*, qu'il n'avait pu faire représenter. »

¹⁰ *Ibid.*, p. 243.

¹¹ *Ibid.*, p. 245 : « L'Allemagne vengea Cherubini de la froideur de la France. *Ali-Baba* eut un grand succès, et il est encore au répertoire de plusieurs grandes villes d'Outre-Rhin. »

¹² SCHNEIDER, Herbert, « Assimiler les emprunts. La germanisation d'opéras français en Allemagne au cours du XIX^e siècle », in : BANOUN, Bernard, CANDONI, Jean-François (éd.), *Le monde germanique et l'opéra. Le livret en question*, ouvrage publié dans le cadre des travaux de l'EA 3556 (Paris-Sorbonne) et de la chaire d'Histoire culturelle du monde germanique de l'Institut universitaire de France, Paris, Klincksieck, 2005, p. 319.

Les écrits de Carl Maria von Weber et son activité à l'Opéra de Dresde apportent des renseignements intéressants sur les modalités de la représentation des ouvrages français par les troupes allemandes sous la Restauration. En 1815, Weber emploie trois ans avant Rochlitz la métaphore de l'inondation pour décrire le triomphe des opéras étrangers sur les scènes allemandes¹³ :

*Ungern blickt Ref. auf das Repertoire der deutschen Bühnen, das er überschwemmt mit fremden Erzeugnissen sieht, die uns noch meistens durch schale Übersetzungen, lokal-notwendig scheinende Verstümmelungen, von der Laune eines einzelnen gewichthabenden Mitgliedes oft erzeugt, nicht einmal in ihrer ganzen Eigentümlichkeit erscheinen und grösstenteils ihren glücklichen Erfolg dem Rufe von aussen zu verdanken haben*¹⁴.

En 1817, Weber rédige un essai sur la composition de la troupe allemande de l'Opéra de Dresde¹⁵ dans lequel il insiste sur l'importance d'un chœur permanent formé au jeu scénique. Dans les remarques introductives¹⁶ de son essai, le compositeur et chef d'orchestre constate la complexité des charges reposant sur les épaules d'une troupe allemande d'opéra, dont le public attend la représentation satisfaisante d'un répertoire trinational¹⁷ :

Die italienische Oper hat ihre feststehenden Figuren und Gesangsfächer für die Opera seria und buffa, die französischen desgleichen. Von einer deutschen Operngesellschaft aber verlangt man nebst dem ihr Eigentümlichen auch die Vereinigung alles obigen, da die Werke der beiden genannten Nationen in Übersetzungen auf die deutsche Bühne gebracht werden.

Hieraus folgt ein mehrzähligeres, vielseitigeres, und daher schwer bis zu einem gewissen vollkommenen Grade zusammenzubringendes Personal.

*Bei der Wahl desselben ist besonders darauf zu sehen, dass die Individualität der Mitglieder sich zu vielseitiger Benutzung darbiete*¹⁸.

¹³ Cette métaphore semble un lieu commun de la critique musicale allemande du XIX^e siècle. Elle apparaît également dans une critique de *La Part du diable* d'Auber publiée le 29 novembre 1843 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (vol. 45, n° 48, p. 861 : «*Da es bei den neuen Operngebilden, die uns von jenseits des Rheins überfluthen [...].* »), ainsi que dans un article de C. A. Mangold intitulé «*Die neuere deutsche Oper* » et publié le 1^{er} avril 1848 dans la *Neue Zeitschrift für Musik* (vol. 28, n° 27, p. 158 : «*[...] weil der Sinn für deutsche Opern durch die Masse von ausländischen Producten, mit denen wir alljährlich überschwemmt werden, noch nie recht zur Entfaltung kommen konnte [...].* »).

¹⁴ WEBER, Carl Maria von : «*Alimelek, Oper von Meyerbeer (1815)* », in : K. K. *Privilegierten Prager Zeitung*, 21 octobre 1815, n° 294 ; cité d'après : WEBER, Carl Maria von, *Kunstansichten: Ausgewählte Schriften*, LAUX, Karl (éd.), Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., coll. «*Musik und Musiktheater* », 1975, p. 188 : «*Le rédacteur de ces lignes regarde à contrecœur le répertoire des scènes allemandes qu'il voit inondées de productions étrangères qui nous parviennent le plus souvent sous la forme de traductions insipides, de mutilations qui semblent nécessaires localement, souvent provoquées par le caprice d'un seul membre très influent, qui ne peuvent même pas apparaître dans toute leur particularité et qui, pour la plus grande partie d'entre elles, doivent leur heureux succès à leur réputation acquise à l'étranger.* »

¹⁵ WEBER, Carl Maria von, «*Versuch eines Entwurfes, den Stand einer deutschen Operngesellschaft zu Dresden in tabellarische Form zu bringen, mit kurz erläuternden Anmerkungen (1817)* », in : WEBER, Carl Maria von, *Kunstansichten: Ausgewählte Schriften, op. cit.*, p. 181-185.

¹⁶ «*Einleitende Bemerkungen* ».

¹⁷ Cf. : DEAN, Winton, «*German Opera. Weber's Repertory as Opera Conductor* », in : ABRAHAM, Gerald (éd.), *New Oxford History of Music*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1982, vol. 8, p. 494-495.

¹⁸ WEBER, Carl Maria von, *op. cit.*, p. 181 : «*L'opéra italien a ses personnages types et ses emplois bien définis pour l'opera seria et pour l'opera buffa, l'opéra français de même. Mais on exige d'une troupe allemande d'opéra qu'elle maîtrise les personnages et emplois présentés ci-dessus en plus de ceux qui lui sont propres, étant donné que les œuvres des deux nations mentionnées précédemment sont représentées sur les scènes allemandes. / Il en résulte par conséquent un personnel nombreux, polyvalent et donc difficile à rassembler en maintenant un haut niveau d'exigence. / Lors de sa constitution, il faut particulièrement faire attention à ce que l'individualité des membres permette une utilisation polyvalente.* »

Weber résume sous forme synoptique ses propositions de composition pour la troupe allemande de l'Opéra de Dresde. Seules les première, deuxième et quatrième colonnes de ce tableau sont reproduites ci-dessous en traduction française, la troisième colonne¹⁹, consacrée à des propositions concrètes de chanteurs, étant moins pertinente pour notre sujet :

Tableau n° 4 : Esquisse d'un projet de composition pour la troupe allemande de l'Opéra de Dresde, synthétisée sous forme de tableau (Carl Maria von Weber)²⁰

Individus nécessaires	Leur emploi et leur utilisation	Montant approximatif du salaire
1. Une première chanteuse	Pour des parties chantées dans lesquelles le chant est l'élément prédominant	3400 Tlr. (thaler)
2. Une première chanteuse	Pour des rôles de caractère, des rôles d'hommes, Athalia, Sextus, Sargino, mais également des rôles de nature plus déclamatoire comme Médée	2000 Tlr.
3. Une première chanteuse	Pour l'emploi naïf et gai. Savoyarde, Cendrillon, Zerline, Aline, etc.	1500 Tlr.
4. Une chanteuse	Pour des rôles solennels, des rôles de mères, mais aussi des rôles comiques	
5. Une chanteuse	Rôles moins importants, confidentes, etc.	
6. Un premier ténor	Pour [jouer] les premiers amants et jeunes héros	2000 Tlr.
7. Un deuxième ténor	Pour les mêmes emplois, mais de rang inférieur	
8. Un ténor	Pour les rôles joués (<i>Spielrollen</i>), principalement dans les opéras français. Jean de Paris, rôles de valet léger, etc.	
9. Ténor bouffon	-	
10. Une première basse	Pour des rôles chantés sérieux, le duc dans Camilla, Mafferu, Sarastro	
11. Une première basse	Pour des rôles plutôt de caractère, Sénéchal, Barbe-bleue, Moritz dans <i>Helene</i> , etc., où le jeu domine	1600 Tlr.
12. Une basse	Pour des rôles secondaires, de caractère comique ou borné	
13. Un chanteur	Pour des rôles de bas comique	400 Tlr.

Sur les cinq chanteuses et huit chanteurs jugés nécessaires par Weber pour constituer la troupe allemande, soit treize interprètes au total, six ont un emploi lié au comique, à savoir deux chanteuses et quatre chanteurs. Nous avons indiqué en caractères gras dans le tableau ci-dessus les rôles comiques, correspondant aux numéros 3, 4, 8, 9, 12 et 13. Weber estime qu'il est indispensable d'engager des interprètes dont les emplois correspondent aux numéros 1, 2, 3, 6 et 10²¹. À l'exception de la première chanteuse pour l'emploi naïf et gai (n° 3), les emplois comiques ne sont donc pas jugés indispensables. Avec 3.400 thalers, la première chanteuse (n° 1) bénéficie, et de loin, du salaire le plus élevé de la troupe. Avec 400 thalers, le chanteur chargé des rôles de bas comique (n° 13) dispose au contraire, et de loin également, du salaire le plus bas de la troupe. D'un montant plus de huit fois inférieur à celui de la première chanteuse, son salaire constitue une nouvelle démonstration de la moindre

¹⁹ « Vorschlag zur allenfallsigen Besetzung ».

²⁰ *Ibid.*, p. 182.

²¹ *Ibid.*, p. 183 : « *Durchaus notwendig und zu engagieren sind demnach Nr. 1, 2, 3, 6, 10.* »

considération pour les rôles comiques vis-à-vis des rôles sérieux. Weber indique qu'il a pris comme référence les salaires des chanteurs italiens²².

Il faut noter cependant la présence dans ce tableau d'un ténor spécialisé dans les « Spielrollen » des opéras-comiques français, ainsi que celle d'un ténor bouffon. Parmi les interprètes masculins, deux ténors et deux basses ont ou peuvent avoir un emploi comique. Ceci témoigne de la prise en considération par Weber des deux traditions comiques française et italienne. Au point de vue du comique, son projet est donc en conformité avec sa volonté de représenter les meilleures œuvres de chaque pays avec une égale ardeur, telle qu'il la décrit dans un article adressé la même année « aux habitants de Dresde amateurs d'art²³ » :

Durch die spätere Bereicherung des Personals wird nicht nur manches schon gegenwärtig Vorzügliche, zweckmässig an seinen Platz gestellt, im vorteilhaftesten Lichte erscheinen, sondern überhaupt dann erst ein planmässiger Gang in Hinsicht der Wahl der Opern und deren abwechselnder Folge, sich auf Musikgattung und szenische Tendenz beziehend, eintreten können, der dem Publikum das Beste aller Zeiten und Orte mit gleichem Eifer wiederzugeben suchen soll²⁴.

2.3.2 Les traductions allemandes d'opéras-comiques

Contrairement à l'opéra italien, l'opéra français ne dispose pas à l'étranger d'un aussi vaste réseau de diffusion en langue originale.

Tandis que la diffusion de l'opéra italien à Berlin et à Vienne se fait en partie en langue originale, les deux villes disposant chacune d'une troupe italienne, Adolphe Adam rappelle, dans un article publié le 4 juin 1843 dans *La France musicale*, l'absence de théâtre lyrique français en Allemagne et l'usage nécessaire de la traduction pour y assurer la diffusion des opéras français, une diffusion qu'il juge toutefois très importante :

Quoiqu'on prétende que notre musique française est détestable, je dirai que ce sont propos de renard à qui on a coupé la queue et qu'en Allemagne, le répertoire se compose à peu près uniquement de nos opéras. Par conséquent, je ne devrais pas me montrer si hostile aux traducteurs, leur ayant souvent dû l'honneur d'être représenté à l'étranger ; mais c'est qu'à l'étranger il n'y a pas de théâtre lyrique français, qu'il faut bien que les Allemands traduisent nos opéras pour en avoir connaissance ; ainsi, à Vienne, à Berlin, depuis qu'il y a une troupe italienne, on ne joue plus que les traductions françaises et les opéras allemands sur les théâtres nationaux, et d'ailleurs je suis persuadé que s'il prenait l'idée, dans quelque ville d'Allemagne, de fonder un Conservatoire pour former des chanteurs, on ne les exercerait pas sur des traductions, mais bien sur des ouvrages allemands²⁵.

²² *Ibid.*, p. 185 : « Wenn der Gehaltsanschlag der Sängler zu hoch scheinen dürfte, so erlaube ich mir bloss zu bemerken, dass dabei als Massstab der Gehalt der Italienischen Sängler angenommen ist, und zwar nicht sowohl aus innerer Überzeugung der Notwendigkeit als der Gewissheit, dass jeder neu anzustellende Künstler denselben vor Augen und - fühlt er seine Vorzüge in künstlerischer und jugendlicher Hinsicht, die längere Brauchbarkeit verspricht, auch demnach mit Recht glauben wird, nicht unbescheiden in seinen Forderungen gewesen zu sein. »

²³ *Ibid.*, p. 195 : « An die Kunstliebenden Bewohner Dresdens ».

²⁴ WEBER, Carl Maria, « Als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurteilung neu auf dem Königlichen Theater zu Dresden erscheinender Opern zu erleichtern », in : *Abendzeitung*, Dresde, n° 25, 29 janvier 1817 ; cité d'après : *Ibid.*, p. 196 : « À travers l'enrichissement futur du personnel, il ne s'agit pas seulement, comme c'est déjà le cas, de faire apparaître certaines choses excellentes à leur place adéquate dans une lumière avantageuse, mais surtout de pouvoir enfin mettre en action un plan méthodique à l'égard du choix des opéras et de leur rotation, s'appliquant aux genres musicaux et aux tendances scéniques, qui doit chercher à rendre au public avec le même zèle le meilleur de toutes les époques et de tous les lieux. »

²⁵ ADAM, Adolphe, « Exercice public des élèves du Conservatoire », in : *Fm*, 4 juin 1843, vol. 8, n° 23, p. 182-183. - Cf. : JOUVIN, Benoît, *Hérolde. Sa vie et ses œuvres*, Paris, Heugel et C^{ie}, 1868, p. 42.

Deux semaines plus tard, engagé dans une polémique qui l'oppose à Castil-Blaze par voie de presse, le compositeur français insiste de nouveau sur l'incroyable succès outre-Rhin des traductions allemandes d'opéras français :

Eh bien ! les compositeurs français n'ont-ils pas bien plus de mérite, lorsqu'avec de telles ressources, ils sont souvent parvenus à composer des ouvrages auxquels, quoi que vous en disiez, on a reconnu un tel mérite, qu'ils ont été traduits et applaudis dans les pays les plus musicaux de l'Europe ?

Et dans l'intérêt de vos confrères d'outre-Rhin, ne dites plus si souvent que nos opéras français ne valent rien : si à Vienne ou à Berlin, on allait vous croire sur parole, que deviendraient les Castil-Blaze du lieu qui font d'excellentes affaires avec nos traductions²⁶ ?

L'étude statistique de l'ensemble des traductions allemandes d'opéras-comiques, tous compositeurs confondus, représenterait un travail certes considérable, mais très utile pour une meilleure connaissance de la diffusion des ouvrages français dans le monde germanique au XIX^e siècle. Corinne Pré s'est intéressée aux traductions d'opéras-comiques en langues occidentales entre 1741 et 1815. Sur la centaine d'ouvrages dont les traductions sont accessibles à la Bibliothèque Nationale et à celle de l'Arsenal, elle compte quinze traductions en langue allemande entre 1771 et 1788, contre une traduction en espagnol en 1764, trois en anglais, onze en italien entre 1792 et 1814 et soixante-quinze en néerlandais. Les principaux centres allemands de traduction sont Francfort, Mannheim et Vienne²⁷. La période 1780-1820 a déjà fait l'objet d'une importante étude de Herbert Schneider²⁸. Le musicologue allemand y souligne la quasi-absence de recherches sur le sujet²⁹. En nous basant sur deux ouvrages de Hans Fromm et de Herbert Schneider, nous nous sommes toutefois limité dans notre étude à la diffusion des opéras et des opéras-comiques d'Auber, le compositeur français de sa génération qui a connu le plus grand succès en France et à l'étranger, et qui peut donc être considéré à ce titre comme le plus représentatif. À partir des données compilées par Hans Fromm dans sa bibliographie des traductions allemandes d'ouvrages français entre 1700 et 1948³⁰, il nous a été possible d'établir une première estimation du nombre d'éditions allemandes des livrets d'opéras et d'opéras-comiques d'Auber qui ont été publiées entre 1825 et 1948 :

²⁶ ADAM, Adolphe, « Toujours la Pie voleuse au Conservatoire », in : *Fm*, 18 juin 1843, vol. 8, n° 25, p. 199.

²⁷ PRÉ, Corinne, « Les traductions d'opéras-comiques en langues occidentales 1741-1815 », in : VENDRIX, Philippe (éd.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992, p. 252.

²⁸ SCHNEIDER, Herbert, « Die deutschen Übersetzungen französischer Opern zwischen 1780 und 1820: Verlauf und Probleme eines Transfer-Zyklus », in : LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, REICHARDT, Rolf (éd.), *Kulturtransfer im Epochenbruch, Frankreich-Deutschland 1770-1815*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag (Deutsch-Französische Kulturbibliothek, vol. 9), 1997, p. 593-676.

²⁹ *Ibid.*, p. 598 : « Zum Stand der Forschung. / Sowohl zum Problem der Übersetzung gesungener Texte wie auch zu der Aufnahme der französischen Oper in der Zeit des Epochenbruchs fehlen Untersuchungen fast ganz. » ; p. 602 : « Im folgenden Überblick soll es darum gehen, einerseits die bisher nicht bekannte und nicht untersuchte Entwicklung der Übernahmen von Opern aus Frankreich und andererseits einige grundlegende Probleme der Übertragung ins Deutsche aufzuzeigen. »

³⁰ FROMM, Hans, *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen 1700-1948*, Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft Baden-Baden, 1950, 6 vol.

Tableau n° 5 : Nombres d'éditions allemandes des livrets d'opéras d'Auber avant 1948, rangés par ordre décroissant

Opéra	Nombre d'éditions allemandes
<i>La Muette de Portici</i>	32 (1829-1914)
<i>Gustave III ou le Bal masqué</i>	26 (1833-1929)
<i>Dieu et la Bayadère</i>	8 (1831-1870)
<i>Le Lac des fées</i>	7 (1840-1873)
<i>Lestocq</i>	7 (1834-1880)
<i>L'Ambassadrice</i>	5 (1837-1840)
<i>Le Philtre</i>	4 (1831-1840)
<i>Léocadie</i>	3 (1825)
<i>L'Enfant prodigue</i>	2 (1851-1852)
<i>Emma, ou la Promesse imprudente</i>	1 (1825)
Total : 10 opéras	95 (1825-1929)

Tableau n° 6 : Nombres d'éditions allemandes des livrets d'opéras-comiques d'Auber avant 1948, rangés par ordre décroissant

Opéra-comique	Nombre d'éditions allemandes
<i>Fra Diavolo</i>	28 (1830-1948)
<i>Le Maçon</i>	27 (1827-1927)
<i>La Part du diable</i>	22 (1843-1928)
<i>Le Domino noir</i>	18 (1838-1928)
<i>Les Diamants de la couronne</i>	12 (1841-1883)
<i>La Sirène</i>	9 (1844-1900)
<i>La Fiancée</i>	8 (1829-1880)
<i>Le Cheval de bronze</i>	7 (1835-1890)
<i>Le Serment</i>	5 (1833-1840)
<i>Concert à la cour</i>	3 (1825)
<i>Le Duc d'Olonne</i>	3 (1842-1850)
<i>Haydée</i>	3 (1847-1848)
<i>Zanetta</i>	3 (1840-1850)
<i>Actéon</i>	2 (1836-1840)
<i>Les Chaperons blancs</i>	2 (1833-1836)
<i>La Barcarolle</i>	1 (1840)
<i>Le premier Jour de bonheur</i>	1 (1868)
Total : 17 opéras-comiques	154 (1825-1948)

Les opéras *La Muette de Portici* et *Gustave III ou le Bal masqué* et les opéras-comiques *Fra Diavolo*³¹, *Le Maçon*, *La Part du diable* et *Le Domino noir* sont les ouvrages

³¹ Deux ans avant d'être nommé chef d'orchestre à l'Opéra de Vienne, Otto Nicolai entreprend à la fin du mois d'avril 1835 un voyage entre Rome et Naples. Arrivé à mi-chemin de son parcours, le compositeur allemand passe une nuit dans une auberge à Terracina et ne peut s'empêcher de penser à l'intrigue de *Fra Diavolo* que Scribe et Auber ont située dans un endroit similaire. Nicolai note ainsi dans son journal intime : « *In der zweiten Hälfte des Tages war das Wetter ein wenig besser, und wir kamen zu guter Zeit in Terracina an, wo die Nacht zugebracht wurde. Dieser Ort ist schon sehr schön gelegen und gewiß eine der schönsten Besitzungen des*

d'Auber les plus populaires en Allemagne, un succès dont l'ampleur est confirmée par l'historien Wilhelm Heinrich Riehl³². Selon les informations fournies par ces deux tableaux, 95 traductions allemandes de 10 opéras et 154 traductions allemandes de 17 opéras-comiques d'Auber ont été publiées en 123 ans, soit un total de 249 traductions de 27 ouvrages lyriques, ce qui est considérable.

Pourtant ces nombres déjà très importants semblent bien en deçà de la réalité si l'on prend comme base de travail le catalogue chronologique et thématique des œuvres d'Auber publié en 1994 par Herbert Schneider³³. Cet ouvrage est une mine d'informations sur la diffusion des œuvres d'Auber par le biais de la traduction. Le dépouillement que nous avons effectué des données contenues dans ce catalogue nous permet en outre de comparer le nombre de traductions publiées dans les différentes langues européennes. Dans l'introduction³⁴ de son ouvrage, le musicologue allemand émet toutefois une réserve importante sur les données concernant les pays d'Europe de l'Est : « *Erst im letzten Stadium der Arbeit am Katalog, während der Redaktion, haben sich die Arbeitsmöglichkeiten in vielen Ländern Osteuropas wesentlich verbessert, ohne dass ich davon noch hätte viel profitieren können*³⁵. » Il faut ainsi remarquer l'absence de la Russie et de traductions russes dans ce catalogue.

Établi d'après le catalogue des œuvres d'Auber, le tableau ci-dessous est consacré à la diffusion de ses opéras à travers l'édition des livrets traduits en allemand, en anglais, en italien, en danois et dans sept autres langues européennes :

Papstes. Wir gedachten im Gasthofe natürlich sehr der Auberschen Oper und bedauerten nur, daß weder eine hübsche Wirtstochter, noch eine hübsche Mylady zu finden war, dennoch fand sich etwas Ähnliches ein, indem am folgenden Morgen ganz früh ein Wagen von Neapel kommend in Terracina anlangte, in welchem sich Mrs. Temple-West, eine sehr hübsche Engländerin, die ich im Winter in Rom kennen lernte [sic] und in den dortigen Gesellschaften immer sehr gern zur Konversation aufsuchte, befand, die mit ihrem noch einmal so alten Gemahl nach Rom reiste. » [SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *Otto Nicolais Tagebücher nebst biographischen Ergänzungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892, p. 48.]

³² RIEHL, Wilhelm Heinrich, « Boieldieu und Auber mit ihren Genossen », in : *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart, J. G. Cotta'scher Verlag, 1862, 2^e éd., vol. 2, p. 121 : « *Fast alle Opern Auber's aus den dreißiger Jahren wurden in deutschen Ausgaben gestochen (meist bei Schott in Mainz) und zwar in wahren Prachtausgaben, Partitur, Klavierauszug und gar das Libretto für viel theueres Geld. Sie gingen gleich den Werken Rossini's, Bellini's und Donizetti's mit prunkhaften neuen Dekorationen und Kostümen über die bühne, indeß sich die gediegenen Tondichtungen der toden und lebenden deutschen Meister fast allesammt mit dem dürftigsten, abgetragenen Gewande begnügen mußten.* »

³³ SCHNEIDER, Herbert, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel François Esprit Auber* (AWV), Zürich/Hildelsheim/New York, Georg Olms, 1994, 2 vol., 1708 p.

³⁴ « Vorwort ».

³⁵ « Ce n'est que lors de la dernière étape de mon travail sur le catalogue, durant la rédaction, que les conditions de travail dans de nombreux pays d'Europe de l'Est se sont considérablement améliorées, sans que je puisse encore vraiment en profiter. »

Tableau n° 7 : Nombres d'éditions des livrets d'opéras d'Auber en langues étrangères, rangés par ordre décroissant du nombre d'éditions des livrets allemands

Opéra	Création	Allemand	Anglais	Italien	Danois	Autres
<i>La Muette de Portici</i>	1828	77 (1829-1926)	28	25	7	18
<i>Gustave III ou le Bal masqué</i>	1833	43 (1833-1929)	7	0	0	0
<i>Le Lac des fées</i>	1839	21 (1840-1881)	0	0	0	2
<i>Lestocq</i>	1834	15 (1834-1880)	2	0	2	0
<i>Dieu et la Bayadère</i>	1830	14 (1831-1870)	1	0	2	1
<i>Le Serment</i>	1832	12 (1833-1856)	0	0	0	0
<i>Le Philtre</i>	1831	7 (1831-1840)	1	1	1	0
<i>Léocadie</i>	1824	5 (1825-1826)	0	0	0	0
<i>L'Enfant prodigue</i>	1850	3 (1851-1852)	3	1	0	0
<i>Emma</i>	1821	1 (1825)	0	0	0	0
<i>Zerline ou la Corbeille d'oranges</i>	1851	0	3	0	0	0
Total : 11 opéras	1824-51	198 (1825-1929)	45	27	12	21

Sans surprise, *La Muette de Portici* est l'opéra dont le livret est le plus traduit avec pas moins de soixante-dix-sept éditions en allemand, vingt-huit en anglais, vingt-cinq en italien, sept en danois, cinq en suédois, quatre en tchèque, trois en polonais, deux en espagnol, deux en portugais, une en hongrois et une en hollandais, soit un total de cent-cinquante-cinq éditions en onze langues étrangères, ce qui représente la moitié de l'ensemble des éditions de livrets en langues étrangères des onze opéras d'Auber.

Aux rares éditions anglaises, italiennes et danoises des livrets de ses dix autres opéras, il faut ajouter une édition suédoise et une édition polonaise du livret du *Lac des fées*, ainsi qu'une édition suédoise du livret de *Dieu et la Bayadère*. Si la diffusion en traduction allemande des opéras d'Auber autres que *La Muette de Portici* reste également considérable avec 121 éditions des livrets de neuf opéras, elle est donc pratiquement nulle dans les dix autres langues avec seulement vingt-sept éditions des livrets de sept opéras. Par conséquent, il est possible d'affirmer que la diffusion des opéras d'Auber sous forme de traduction s'est essentiellement limitée, en dehors de l'Allemagne, à *La Muette de Portici*. D'après les indications d'années comprises dans ce tableau, neuf des dix opéras traduits en allemand l'ont été l'année même de leur création parisienne ou au plus tard l'année suivante, ce qui témoigne de l'existence d'un réseau de diffusion particulièrement organisé, rapide et efficace entre la France et l'Allemagne. Si l'on compare le nombre d'opéras traduits et le nombre de livrets publiés par langue, le caractère exceptionnel au niveau européen du succès des opéras d'Auber dans le monde germanique est particulièrement évident :

Tableau n° 8 : Nombre d'opéras d'Auber traduits et nombre d'éditions de livrets par langue

Langue	Nombre d'opéras traduits	Nombre d'éditions de livrets
Allemand	10	198
Anglais	7	45
Danois	4	12
Italien	3	27
Suédois	3	7
Polonais	2	4
Tchèque	1	4
Espagnol	1	2
Portugais	1	2
Hongrois	1	1
Hollandais	1	1
Total : 11 langues	11 opéras	299 éditions

Ainsi, dix des onze opéras d'Auber traduits en langue étrangère l'ont été en allemand. De plus, 198 des 299 livrets édités en traduction l'ont été dans cette même langue, soit deux tiers du total, ce qui est considérable.

La question désormais est de savoir si l'hégémonie allemande observée pour la diffusion des opéras d'Auber en traduction se vérifie également pour celle de ses opéras-comiques. Le tableau ci-dessous, établi comme les deux tableaux précédents à partir de l'étude du catalogue des œuvres d'Auber réalisé par Herbert Schneider, est consacré à la diffusion des opéras-comiques du compositeur français à travers l'édition des livrets traduits en allemand, en anglais, en italien, en danois et dans sept autres langues européennes :

Tableau n° 9 : Nombres d'éditions des livrets d'opéras-comiques d'Auber en langues étrangères, rangés par ordre décroissant du nombre d'éditions des livrets allemands

Opéra-comique	Création	Allemand	Anglais	Italien	Danois	Autres
<i>Fra Diavolo</i>	1830	71 (1830-1952)	34	15	5	12
<i>Le Maçon</i>	1825	47 (1826-1910)	1	0	4	2
<i>Le Domino noir</i>	1837	43 (1838-1928)	9	0	4	6
<i>La Part du diable</i>	1843	42 (1843-1897)	1	0	0	3
<i>Les Diamants de la couronne</i>	1841	21 (1841-1884)	18	2	1	3
<i>La Neige</i>	1823	16 (1824-1842)	0	0	1	1
<i>Le Cheval de bronze</i>	1835	12 (1835-1890)	2	1	1	2
<i>La Fiancée</i>	1829	12 (1829-1880)	0	1	2	0
<i>L'Ambassadrice</i>	1836	10 (1837-1840)	1	0	0	4
<i>La Sirène</i>	1844	9 (1844-1898)	2	0	0	1
<i>Le Concert à la cour</i>	1824	7 (1825)	0	0	1	1
<i>Fiorella</i>	1826	6 (1828-1829)	0	0	1	0
<i>Haydée</i>	1847	6 (1847-1851)	2	1	0	1
<i>Le Duc d'Olonne</i>	1842	5 (1842-1850)	0	0	0	2
<i>Zanetta ou jouer avec le feu</i>	1840	5 (1840-1850)	0	0	2	0
<i>Les Chaperons blancs</i>	1836	4 (1836-1838)	0	0	0	0
<i>Le premier Jour de bonheur</i>	1868	3 (1868-1869)	0	0	0	0
<i>Actéon</i>	1836	2 (1836-1840)	0	0	0	0
<i>Marco Spada</i>	1852	2 (1853-1859)	1	0	0	0
<i>La Barcarolle</i>	1845	1 (1845)	0	0	0	0
Total : 20 opéras-comiques	1823-68	324 (1824-1952)	71	20	22	38

Fra Diavolo est l'opéra-comique dont le livret est le plus traduit avec pas moins de soixante-et-onze éditions en allemand, trente-quatre en anglais, quinze en italien, cinq en danois, quatre en suédois, trois en tchèque, deux en polonais, une en espagnol, une en finnois et une en portugais, soit un total de 137 éditions en dix langues étrangères. Si *Les Diamants de la couronne* et *Le Domino noir* connaissent un relatif succès en traduction anglaise avec respectivement dix-huit et neuf éditions de livrets, les autres opéras-comiques d'Auber sont peu traduits en dehors de l'allemand³⁶. Au total, neuf des vingt opéras-comiques du compositeur français qui ont fait l'objet de traductions comptent plus de dix éditions de leur livret dans la langue de Goethe et seule *La Barcarolle* ne dépasse pas l'unité dans cette langue. De même que dans le tableau réalisé à partir de l'ouvrage de Hans Fromm, on observe que *Fra Diavolo*, *Le Maçon*, *Le Domino noir* et *La Part du diable* sont de loin les quatre opéras-comiques les plus populaires en Allemagne, comptant chacun plus de quarante éditions de leur livret en allemand, pour un total cumulé de 203 éditions, soit près des deux tiers de l'ensemble des 324 éditions de livrets d'opéras-comiques dans cette langue. Par ailleurs, treize des vingt opéras-comiques traduits en allemand l'ont été l'année même de leur création parisienne, contre six opéras-comiques l'année suivante et un opéra-comique

³⁶ Outre *Fra Diavolo*, on compte vingt-six éditions des livrets de onze opéras-comiques d'Auber dans d'autres langues que l'allemand, l'anglais, l'italien et le danois : 1) *Le Maçon* : une édition hongroise et une tchèque ; 2) *Le Domino noir* : trois suédoises, une espagnole, une polonaise et une tchèque ; 3) *La Part du diable* : une espagnole, une suédoise et une tchèque ; 4) *Les Diamants de la couronne* : deux suédoises et une espagnole ; 5) *La Neige* : une tchèque ; 6) *Le Cheval de bronze* : deux polonaises ; 7) *L'Ambassadrice* : deux suédoises, une espagnole et une polonaise ; 8) *La Sirène* : une suédoise ; 9) *Le Concert à la cour* : une suédoise ; 10) *Haydée* : une espagnole ; 11) *Le Duc d'Olonne* : deux portugaises.

deux ans après. De même que ses opéras, les opéras-comiques d'Auber bénéficiaient donc à l'évidence d'un réseau de diffusion particulièrement rapide et efficace entre la France et l'Allemagne³⁷.

Tableau n° 10 : Nombre d'opéras-comiques d'Auber traduits et nombre d'éditions de livrets par langue

Langue	Nombre d'opéras-comiques traduits	Nombre d'éditions de livrets
Allemand	20	324
Anglais	10	71
Danois	10	22
Suédois	6	14
Espagnol	6	6
Italien	5	20
Tchèque	5	7
Polonais	4	6
Portugais	2	3
Hongrois	1	1
Finnois	1	1
Total : 11 langues	20 opéras-comiques	475 éditions

Les vingt opéras-comiques d'Auber traduits en langue étrangère l'ont tous été en allemand, contre dix opéras-comiques seulement pour l'anglais et le danois, les deux langues suivantes du classement européen³⁸. De plus, 324 des 475 livrets édités en traduction l'ont été dans la langue de Goethe, c'est-à-dire à nouveau les deux tiers du total, ce qui est colossal.

Selon Herbert Schneider, à l'exception de deux œuvres de jeunesse, *Jean de Chimay* et *Le Séjour militaire*, et des derniers opéras, *Zerline ou la Corbeille d'oranges*, *Jenny Bell*, *Manon Lescaut*, *La Circassienne*, *La Fiancée du roi de Garbe* et *Rêve d'amour*, « tout le théâtre musical d'Auber, 32 opéras en tout, fut traduit et joué en Allemagne³⁹. » En résumé, l'étude statistique de l'édition des livrets d'opéras et d'opéras-comiques d'Auber confirme l'impression ressentie par Carl Maria von Weber, Johann Friedrich Rochlitz, Richard Wagner, Richard Pohl et Adolphe Adam dans la première moitié du XIX^e siècle, à savoir l'incroyable diffusion des opéras-comiques dans le monde germanique, une diffusion d'une ampleur bien supérieure à celle observée dans les autres pays européens.

Au-delà des traductions, Arnold Jacobshagen rappelle que la diffusion des opéras-comiques en Allemagne était également facilitée par la circulation des livrets de mise en scène qui permettaient aux scènes provinciales et étrangères de prendre pour modèle

³⁷ Marco Marica fait un constat similaire concernant trois opéras de Boieldieu créés en 1800 et 1803, *Beniowski*, *ou les Exilés du Kamtchatka*, *Le Calife de Bagdad* et *Ma Tante Aurore, ou le Roman impromptu* : « *I tre lavori di Boieldieu furono inoltre tradotti in tedesco pochi anni dopo la loro rappresentazione parigina.* » Cf. : MARICA, Marco, *L'opéra-comique in Italia: rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*: Dissertazione dottorale: Dottorato di ricerca in Storia e analisi delle culture musicali, Rome, Università degli Studi « La Sapienza », 1998, p. 274.

³⁸

³⁹ SCHNEIDER, Herbert, « Assimiler les emprunts. La germanisation d'opéras français en Allemagne au cours du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 320. - Après vérification, il s'agit en fait de 31 opéras.

les représentations parisiennes. Le musicologue allemand cite comme exemple la *Collection de Mises en scène rédigées et publiées par M. L[ouis] Paliani*, qui comprend la description détaillée des mises en scène de deux cents ouvrages lyriques, dont cent-vingt opéras-comiques⁴⁰. Reproduite en fac-similé dans son article, une réclame de Paliani mentionne les livrets de mises en scène de vingt-six grands opéras, dont *La Muette de Portici* et *Les Huguenots*, quelques opéras italiens en traduction française, parmi lesquelles *Norma*, *Linda di Chamouni* et *Don Pasquale*, et surtout quatre-vingt-quatre opéras-comiques, dont *Fra Diavolo*, *Zampa*, *La Fiancée*, *Les deux Nuits* et *La Fille du régiment*⁴¹. À travers l'étude comparative des livrets de mise en scène de *Fra Diavolo* édités par Paliani et Duverger, Arnold Jacobshagen démontre cependant que ces documents n'étaient pas toujours fidèles à la première mise en scène de l'œuvre donnée lors de sa création au Théâtre de l'Opéra-Comique⁴².

2.3.3 Les traducteurs allemands d'opéras-comiques

Dans sa thèse de doctorat d'État consacrée à la prosodie dans l'opéra allemand, le linguiste et musicologue Gottfried R. Marschall remarque que la traduction des livrets d'opéras prend « une nouvelle ampleur » outre-Rhin dans la première moitié du XIX^e siècle : « Après 1800, un véritable fleuve d'œuvres scéniques étrangères s'épandra sur le territoire culturel des pays de langue allemande. Dans le seul domaine de l'opéra-comique, nombreux sont les titres d'œuvres traduites qui se graveront dans la mémoire du mélomane⁴³. » En conclusion de son article intitulé « La germanisation d'opéras français en Allemagne au cours du XIX^e siècle », Herbert Schneider écrit de même :

Au XIX^e et au début du XX^e siècle, la traduction d'opéras français en allemand, par sa quantité, est plus importante que la traduction d'opéras italiens. Jusqu'au moment où une seule traduction fut possible par suite de changements juridiques, les théâtres avaient le choix entre plusieurs traductions. Après la protection de l'œuvre dans les pays étrangers, on était plus ou moins obligé d'accepter la traduction légalisée, soit pour des raisons pratiques (la disponibilité d'une traduction publiée sous forme de livret et de partition chant et piano) ou pour des raisons de droit. Le genre le plus populaire jusqu'au milieu du XIX^e siècle était l'opéra-comique, puis l'opérette lui fit concurrence. [...] Les œuvres importées faisaient quasiment partie de la tradition nationale⁴⁴.

Selon Jean-Claude Yon, « la propriété littéraire et artistique telle qu'elle apparaît en France lors de la Révolution (avant d'être perfectionnée par différentes lois) [...] n'est

⁴⁰ JACOBSHAGEN, Arnold, « Die Inszenierung der Opéra comique im 19. Jahrhundert: Aubers *Fra Diavolo* in den Pariser Livrets de mise en scène », in : POSPÍŠIL, Milan, JACOBSHAGEN, Arnold, CLAUDON, Francis et OTTLOVÁ, Marta (éd.), *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague 12-14 mai 1999, Prague, KLP - Koniasch Latin Press, 2003, p. 134 : « Unter diesen Regiebüchern nimmt für die Opéra comique des 19. Jahrhunderts die insgesamt über 200 Bände umfassende Collection de Mises en scène rédigées et publiées par M. L[ouis] Paliani, in der allein rund 120 Opéras comiques vertreten sind, eine zentrale Rolle ein. / Diese Inszenierungsanweisungen wurden im Druck oder aber handschriftlich vervielfältigt und sodann vor allem an Theater in der Provinz und im Ausland vertrieben, um diesen eigene Inszenierungen nach dem Vorbild der Pariser Aufführungen zu ermöglichen. »

⁴¹ *Ibid.*, p. 140 : « Abb. 3 : Verlagswerbung Paliani : TITRES DE QUELQUES MISES EN SCÈNES / RÉDIGÉES / PAR M. L. PALIANI ».

⁴² *Ibid.*, p. 155.

⁴³ MARSCHALL, Gottfried R., *Métrie et musique en allemand : de la poésie à l'opéra*, thèse de doctorat d'état [Université Paris-Sorbonne, 1999], Villeneuve d'Ascq, Atelier national de reproduction des thèses, s.d., p. 340.

⁴⁴ SCHNEIDER, Herbert, « Assimiler les emprunts. La germanisation d'opéras français en Allemagne au cours du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 339.

reconnue qu'en France⁴⁵ ». L'instauration d'un droit d'auteur international ne prend véritablement forme qu'à la fin du XIX^e siècle, avec la signature à Berne le 9 septembre 1886 d'une convention universelle « conclue par dix pays (Allemagne, Belgique, Espagne, France, Grande-Bretagne, Haïti, Italie, Libéria, Suisse, Tunisie) » qui « crée une Union pour la protection des œuvres littéraires et artistiques et pose les principes de la propriété littéraire internationale telle qu'elle sera appliquée au XX^e siècle⁴⁶. » Jean-Claude Yon remarque que les traductions et adaptations d'œuvres françaises à l'étranger ne font pas l'objet, jusque dans les années 1860, d'un versement de droits d'auteur, de même que les troupes françaises en tournée hors des frontières de l'hexagone « se gardent bien de verser des droits aux auteurs qu'elles interprètent » :

Eugène Scribe, sans doute l'auteur le plus joué au monde au XIX^e siècle et dont la première pièce date de 1810, ne mentionne dans ses comptes de (faibles) rentrées d'argent en provenance de l'étranger qu'à partir de 1857, soit quatre ans avant sa mort, et ces sommes, dérisoires au regard du succès de son répertoire, ne sont que le fruit d'accords passés avec certains directeurs. Jacques Offenbach, quant à lui, constate en 1867 l'inefficacité des traités passés avec les pays étrangers : « Pour ma part, je ne touche de droits sérieux qu'en Allemagne, et cela, parce que j'ai eu le bon esprit de m'occuper de mes affaires moi-même et de ne compter en rien sur votre protection théorique. » La diffusion massive du théâtre français dans le monde entier se déroule donc, durant les deux premiers tiers du siècle, en l'absence d'une véritable reconnaissance internationale du droit d'auteur⁴⁷.

Sous la Restauration et la monarchie de Juillet, le goût prononcé du public allemand pour le genre de l'opéra-comique et l'absence de traduction légalisée entraînent donc une libre et intense activité dans le domaine de la traduction⁴⁸. Le réseau de diffusion des opéras-comiques en Allemagne fait appel à des traducteurs professionnels, spécialisés dans le théâtre français, voire exclusivement dans les ouvrages lyriques. Dans son article consacré à l'histoire des traductions du français en allemand dans la première moitié du XIX^e siècle⁴⁹, Bernd Kortländer dédie un paragraphe au cas particulier que constituent les traducteurs allemands d'opéras et d'opéras-comiques français :

Parmi les traducteurs du français, ceux qui s'occupent de textes dramatiques forment un groupe tout à fait original et fortement spécialisé. On l'a vu plus haut : si les pièces françaises ont alors, pour le théâtre allemand, une extraordinaire importance, il est aussi extraordinairement difficile d'en saisir la réception. Des auteurs comme Ignaz Franz Castelli (1781-1862), qui adapta à proprement parler des centaines de textes pour le Théâtre de Vienne et dut forcément pour cela faire appel à des assistants compétents, sont en grande partie responsables de cette imprécision. Quant aux Berlinoises Louis Angely (1787-1835) et Carl Blum (1786-1844), il est également bien difficile de distinguer ce qui est de leur main et ce qui ne l'est pas. Tous deux se sont fait connaître en découvrant et en adaptant

⁴⁵ YON, Jean-Claude, « L'évolution de la législation internationale du droit d'auteur au XIX^e siècle : le cas du répertoire français à l'étranger », in : YON, Jean-Claude (éd.), *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle : Histoire d'une suprématie culturelle*, Actes du Colloque organisé par l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, Nouveau Monde Éditions, coll. « Histoire », 2008, p. 21-22.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 20-21.

⁴⁸ SCHNEIDER, Herbert, « Assimiler les emprunts. La germanisation d'opéras français en Allemagne au cours du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 321 : « Concernant les œuvres couronnées de succès, il arrivait souvent que plusieurs éditeurs publient les réductions pour chant et piano : *La Muette de Portici* parut chez dix éditeurs différents, *Fra Diavolo* et *Le Maçon* chez neuf, *La Fiancée* chez cinq et *La Neige* chez trois, jusqu'au moment où l'éditeur allemand fut obligé d'acquiescer auprès de l'éditeur français les droits pour les pays germaniques. »

⁴⁹ KORTLÄNDER, Bernd, « Traduire : « la plus noble des activités » ou « la plus abjecte des pratiques » : Sur l'histoire des traductions du français en allemand dans la première moitié du XIX^e siècle », in : ESPAGNE, Michel, WERNER, Michael, *Philologiques. Tome III : qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1994, p. 121-145.

le vaudeville français aux théâtres allemands ; Blum se servait d'ailleurs de mélodies qu'il composait lui-même. Dans les spécialistes du théâtre, les traducteurs de livrets d'opéra forment un sous-groupe encore plus spécialisé. En font partie Karl August von Lichtenstein (1767-1845), mais aussi Friederike Ellmenreich (1775-1845), qui transposèrent le texte des œuvres d'Auber, d'Adam, de Hérold et de Meyerbeer. La tâche de ces traducteurs-là, d'emblée, est nécessairement créatrice, dans la mesure où il ne s'agit pas pour eux de traduire scrupuleusement un texte français donné, mais d'en fournir un arrangement qui soit en tout point approprié aux réalités allemandes⁵⁰.

La dernière phrase de ce texte n'est pas sans rappeler l'effort similaire entrepris par Castil-Blaze pour adapter ses traductions d'opéras italiens et allemands aux exigences des théâtres de province en France.

À partir de l'étude des annales de l'opéra entre 1597 et 1940 compilées par Alfred Loewenberg⁵¹, de la consultation en ligne des documents numérisés de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich⁵², de la bibliothèque numérique Europeana et du catalogue de la Staatsbibliothek de Berlin⁵³, ainsi que de la lecture de différentes notices biographiques publiées principalement dans l'encyclopédie musicale allemande *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, il nous a été possible d'établir pour les plus importants traducteurs allemands d'opéras-comiques actifs entre 1800 et 1850 une liste provisoire, sans aucun doute incomplète, de leurs traductions d'opéras-comiques. Les dix spécialistes de la traduction lyrique que nous avons retenus dans notre étude, 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, sont présentés dans l'annexe 8 (11 pages) dans l'ordre chronologique de leurs dates de naissance.

En comparant les biographies de ces dix traducteurs allemands, il apparaît sans surprise que leurs carrières sont toutes plus ou moins liées à l'une des deux grandes capitales du monde germanique, Vienne et Berlin, voire aux deux. Lichtenstein, Ellmenreich, Seyfried, Castelli et Kupelwieser ont été actifs à Vienne, Lichtenstein, Blum et Angely à Berlin, tandis que Ritter, Friedrich et Grünbaum ont traduit plusieurs opéras-comiques pour Vienne et Berlin. Il n'est pas rare d'observer la circulation parallèle de trois, quatre, voire cinq traductions allemandes d'un même opéra-comique⁵⁴. À Berlin et à Vienne, la concurrence entre les théâtres a pour conséquence que le même opéra-comique est souvent donné dans deux traductions différentes la même année. Outre la traduction de livrets français, six des dix traducteurs étudiés, Lichtenstein, Ellmenreich, Seyfried, Grünbaum, Blum et Kupelwieser, se consacrent également à la traduction de livrets italiens. Par ailleurs, leur activité de librettiste ne constitue jamais leur unique profession. Au contraire, leurs multiples activités englobent la plupart des métiers liés à l'art lyrique : acteur, chanteur, chef d'orchestre, compositeur, arrangeur, metteur en scène, directeur, intendant, secrétaire, etc. Ce sont donc de véritables professionnels, rompus aux exigences musicales et scéniques de l'industrie théâtrale, qui assurent la diffusion rapide et efficace des opéras-comiques en Allemagne⁵⁵.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 142-143.

⁵¹ LOEWENBERG, Alfred, *Annals of Opera, 1597-1940, compiled from the original sources by Alfred Loewenberg, with an introduction by Edward J. Dent*, Genève, Societas Bibliographica, 1955, 2^e éd., vol. 1, 1440 p.

⁵² Documents numérisés : « Digitale Sammlungen / Digitale Bibliothek - Münchener Digitalisierungszentrum ».

⁵³ « Stabikat ».

⁵⁴ Pour les XIX^e et XX^e siècles, Herbert Schneider dénombre sept traductions différentes de *La Dame blanche* de Boieldieu et six traductions différentes de trois opéras d'Auber, *Le Maçon*, *La Muette de Portici* et *Gustave ou Le Bal masqué*. Cf. SCHNEIDER, Herbert, « Assimiler les emprunts. La germanisation d'opéras français en Allemagne au cours du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 320 et 326.

⁵⁵ Cf. : GOSLICH, Siegfried, *Die deutsche romantische Oper*, *op. cit.*, p. 156 : « Theaterdichter, Komponisten, Schauspieler, Sänger und Musiker, Spielleiter, Intendanten, Fachschriftsteller und Kritiker haben sich, zum Teil

2.3.4 La diffusion des opéras français en langue originale dans le monde germanique

Comme le remarquent Herbert Schneider, dans son article consacré aux traductions allemandes d'opéras français entre 1780 et 1820⁵⁶, et Marco Marica à propos de *Jean de Paris* de Boieldieu, l'étude de la diffusion dans le monde germanique des opéras-comiques en version originale est plus complexe que celle de leurs traductions allemandes, car les représentations de troupes françaises en tournée outre-Rhin ne s'accompagnaient généralement pas d'une impression du livret :

L'opera di Boieldieu ebbe un grande successo anche all'estero, dove fu rappresentata sia in lingua originale che in traduzione. Per limitarci all'area germanica, per la quale esistono degli studi sulla diffusione dell'opéra-comique, fino al 1821 Jean de Paris fu rappresentata a Vienna (traduzione di Wilhelm Seyfried) nel 1812, 1813 e 1824, a Francoforte e Stoccarda nel 1812 (traduzione di Hiemer), a Monaco nel 1813 (nuovamente nella traduzione di Seyfried), a Weimar nel 1815, a Brema nel 1817 e ancora a Danzica e Bratislava (la data di queste due ultime rappresentazioni non è attestata), più un numero imprecisato di riprese in francese difficilmente documentabili, perché in questi casi non veniva stampato il libretto. A queste rappresentazioni va aggiunta ancora anche la rappresentazione di Dresda del 3 maggio 1817, a cui si riferisce la citata testimonianza di Weber e alla quale probabilmente ebbe modo di assistere anche Morlacchi, all'epoca compositore di corte dell'Elettore di Sassonia⁵⁷.

La diffusion des opéras français en langue originale était cependant loin d'être négligeable à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e. Sur les 213 opéras français de trente compositeurs français, huit compositeurs italiens en partie naturalisés et deux compositeurs allemands représentés en Allemagne entre 1780 et 1820, Herbert Schneider indique que 119 d'entre eux, soit plus de la moitié, furent représentés en français, contre 172 en allemand⁵⁸. Le principal centre de diffusion de l'opéra français en langue originale fut Hambourg avec 117 opéras représentés en français⁵⁹. De plus, vingt-sept des quarante opéras français représentés en traduction allemande dans la ville hanséatique durant cette période le furent également dans la langue de Molière⁶⁰. Cette situation exceptionnelle était due à l'installation à demeure, entre 1795 et 1805, d'une troupe française à Hambourg pour divertir un public

mit gutem Gelingen, in der Librettistik versucht und waren häufig auch erfolgreich als Übersetzer fremdsprachiger Opernbücher tätig. » - « Theaterpraktiker als Textdichter », in : *Ibid.*, p. 157-167.

⁵⁶ SCHNEIDER, Herbert, « Die deutschen Übersetzungen französischer Opern zwischen 1780 und 1820: Verlauf und Probleme eines Transfer-Zyklus », *op. cit.*, p. 600 : « *Auf die Aufführungen anderer Wandertruppen, von denen keine Librettodrucke erhalten sind, falls sie überhaupt solche anboten, kann hier nicht eingegangen werden* » ; p. 601 : « *Der Verbleib im Repertoire ist in der Regel nicht durch Librettodrucke dokumentiert, sondern nur durch die Überprüfung der Theaterzettel nachzuweisen.* »

⁵⁷ MARICA, Marco, *L'opéra-comique in Italia: rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, *op. cit.*, p. 282 : « L'opéra de Boieldieu eut aussi un grand succès à l'étranger, où il fut représenté aussi bien en langue originale qu'en traduction. Pour se limiter jusqu'en 1821 au monde germanique, pour lequel existent des études sur la diffusion de l'opéra-comique, *Jean de Paris* fut représenté à Vienne (traduction de Wilhelm Seyfried) en 1812, 1813 et 1824, à Francfort et Stuttgart en 1812 (traduction de Hiemer), à Munich en 1813 (de nouveau dans la traduction de Seyfried), à Weimar en 1815, à Brême en 1817 et encore à Dantzig et Bratislava (la date de ces deux dernières représentations n'est pas attestée), plus un nombre imprécis de reprises en français difficilement documentables, parce que dans ces cas-là le livret n'était pas publié. À ces représentations, il faut encore ajouter la représentation de Dresde du 3 mai 1817, à laquelle se rapporte le témoignage cité de Weber et à laquelle Morlacchi, à l'époque compositeur de la Cour de l'Électeur de Saxe, eut aussi probablement la possibilité d'assister. »

⁵⁸ SCHNEIDER, Herbert, « Die deutschen Übersetzungen französischer Opern zwischen 1780 und 1820: Verlauf und Probleme eines Transfer-Zyklus », *op. cit.*, p. 605-607.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 613.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 612.

en grande partie constitué d'émigrés français⁶¹. Le réveil du sentiment national allemand consécutif aux guerres napoléoniennes mit probablement un terme à l'entreprise⁶². Plus de 250 éditions hambourgeoises de livrets d'opéras français en langue originale durant cette décennie attestent de l'importante activité de cette troupe⁶³. Un demi-siècle plus tard, l'*Allgemeine musikalische Zeitung* signalera la tournée au printemps 1843, toujours à Hambourg, d'une troupe française de second ordre avec six représentations de cinq opéras-comiques, *Les Diamants de la couronne* et *Le Domino noir* d'Auber, *Le Chalet* d'Adam, *La Dame blanche* de Boieldieu et *La Fille du régiment* de Donizetti⁶⁴.

Étant donné l'absence de recherches approfondies consacrées aux représentations en français d'opéras-comiques entre 1815 et 1848 sur les scènes allemandes et le peu d'informations dont nous disposons au sujet des tournées de troupes itinérantes françaises outre-Rhin durant cette période, nous ne développerons pas davantage cette question.

Par ailleurs, quelques rares opéras-comiques ont été représentés dans le monde germanique en traduction italienne par des troupes transalpines. Marco Marica indique que cette situation était exceptionnelle sous l'occupation napoléonienne : « *In quei paesi invece nei quali erano attive delle troupes francesi, come in molti stati tedeschi, le traduzioni italiani di opéras-comiques rappresentano l'eccezione, essendo la regola la traduzione in lingua locale o la rappresentazione in francese*⁶⁵. » Selon Alfred Loewenberg, les opéras-comiques *Fra Diavolo* d'Auber et *Zampa* d'Hérold ont été mis en scène en italien au Königstädtisches Theater de Berlin, respectivement le 18 octobre 1848 et le 23 avril 1849⁶⁶.

2.3.5 Panorama de la diffusion de l'opéra-comique en Allemagne au XIX^e siècle

Herbert Schneider a étudié de manière statistique la diffusion des opéras français en traduction allemande entre 1780 et 1820. Il remarque que Berlin, Vienne, Francfort et Hambourg sont les quatre villes allemandes qui comptent le plus grand nombre d'ouvrages français représentés :

In Hamburg wurden 40 französische Opern in deutscher Sprache gegeben, 27 davon ebenfalls in der französischen Originalfassung. Mit Abstand führend ist Berlin mit 105 Opern vor Wien mit 88 und Frankfurt mit 54. Vermutlich niemand hätte Lübeck, Breslau und Königsberg vor München, Weimar, Stuttgart, Dresden und Leipzig erwartet. Aus beiden geographischen Übersichten wird zwar

⁶¹ *Ibid.*, p. 600-601.

⁶² *Ibid.*, p. 601 : « *Aus dem Jahre 1805 stammen die letzten nachweisbaren Hamburger Librettodrucke in französischer Sprache. Stephenson zufolge hat die Schlacht von Jena (1806) in Hamburg zu einem Wandel des Klimas von der bis dahin herrschenden weltbürgerlichen Neutralität hin zum bewußten Deutschtum geführt.* »

⁶³ *Ibid.*, p. 618 : « *In Hamburg erschienene datierte Drucke in der Originalsprache* » (graphique) ; p. 601 : « *Im Jahre 1795 gab es dort allein 27 Neuinszenierungen französischer Opern in der Originalsprache, wie die entsprechenden Librettodrucke zeigen, und danach bis 1805 jährlich jeweils zwischen fünf und 17 Neuinszenierungen.* » ; p. 616 : « *Der Überblick über die Publikationen französischsprachiger Libretti in Hamburg (Graphik 2) beweist, daß die französische Oper durch die Schaffung einer französischen Operntruppe im Zuge der Emigration nach Hamburg eine herausragende Rolle spielte.* »

⁶⁴ « *Feuilleton* », in : *AmZ*, 31 mai 1843, vol. 45, n° 22, p. 416 : « *In Hamburg gastirte eine französische Schauspielergesellschaft, welche auch vollständige Opern aufführte. Es wurden Auber's Diamants de la Couronne, Adam's Chalet, Boieldieu's Dame blanche, und Donizetti's Fille du régiment gegeben. Das beste Mitglied der nicht eben ausgezeichneten Sängergesellschaft ist die Prima Donna, Mad. Hebert-Massé.* » - « *NACHRICHTEN. / Hamburg*, im Juli », in : *AmZ*, 23 août 1843, vol. 45, n° 34, p. 617-618.

⁶⁵ MARICA, Marco, *L'opéra-comique in Italia: rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, *op. cit.*, p. 51 : « *Au contraire, dans les pays où des troupes françaises étaient actives, comme dans beaucoup d'États allemands, les traductions italiennes d'opéras-comiques représentent l'exception, étant donné que la traduction dans la langue locale ou la représentation en français étaient la règle.* »

⁶⁶ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 723 et 732.

*deutlich, wie dominant die Opernzentren Berlin, Wien, Frankfurt und Hamburg waren, aber der Überblick über alle Orte, an denen die hier durch Librettodrucke nachgewiesenen französischen Opern aufgeführt wurden, ist beeindruckend und dürfte die Zahl der in der französischen Provinz gespielten Opern erheblich übertreffen*⁶⁷.

Outre Berlin, Vienne, Francfort et Hambourg, neuf autres villes allemandes ont accueilli les représentations d'au moins dix ouvrages français durant cette période : Lübeck, Breslau, Königsberg, Munich, Weimar, Stuttgart, Dresde, Brême et Leipzig. Treize villes comptent entre trois et huit ouvrages représentés⁶⁸, douze villes comptent deux ouvrages représentés⁶⁹ et vingt villes un seul ouvrage représenté⁷⁰. Au total, ce ne sont donc pas moins de cinquante-huit villes où la représentation d'opéras-comiques en langue allemande est attestée entre 1780 et 1820⁷¹. En conclusion de son article, le musicologue allemand perçoit trois périodes dans la diffusion de l'opéra français en Allemagne au début du XIX^e siècle. Il identifie un point culminant entre 1795 et 1806, directement influencé par les événements politiques, suivi d'un déclin lié aux guerres napoléoniennes, puis au succès des opéras de Rossini et du *Freischütz* de Weber, enfin le départ d'un nouveau cycle à partir de 1825 avec la représentation des ouvrages de Boieldieu et d'une nouvelle génération de compositeurs français conduite par Auber, Hérold et Halévy⁷².

L'étude menée par Herbert Schneider trouve son prolongement dans le tableau synthétique du nombre d'opéras français représentés par compositeur au XIX^e siècle à Munich, Francfort, Darmstadt, Berlin, Dresde et Vienne, réalisé par Manuela Jahrmärker⁷³. Cinq des six théâtres considérés sont des *Hoftheater*, ou théâtres de cour, le sixième est le théâtre municipal de la ville commerçante de Francfort. Ces théâtres peuvent être considérés comme représentatifs des plus grandes scènes lyriques de l'époque en Allemagne. Le tableau de Manuela Jahrmärker est d'un grand intérêt pour notre étude. C'est pourquoi nous le reproduisons dans l'annexe 9 en traduction française avec l'ajout de la proportion d'opéras-comiques calculée par Arnold Jacobshagen⁷⁴. Ce tableau comparatif permet

⁶⁷ SCHNEIDER, Herbert, « Die deutschen Übersetzungen französischer Opern zwischen 1780 und 1820: Verlauf und Probleme eines Transfer-Zyklus », *op. cit.*, p. 612 : « 40 opéras français ont été donnés à Hambourg en langue allemande, dont 27 furent également donnés en version originale française. Berlin arrive en tête, et de loin, avec 105 opéras, devant Vienne avec 88 opéras et Francfort avec 54 opéras. Personne n'aurait probablement attendu Lübeck, Breslau et Königsberg avant Munich, Weimar, Stuttgart, Dresde et Leipzig. À partir des deux vues géographiques d'ensemble, il apparaît clairement à quel point les centres d'opéra de Berlin, Vienne, Francfort et Hambourg exerçaient une position dominante, mais l'aperçu de l'ensemble des endroits où la représentation d'opéras français est prouvée par l'édition locale de livrets est impressionnant et devrait dépasser considérablement le nombre des opéras joués dans les provinces françaises. » - Herbert Schneider inclut dans son étude les villes anciennement germaniques ou germanophones d'Europe de l'Est.

⁶⁸ Brunswick, Altona, Augsbourg, Karlsruhe, Riga, Cologne, Mayence, Darmstadt, Dessau, Cassel, Ratisbonne, Nuremberg et Hanovre.

⁶⁹ Bayreuth, Bonn, Brünn, Danzig, Donaueschingen, Kempten, Moscou, Magdebourg, Mannheim, Münster, Oels et Stettin.

⁷⁰ Aix-la-Chapelle, Celle, Dillingen, Erfurt, Frankenthal, Gießen, Göttingen, Gotha, Graz, Kiel, Laibach, Landshut, Memmingen, Neustrelitz, Passau, Rendsburg, Rostock, Salzbourg, Sondershausen et Wurtzbourg.

⁷¹ « Tabelle 4 : Anzahl der in deutschen Städten aufgeführten französischen Opern », in : SCHNEIDER, Herbert, « Die deutschen Übersetzungen französischer Opern zwischen 1780 und 1820: Verlauf und Probleme eines Transfer-Zyklus », *op. cit.*, p. 613.

⁷² *Ibid.*, p. 651-652.

⁷³ JAHRMÄRKER, Manuela, « Die französische Oper im 19. Jahrhundert in München », in : POSPISIL, Milan, JACOBSHAGEN, Arnold, CLAUDON, Francis et OTTLOVÁ, Marta (éd.), *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague 12-14 mai 1999, Prague, KLP - Koniasch Latin Press, 2003, p. 168.

⁷⁴ JACOBSHAGEN, Arnold, « Konversationsoper und Opéra comique im europäischen Kontext », in : CAPELLE, Irmilind (éd.), *Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Munich, Allitera Verlag, 2004, p. 242.

d'affirmer qu'Auber est de loin le compositeur français le plus joué en Allemagne au XIX^e siècle, puisqu'il arrive largement en tête, au nombre d'opéras représentés, dans chacune des six villes étudiées. De plus, il réalise l'exploit de compter au moins dix ouvrages mis en scène dans chaque théâtre. En comparaison, seuls Dalayrac, Isouard et Boieldieu à Vienne, et Méhul à Francfort, atteignent un tel nombre parmi les vingt compositeurs considérés, mais dans un seul théâtre. Dans son article consacré aux représentations des opéras de Rossini à l'Opéra de Francfort au XIX^e siècle⁷⁵, Robert Didion remarque de même qu'Auber est l'auteur le plus représenté sur cette scène après le compositeur du *Barbier de Séville*, mais avant Donizetti, Weber et Bellini. Le musicologue décompte 600 représentations de 18 ouvrages de Rossini avant 1880, contre 570 représentations de 24 ouvrages d'Auber. Au nombre d'œuvres représentées, Auber occupe ainsi la première place⁷⁶. D'après le tableau comparatif de Manuela Jahrmärker, les Opéras de Vienne et Francfort constituent, avec plus de cent opéras français représentés, les deux principaux foyers allemands de diffusion de l'opéra-comique, loin devant Munich, Dresde, Berlin et Darmstadt. Cette étude a cependant été réalisée à partir du dépouillement du répertoire représenté dans l'Opéra de chacune de ces villes. En tenant compte des représentations d'opéras-comiques sur les théâtres secondaires de Vienne et de Berlin, la capitale des Habsbourg devrait selon nous renforcer sa position hégémonique, tandis que celle des Hohenzollern devrait remonter en deuxième position du classement. À ce titre, ces deux villes feront chacune l'objet d'une partie indépendante de ce chapitre. Il faut souligner la proportion considérable et à peu près constante d'opéras-comiques représentés dans chaque ville allemande, par rapport au nombre total d'ouvrages français mis en scène. Elle oscille entre 70 % à Berlin et 84 % à Vienne, c'est-à-dire les trois quarts environ du nombre d'ouvrages français mis en scène. Wolfgang Becker relève ainsi que 53 % des ouvrages comiques représentés à l'Opéra de Dresde entre 1817 et 1826, c'est-à-dire sous la direction de Carl Maria von Weber, sont des opéras-comiques et que seuls les ouvrages français obtiennent du succès sur cette scène dans le genre comique⁷⁷. Étant donné les difficultés matérielles liées à la représentation des grands opéras français sur les petites scènes provinciales allemandes, la proportion d'opéras-comiques représentés devait y être au moins égale, voire plus importante encore que dans les grands centres urbains. Inge Forst et Günther Massenkeil soulignent ainsi l'importance des opéras-comiques au sein du répertoire de l'Opéra de la Cour de Bonn dans

⁷⁵ DIDION, Robert, « Le rappresentazioni di opere rossiniane a Francoforte nell'Ottocento: repertorio e materiali d'esecuzione », in : FABBRI, Paolo (éd.), *Gioachino Rossini, 1792-1992, Il Testo e la Scena. Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, Saggi e Fonti n° 1, Fondazione Rossini di Pesaro, 1994, p. 325-332.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 325.

⁷⁷ BECKER, Wolfgang, *Die deutsche Oper in Dresden unter der Leitung von Carl Maria von Weber, 1817-1826*, Berlin-Dahlem, Colloquium Verlag, 1962, p. 90-91 : « In der Erfolgliste der Oper liegt „Der Freischütz“ mit 51 Aufführungen weit in Führung. Es folgen „Johann von Paris“ von F. A. Boieldieu (29 Aufführungen) und „Zauberflöte“ (20) und „Don Giovanni“ (15) von Mozart. Werke mit hervorragender Wirkung waren außerdem nur die besprochenen lyrischen Opern. In der komischen Oper ist das Übergewicht der französischen Werke auffällig, die 53 Prozent dieser Gattung in Anspruch nehmen; erfolgreich waren ausschließlich französische komische Opern: „Das Geheimnis“ von J. P. Solié (10 Aufführungen), „Der neue Gutsherr“ von F. A. Boieldieu (9) und „Die vornehmen Wirte“ von C. S. Catel (8). » Wolfgang Becker opère une distinction entre les genres du *Singspiel* et de la *komische Oper*. Seul le deuxième genre est considéré ici.

les premières décennies du XIX^e siècle⁷⁸. Hans Erich Bödeker constate une situation similaire dans la ville de Cassel en 1811⁷⁹.

Arnold Jacobshagen a calculé les proportions respectives des opéras français, italiens et allemands dans le répertoire des principales scènes allemandes au XIX^e siècle⁸⁰. À l'Opéra de Munich, la proportion d'opéras français représentés passe de 20 % entre 1810 et 1824 – à une époque où plus de la moitié du répertoire munichois est encore constitué d'opéras italiens –, à 40 % entre 1824 et 1842, avant de redescendre à 28 % entre 1842 et 1857⁸¹. À l'Opéra de Berlin, les œuvres d'origine allemande représentent le plus souvent entre 50 et 60 % des productions, les œuvres françaises entre 20 et 30 %, et les œuvres italiennes entre 10 et 20 %. Une première berlinoise sur six environ concerne un opéra-comique. L'apogée de la diffusion berlinoise des opéras-comiques est comprise entre 1830 et 1839, avec 28 % de l'ensemble des ouvrages représentés⁸². Arnold Jacobshagen donne un ordre de grandeur similaire pour l'Opéra de Hambourg avec une proportion d'opéras-comiques correspondant à 26 % de l'ensemble du répertoire représenté entre 1830 et 1839⁸³. De manière générale, les années 1830 et 1840 représentent la période où le plus grand nombre d'œuvres françaises a été joué en Allemagne – où leur influence a donc été la plus grande sur le public et les compositeurs germaniques –, c'est-à-dire précisément à l'époque où Lortzing, Flotow et Nicolai composent leurs *komische Opern*.

Comme Herbert Schneider, Manuela Jahrmärker identifie à partir de 1825 le début d'un nouveau cycle dans la diffusion de l'opéra français en Allemagne dont elle situe le terme vers 1870⁸⁴. L'année 1825 correspond à la création parisienne de *La Dame blanche* et du *Maçon*, deux opéras-comiques très populaires en Allemagne au XIX^e siècle. L'année 1870 est marquée par la guerre franco-allemande et le renforcement des nationalismes musicaux des deux côtés de la frontière. La musicologue remarque que la réception de l'opéra-comique en Allemagne est sensiblement différente de celle du public parisien. Le public allemand ne se lasse pas de voir et de revoir certaines œuvres telles que *Richard Cœur de Lion* de Grétry, *Jean de Paris* de Boieldieu, *Les deux Journées* de Cherubini ou *Le Domino noir* d'Auber, un demi-siècle, voire un siècle après leur création, tandis que le public parisien s'intéresse avant tout aux nouveautés⁸⁵. Par ailleurs, seule une faible partie des ouvrages créés à Paris

⁷⁸ FORST, Inge, MASSENKEIL, Günther, « Bonn », in : MGG, 1995, 2^e éd., Sachteil, vol. 2, p. 60 : « Das ehemalige Hoftheater hatte bereits 1797 seine Pforten für auswärtige Opern- und Schauspieltruppen wieder geöffnet. Das musikalische Repertoire bestand vor allem aus Singspielen, z.B. dem Donauweibchen von F. Kauer, und Opéras comiques, aber auch Mozarts Don Giovanni wurde gegeben. »

⁷⁹ BÖDEKER, Hans Erich, « La vie musicale à Kassel, capitale et résidence princière, vers 1800 », in : CANDONI, Jean-François, GAUTHIER, Laure (éd.), *Les grands centres musicaux dans le monde germanique (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Musiques / Écritures », 2014, p. 231 : « Dans le domaine de l'opéra, c'est l'opéra-comique qui dominait, un genre qui n'était alors pas forcément comique et qui ne s'opposait pas nécessairement non plus au « grand opéra ». [...] Les œuvres les plus jouées étaient celles de Nicolas Marie Dalayrac, Étienne Nicolas Méhul, André-Ernest-Modeste Grétry et Henri Montan Berton. »

⁸⁰ JACOBSHAGEN, Arnold, « Konversationsoper und Opéra comique im europäischen Kontext », *op. cit.*, p. 242-245. Voir en particulier les notes de bas de page portant les numéros 48 à 56.

⁸¹ *Ibid.*, p. 242. Indications d'après : ZENGER, Max, *Geschichte der Münchener Oper*, KROYER, Theodor (éd.), Munich, F. X. Weizinger, 1923, p. 179-181.

⁸² *Ibid.*, p. 243. Indications d'après : HAEDLER, Manfred, HÖGER, Gudrun, SCHRÖDER, Axel, et THOMAS, Annette, « Verzeichnis der Ur- und Erstaufführungen von Opern und Singspielen 1742-1884 sowie aller Opernpremierens 1885-1992 », in : QUANDER, Georg (éd.), *Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden*, Berlin, Propyläen, 1992, p. 279-465.

⁸³ *Ibid.*, p. 243-244. Indications d'après : WENZEL, Joachim E., *Geschichte der Hamburger Oper 1678-1978*, Hamburg, 1978, p. 40-82.

⁸⁴ JAHRMÄRKER, Manuela, *op. cit.*, p. 165.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 165-166.

parvient à franchir les frontières allemandes et quelques ouvrages seulement s'imposent sur la durée⁸⁶.

Avant d'étudier plus en détail la diffusion de l'opéra-comique à Vienne et à Berlin, l'exemple de Munich analysé par Manuela Jahrmärker offre de premiers éléments de comparaison.

2.3.6 La diffusion de l'opéra-comique à Munich

Dans la première moitié du XIX^e siècle, les représentations d'opéras-comiques à Munich sont essentiellement assurées par les deux scènes de l'Opéra de la Cour⁸⁷, le Nationaltheater et le Residenztheater, auxquels il faut ajouter entre 1812 et 1825 l'Isartortheater⁸⁸. Entre 1810 et 1824, le répertoire de l'Opéra est largement dominé par les opéras italiens, même si les opéras français en constituent malgré tout une part non négligeable⁸⁹. Entre 1825 et 1842, les compositeurs français les plus représentés à l'Opéra de Munich sont Auber avec 147 représentations, suivi par Boieldieu, Adam, Méhul, Hérold et Isouard, avec respectivement quarante-huit, trente-six, vingt-quatre, dix-neuf et sept représentations. Dalayrac, Grétry et Berton ferment la marche avec trois représentations⁹⁰. Manuela Jahrmärker présente dans son étude une longue liste des premières représentations d'ouvrages français à l'Opéra de Munich entre 1800 et 1900⁹¹. Les quatre périodes considérées sont principalement liées à des changements de direction. Un résumé de cette liste donne une idée de l'ampleur de la diffusion du genre de l'opéra-comique dans la capitale bavaroise. Sur les trente-huit ouvrages français mis en scène pour la première fois à l'Opéra de Munich entre 1800 et 1825, trente-cinq sont des opéras-comiques⁹². De même, on compte seize opéras-comiques sur vingt-six ouvrages français représentés entre 1826 et 1842⁹³, vingt-six sur trente entre 1843 et 1867⁹⁴, et neuf sur quinze entre 1868 et 1900⁹⁵. Au total, quatre-vingt-six opéras-comiques sont mis en scène pour la première fois à l'Opéra de Munich au XIX^e siècle, dont soixante-trois entre 1800 et 1850. L'importante diffusion munichoise du genre dans la première moitié du siècle et son déclin inexorable après 1850 sont indéniables au regard de ces statistiques, une évolution comparable à celle observée dans les autres grandes villes allemandes⁹⁶. Manuela Jahrmärker remarque que l'écart temporel entre les créations parisiennes d'opéras-comiques et leurs reprises à Munich est semblable à ce qui est observé à Francfort et Vienne :

Die Zeitspanne, innerhalb derer ein Stück nach seiner Pariser Uraufführung in München nachgespielt wird, unterscheidet sich bis etwa 1870 nicht merklich von derjenigen, die man am Frankfurter National- oder Wiener Hoftheater benötigte. Betrag der Zeitraum bis zur Übernahme

⁸⁶ *Ibid.*, p. 165.

⁸⁷ « Hoftheater ».

⁸⁸ *Ibid.*, p. 169.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 170 : « Dabei entfallen von den insgesamt 858 Vorstellungen zwischen 1810 und 1824, so errechnete Max Zenger, 494 auf Werke italienischer und 170 auf Werke französischer Komponisten [...] ».

⁹⁰ *Ibid.*, p. 172-173. Pour être complet, il faut signaler que vingt-trois des 154 représentations de Rossini durant cette période sont consacrées à *Guillaume Tell*.

⁹¹ *Ibid.*, p. 171-175 : « Erstinszenierungen französischer Werke zwischen 1800 und 1900 ».

⁹² *Ibid.*, p. 171-172.

⁹³ *Ibid.*, p. 173.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 174-175.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 176 : « Allerdings ist die Tendenz, weniger französische Werke zu spielen, schon ab 1850 in allen deutschen Ländern einheitlich feststellbar ».

am Beginn des Jahrhunderts oft noch mehrere Jahre, ohne daß eine Regel erkennbar wäre, sind solche Fälle ab 1820 eher selten und 1 bis 2 Jahre der übliche Zeitraum, wobei die Premieren in Frankfurt und Wien der Münchner allerdings meist um einige Monate vorausgingen⁹⁷.

Parmi les dix-sept ouvrages français préférés du public munichois, on compte onze opéras-comiques, dont *Le Maçon*, *Fra Diavolo* et *La Part du diable* d'Auber, *La Dame blanche* de Boieldieu et *Le Postillon de Lonjumeau* d'Adam⁹⁸.

2.3.7 La diffusion de l'opéra-comique à Vienne

Maryvonne de Saint-Pulgent souligne le succès de l'opéra-comique à Vienne dès le milieu du XVIII^e siècle et l'importance du rôle joué par Gluck :

L'opéra-comique de Favart connaît une fortune européenne, qui en fait le principal rival de l'opéra italien. À partir de 1754, le comte Durazzo, diplomate génois chargé des spectacles de la cour impériale de Vienne, monte pour le Théâtre-Français près la Cour un répertoire d'opéras-comiques fourni par Favart et confie leur arrangement musical à un compositeur autochtone jusque-là surtout connu pour ses *opera seria* italiens, Christoph Willibald Gluck. Celui-ci tire des dix ans qu'il consacre à l'opéra-comique les éléments d'une réforme de la tragédie lyrique française, d'où sortiront vingt ans plus tard les deux *Iphigénie*, *Orphée et Eurydice* et *Alceste*, donnés à l'Opéra de Paris entre 1774 et 1777⁹⁹.

La musicologue reconnaît également l'influence du genre français dans certaines compositions de Mozart, en particulier dans ses opéras *Bastien und Bastienne*, *Die Entführung aus dem Serail* et *Le nozze di Figaro*¹⁰⁰. Dans sa biographie d'Hérold, Benoît Jouvin souligne l'étonnement du compositeur français, lors de son séjour à Vienne en 1815, devant les nombreuses représentations d'opéras-comiques auxquelles il lui est possible d'assister :

Il admire toujours, mais il commence à s'étonner. Il a fait provision d'enthousiasme pour saluer les chefs-d'œuvre de l'école allemande, et ce sont les opéras français auxquels Paris a donné la vogue qui passent sous ses yeux. Quand le défilé est terminé, il recommence. Il entend la *Vestale*, mal exécutée et étouffée, en quelque sorte, entre les parois d'une petite salle ; *Joconde*, qu'il ne connaissait pas, qui ne lui plaît point, et dont on lui a beaucoup trop vanté le quatuor du second acte ; *Jean de Paris*, « supérieurement exécuté par l'orchestre seulement ; » le *Nouveau Seigneur* et « l'éternelle *Cendrillon*. » Puis encore *Cendrillon*, le *Nouveau Seigneur*, *Jean de Paris*, *Joconde* et la *Vestale*, chantés par Weinmüller, un Frontin de soixante-six ans, et le ténor Wild, cher au dilettantisme viennois, « mais un Joseph bien froid, un Joconde bien lourd, un Jean de Paris bien allemand. »

⁹⁷ *Ibid.*, p. 175 : « Jusqu'en 1870 à peu près, l'intervalle de temps entre la création parisienne d'une pièce et sa reprise à Munich ne se différencie pas sensiblement de celui nécessaire à sa reprise à Francfort ou à Vienne. Si cet intervalle compte encore souvent plusieurs années au début du siècle, sans qu'une règle ne soit apparente, de tels cas deviennent rares à partir de 1820 et l'intervalle de temps habituel est alors compris entre un et deux ans, les premières à Francfort et Vienne précédant toutefois, le plus souvent de quelques mois, les premières munichoises. »

⁹⁸ *Ibid.*, p. 176 : « *Die in München beliebtesten französischen Werke: Grétry: Richard Löwenherz; Cherubini: Der Wasserträger; Méhul: Joseph; Boieldieu: Die weiße Dame; Auber: Der Maurer und der Schlosser; Die Stumme von Portici; Fra Diavolo; Des Teufels Anteil; Rossini: Guillaume Tell; Meyerbeer: Robert der Teufel; Die Hugenotten; Der Prophet; Halévy: Die Jüdin; Adam: Der Postillon von Lonjumeau; Donizetti: Marie, Die Tochter des Regiments; Bizet: Carmen.* »

⁹⁹ SAINT-PULGENT, Maryvonne de, *L'opéra-comique : Le gavroche de la musique*, Paris, Gallimard, 2010, p. 21-22.

¹⁰⁰ *Ibid.* : « Un autre disciple inattendu de l'opéra-comique est Mozart : encore enfant, il remet en musique le *Bastien et Bastienne* de Mme Favart ; adulte, il compose *L'Enlèvement au sérail* sur l'argument des *Pèlerins de La Mecque* de Lesage et les personnages comiques de l'œuvre, le gardien du sérail Osmin et le valet Pédrille, chantent des vaudevilles ; enfin, son librettiste, Da Ponte, trouve le quiproquo du finale des *Noces de Figaro* dans le finale de *Ninette à la Cour* de Favart. »

Je compare les compatriotes d'Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Weber et de Mendelssohn, érigés par la tradition en France en pontifes préposés à la garde des chefs-d'œuvre, à ces provinciaux qui meublent somptueusement leur salon pour le fermer à clef, font admirer à des voisins, en visite chez eux les buffets et les crédences de leur salle à manger, et, les visiteurs partis, dînent chichement à la cuisine. Hérold, fou de musique allemande en arrivant à Vienne, y trouve pour tout régal quelque chose qui ressemble fort à la parodie de la musique française¹⁰¹.

S'il assiste avec plaisir à quelques représentations de *Singspiele* de Mozart, Gyrowetz et Weigl¹⁰², Hérold exprime en effet à de multiples reprises dans son *Journal* sa surprise, voire sa stupéfaction devant l'insolente réussite des opéras-comiques de Méhul, Isouard et Boieldieu, ainsi que des opéras de Gluck et Spontini, qu'il entend en traduction allemande au Kärntnertortheater : « On donne ici trop d'opéras français et sans la langue avec laquelle je suis en dispute, je me croirais en France. J'ai entendu *La Vestale*, *Jean de Paris*, *Joconde*, *Cendrillon*¹⁰³. » Le compositeur français ignore alors que ses futurs ouvrages connaîtront dans peu de temps le même succès sur la première scène viennoise. De nombreux compositeurs allemands sont témoins et acteurs du succès de l'opéra-comique à Vienne dans la première moitié du XIX^e siècle, notamment Franz Schubert et Otto Nicolai. Selon Christine Martin, Schubert participe en 1821 au Kärntnertortheater à l'adaptation allemande d'un opéra-comique d'Hérold, *La Clochette*, pour lequel il compose deux numéros¹⁰⁴. Premier des huit opéras-comiques d'Hérold représentés à Vienne, *La Clochette* fut suivie par *Les troqueurs* en 1825, *Marie* en 1827, *Zampa* en 1832, *La Marquise de Brinvilliers* en 1833, *Le Pré aux clercs* et *Ludovic* en 1834, et *La Médecine sans médecin* en 1838¹⁰⁵. Schubert ne semble pas avoir eu de réserve particulière à l'encontre du genre comique français, puisque l'air « Sur la rivière »

¹⁰¹ JOUVIN, Benoît, *Hérold. Sa vie et ses œuvres*, Paris, Heugel et C^{ie}, 1868, p. 41-42.

¹⁰² « Extrait du *Journal* de Ferdinand Hérold. Vienne, printemps 1815 », in : DRATWICKI, Alexandre (éd.), *Hérold en Italie*, Lyon, Symétrie, coll. « Perpetuum Mobile », 2009, p. 331, 332, 333-334, 338, 340 et 341.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 333. - Cf. : *Ibid.*, p. 334 : « Dans ce pays on aime et on admire mon cher et bon maître, M. Méhul, plus que partout ailleurs. [...] Je sors de Kärntnertor, où j'ai été avec M. Salieri. On donnait *Joseph* de M. Méhul, remis au théâtre pour la troisième fois ici. Ce que je disais il y a quelques jours de ce grand compositeur m'a été bien prouvé ce soir. Voilà 4 ans qu'on donne ici *Joseph*. La salle était pleine à 6 h et comble à 7, ce qui n'arrive pas souvent ici. Presque tous les morceaux ont été applaudis avec enthousiasme [...] » ; p. 335 : « Que M. Méhul est heureux sans s'en douter ! Son *Joseph* fait fureur dans ce moment. [...] » ; p. 338 : « *Joseph* fait toujours les délices de la ville et de la cour. [...] » ; p. 340 : « J'ai été hier voir cette éternelle *Cendrillon*. La musique ne m'a pas déplu ; mais pourquoi ne donne-t-on ici que des pièces de chez nous ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Je me suis bien informé de ce qu'on donnait cet hiver ici, et j'ai appris qu'on y donnait : *Cendrillon*, *Joconde*, *Jean de Paris*, *La Vestale*, etc., etc. À Vienne, pendant le congrès ! Pendant que toute l'Europe était ici ! L'hiver le plus brillant ! Oh !... » ; p. 341 : « À présent que je suis bien tranquille sur mon séjour à Vienne, je brûle du désir de partir. Je n'ai rien à apprendre ici pour la composition théâtrale, ou du moins ce que j'y apprendrais, je puis l'apprendre mieux à Paris. [...] Presque tous les jours on donne des opéras français et je les entendrai mieux à Paris. » ; p. 343-344 : « [...] Je suis dans une extrême indécision. Veux-je partir ? Veux-je rester ? [...] Si je reste, j'entendrai en allemand *Joconde*, *La Vestale*, *Le Nouveau Seigneur de village*, *Cendrillon*, *Joseph*, *Jean de Paris*, *Iphigénie en Tauride*, etc., etc. toutes pièces de chez nous. On ne donne pas trois opéras nouveaux par an, à ce qu'on m'a assuré. Oh, je ne resterai pas. » ; p. 344 : « En attendant, je vais aller au théâtre où l'on donne pour changer *Le Nouveau Seigneur de village* et le ballet des *Bayadères* dont la musique est presque entièrement tirée de M. Catel. Dans ce ballet, il y a un fort joli pas dansé sur l'air de Boieldieu : *De tous les pays pour vous plaire* [deuxième numéro de l'opéra-comique *Le Calife de Bagdad*]. »

¹⁰⁴ MARTIN, Christine, « Schuberts Einlagenummern für Herolds *La clochette*. Zur Rezeption der Opéra comique in Wien », in : BIGET-MAINFROY, Michelle, SCHMUSCH, Rainer (éd.), « *L'esprit français* » und die Musik Europas – Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin / « *L'esprit français* » et la musique en Europe – Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique », Festschrift für Herbert Schneider, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, coll. « Studien und Materialien zur Musikwissenschaft », vol. 40, 2007, p. 486-496.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 496. Outre l'Opéra de Vienne, *Zampa* est également à l'affiche du Theater an der Wien et compte dix représentations sur cette scène entre le 6 mars 1846 et le 2 janvier 1868. - Cf. : BAUER, Anton, *150 Jahre Theater an der Wien*, Zürich/Leipzig/Vienne, Amlthea-Verlag, 1952, p. 364.

de *Marie* servira de thème à ses variations pianistiques D 908¹⁰⁶. Selon les souvenirs de ses amis, Schubert assiste en outre aux représentations d'au moins neuf opéras allemands, trois opéras italiens et cinq opéras français, à savoir *Jean de Paris* de Boieldieu, *Médée* de Cherubini, *Cendrillon* d'Isouard, *La Vestale* de Spontini et *Iphigénie en Tauride* de Gluck¹⁰⁷. Christine Martin souligne l'incroyable diffusion des opéras français à Vienne au début du XIX^e siècle, une diffusion comparable voire supérieure à celle de l'opéra italien :

*Dennoch belegt die zufällige Statistik über Schuberts Opernbesuche einmal mehr die breite Rezeption der Opéra comique im Wien des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die gegenüber dem häufig konstatierten Einfluss der italienischen Oper auf die Wiener Theaterszene und der nach 1816 stetig wachsenden Begeisterung für Rossini gerne vernachlässigt wird. In der zweiten Dekade des 19. Jahrhunderts wurden am Hoftheater sogar etwas mehr französische als italienische Opern (in deutscher Fassung) produziert und in den Vorstadtbühnen nachgespielt*¹⁰⁸.

La musicologue rappelle le rôle joué par les théâtres des faubourgs dans la diffusion de l'opéra-comique. *Richard Cœur de Lion* de Grétry et *Cendrillon* d'Isouard comptent ainsi respectivement 115 et 107 représentations au Theater an der Wien¹⁰⁹, sans compter leurs reprises dans d'autres théâtres tels que le Theater auf der Wieden et le Theater in der Josefstadt. Selon Anton Bauer, Grétry et Méhul font partie des huit compositeurs les plus joués au Theater an der Wien au début du XIX^e siècle, avec respectivement 250 et 230 représentations de leurs œuvres entre 1801 et 1825¹¹⁰.

La correspondance d'Otto Nicolai donne également un aperçu de la diffusion de l'opéra-comique dans la capitale des Habsbourg. Chef d'orchestre de l'Opéra de Vienne, engagé pour diriger à la fois les saisons italiennes et les saisons allemandes, Nicolai assure la direction d'un certain nombre d'opéras et d'opéras-comiques français en traduction allemande. Trois lettres adressées à son père mentionnent cette activité. Le 28 février 1838, il lui annonce avoir déjà dirigé quatre opéras, dont deux opéras français de Rossini, *Le Siège de Corinthe* et *Guillaume Tell*, et un opéra-comique d'Hérold, le *Pré aux clercs*¹¹¹. Le 17 août 1842, il évoque les représentations de trois opéras italiens de Mozart et les répétitions de l'opéra-comique *Les deux Journées, ou le Porteur d'eau* de Cherubini¹¹².

¹⁰⁶ MARTIN, Christine, *op. cit.*, p. 496.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 486.

¹⁰⁸ *Ibid.* : « La statistique fortuite sur les spectacles lyriques auxquels assista Schubert prouve cependant une fois de plus la large réception de l'opéra-comique à Vienne à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, qui est souvent négligée au profit de l'influence fréquemment constatée de l'opéra italien sur les scènes théâtrales viennoises et de l'enthousiasme toujours grandissant pour Rossini après 1816. Dans la deuxième décennie du XIX^e siècle, il y eut même un peu plus d'opéras français que d'opéras italiens mis en scène (en version allemande) à l'Opéra de Vienne avant d'être repris dans les théâtres des faubourgs. »

¹⁰⁹ Cf. : BAUER, Anton, *150 Jahre Theater an der Wien*, *op. cit.*, p. 88 : « Von Opern gefielen damals: „Richard Löwenherz“, Musik nach Grétry (28. 11. 1810), „Die Hochzeit des Figaro“ von Mozart, die wohl schon am 21. 10. 1809 zur Erstaufführung an der Wien gekommen war, aber sich erst ab 1810 so recht in die Herzen der Zuhörer einschmeichelte (32 Aufführungen bis 1815), „Aschenbrödel“ von Isouard (2. 4. 1811), die in einem Dutzend Jahren 107 Aufführungen erreichte, und „Johann von Paris“ von Boieldieu (29. 8. 1812). »

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 114 : « Von den Komponisten erzielten mindestens 250 Aufführungen [zwischen 1801 und 1825] mit ihren Werken: Ignaz R. v. Seyfried 1700, Wolfgang A. Mozart 400, Philipp Jakob Riotte 300, Anton Fischer 280, Gioacchino A. Rossini, André Grétry und Franz Roser von Reiter je 250 und Etienne Méhul, der noch erwähnt sein soll, 230. »

¹¹¹ NICOLAI, Otto, *Briefe an seinen Vater*, ALTMANN, Wilhelm (éd.), Ratisbonne, Gustav Bosse, coll. « Deutsche Musikbücherei », vol. 43, 1924, p. 216-217.

¹¹² *Ibid.*, p. 302-303. - Cf. : SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *Otto Nicolais Tagebücher nebst biographischen Ergänzungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892, p. 130 : « Ich trat also im August 1841, nachdem ich von Warschau zurückgekehrt war, mein Amt in Wien an. Ich habe Don Juan, Figaro, Fidelio, Wasserträger, Entführung aus dem Serail, Vestalin dirigiert und auch manches andere daneben, als: Belagerung von Korinth, Lucia di Lammermoor, les Martyrs, la Favorite und vieles in den italienischen Saisons. »

Le 5 septembre 1842, Nicolai informe son père que le grand nombre d'opéras français représentés à l'Opéra de Vienne nécessite l'emploi d'un traducteur qu'il juge cependant incompetent :

*Es kommt bei unserm Theater oft vor, dass französische Opern für dasselbe ins Deutsche übertragen werden müssen. Diese Arbeit fällt dann dem Theatersekretär Herrn v. Hofmann zu, der aber ein sehr alter und überhaupt unfähiger Mensch ist, weshalb des Klagens bei solchen Vorfällen kein Ende ist*¹¹³.

La mise en scène de nombreux ouvrages français en traduction allemande à l'Opéra de Vienne est confirmée par la presse. Dans son édition du 17 avril 1843, la *Gazzetta musicale di Milano* se fait l'écho de son homologue viennoise et indique que 157 représentations ont été données à Vienne lors des trois saisons allemandes précédentes, dont soixante-cinq représentations d'ouvrages de compositeurs allemands, soixante représentations d'ouvrages de compositeurs italiens et trente-deux représentations d'ouvrages de compositeurs français¹¹⁴. Les opéras italiens de Mozart et les opéras français de Meyerbeer sont donc compris dans la première catégorie, les opéras français de Donizetti et Rossini dans la seconde. Au nombre d'ouvrages représentés, Auber occupe la quatrième position derrière Donizetti, Bellini et Mozart¹¹⁵. Plus faible que celles des opéras italiens et allemands, la part des opéras français au sein du répertoire représenté à Vienne en langue allemande reste cependant importante. D'après l'ouvrage de Michael Jahn consacré au Kärntnertheater sous la direction de Balochino et Merelli¹¹⁶, 168 ouvrages lyriques sont représentés sur cette scène entre 1836 et 1848¹¹⁷, dont 41 ouvrages français, à savoir 9 grands opéras¹¹⁸ et 32 opéras-comiques¹¹⁹. Parmi les 168 ouvrages mis en scène, 78 ouvrages comptent plus de

¹¹³ NICOLAI, Otto, *op. cit.*, p. 304 : « Il arrive souvent dans notre théâtre qu'il soit nécessaire pour celui-ci de traduire des opéras français en allemand. Ce travail incombe au secrétaire du théâtre, M. von Hofmann, qui est cependant une personne très vieille et complètement incapable, c'est pourquoi les plaintes sont sans fin dans de tels cas. »

¹¹⁴ Le compte n'est pas juste.

¹¹⁵ *GmM*, 17 avril 1843, vol. 2, n° 16, p. 68 : « NOTIZIE MUSICALI DIVERSE [...] / VIENNA. [...] – La Gazz. Mus. Univ. Teat. di Vienna nel suo N. 79 dà una rivista dell'opere tedesche date nelle scorse tre stagioni. In tutto si diedero 157 rappresentazioni, fra cui 65 di maestri tedeschi, 60 di maestri italiani, e 32 di maestri francesi. Le opere di Donizetti furono 5 (Lucia, Belisario, Elisir, Marino Faliero, Romano in Melitone), di Bellini 4 (Puritani, Norma, Sonnambula, Capuleti), di Mozart 4 (Flauto magico, Ratto dal Seraglio, Nozze di Figaro, Don Giovanni), di Auber 3 (Muta di Portici, Fra Diavolo,...), di Rossini 2 (Assedio di Corinto, Guglielmo Tell), di Meyerbeer 2 (Roberto il Diavolo, gli Ugonotti), di Weber, Cherubini, Spontini, Gretry, Spohr, Halévy, Kreutzer, Lortzing, Adam, Netzer, Lachner, una di cadauno. Il maggior numero di recite ebbero: Bellini 29, Donizetti 27, Mozart 23. »

¹¹⁶ JAHN, Michael, *Die Wiener Hofoper von 1836 bis 1848: Die Ära Balochino/Merelli*, Vienne, Verlag der Apfel, coll. « Veröffentlichungen des RISM-Österreich », série B, vol. 1, 2004, 488 p.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 443-446 : « Statistik der musikdramatischen Werke, die am Kärnthnertheater zwischen April 1836 und März 1848 zur Aufführung gelangten ».

¹¹⁸ Titres allemands des 9 grands opéras français mis en scène : *Wilhelm Tell* (84 représentations) de Rossini, *Robert der Teufel* (73) de Meyerbeer, *Dom Sebastian* (55) de Donizetti, *Die Ballnacht* (47) et *Die Stumme von Portici* (27) d'Auber, *Die Jüdin* (25) d'Halévy, *Iphigenia auf Tauris* (4) de Gluck, *Guido und Ginevra* (4) d'Halévy et *La Vestale* (4) de Spontini.

¹¹⁹ Titres allemands des 32 opéras-comiques mis en scène : *Der Kammerdiener* (52 représentations) de Carafa, *Marie, oder Die Tochter des Regiments* (49) de Donizetti, *Der Postillon von Lonjumeau* (34) d'Adam, *Die Musketiere der Königin* (32) d'Halévy, *Das Debut im Concerte* (28) d'Auber, *Das Lotterie-Loos* (28) d'Isouard, *Der Schreiberwiese bei Paris* (21) d'Hérold, *Des Teufels Antheil* (15) et *Fra Diavolo* (15) d'Auber, *Der Schatzgräber* (15) de Méhul, *Akteon* (12) d'Auber, *Der Gutsherr* de Boieldieu (11), *Zampa, oder Die Marmorbraut* (10) d'Hérold, *Der Wechselbrief* (10) d'Isouard et Bochs, et *Die Doppelleiter* (10) de Thomas, *Uniform und Schlafrock* (9) de Berton, *Der Wasserträger* (7) de Cherubini, *Das Heilmittel* (7) d'Hérold, *Johann von Paris* (5) de Boieldieu, *Zwei Worte* (4) de Dalayrac, *Richard Löwenherz* (4) de Grétry, *Der See-Kadett* (4) de Labarre, *Königin für einen Tag* (3) d'Adam, *Die Braut* (2) d'Auber, *Die beiden Füchse* (2)

10 représentations, dont 21 ouvrages français, à savoir 6 grands opéras et 15 opéras-comiques. Michael Jahn constate un apogée de la diffusion de l'opéra français et de l'opéra-comique sur la première scène viennoise dans les années 1830 :

Um das Jahr 1830 wurde der Spielplan der Wiener Oper vom Pariser Geschmack beherrscht: Die Werke Aubers (Die Stumme von Portici 1830, Die Ballnacht 1835), Rossinis (Wilhelm Tell 1830, Moses 1831), Meyerbeers (Robert der Teufel 1833) und Halévys (Die Jüdin 1836) auf dem Sektor der „großen“ Oper, Hérolds (Zampa 1832, Die Schreiberwiese bei Paris 1834) und natürlich in erster Linie wieder Aubers (Fra Diavolo 1830, Der Liebestrank 1832, Der Schwur 1834) auf jenem der Comique erfreuten sich des größten Publikumszuspruchs, aber auch ältere französische Werke wie Die Vestalin (1830), Medea (1832) oder Ferdinand Cortez (1833) wurden neu inszeniert und einstudiert¹²⁰.

Selon Manuela Jahrmärker, l'incroyable variété du répertoire français représenté à l'Opéra de Vienne demeure une exception dans le monde germanique au XIX^e siècle et trouve son explication principale dans le riche budget du théâtre¹²¹. Grâce à son budget nettement supérieur à celui des autres théâtres, le Kärntnertortheater est ainsi le premier centre allemand de rayonnement, non seulement de l'art lyrique italien, mais aussi de l'art lyrique français.

L'étude approfondie des données contenues dans les ouvrages d'Anton Bauer¹²² et Franz Hadamowsky¹²³ permet d'étayer ce constat par l'outil statistique. En croisant les informations fournies par ces deux auteurs, il nous a été possible de donner dans l'annexe 10 (12 pages) un compte-rendu circonstancié de l'ampleur de la diffusion viennoise des opéras et des opéras-comiques de Boieldieu, d'Auber et d'Adam dans la première moitié du XIX^e siècle, non seulement sur la scène du Kärntnertortheater, mais également sur les scènes des nombreux théâtres secondaires tels que le Theater an der Wien, le Theater in der Josefstadt ou le Theater in der Leopoldstadt. L'étude similaire que nous avons déjà effectuée pour la diffusion viennoise des opéras de Rossini et de Donizetti, dans le chapitre consacré à la diffusion de l'*opera buffa* en Allemagne, et l'étude de la diffusion viennoise des opéras de Friedrich von Flotow, Albert Lortzing et Otto Nicolai, que nous présentons en conclusion de notre compte-rendu, servent de points de comparaison. Fruits de notre

de Méhul, *Der treue Arzt* (1), *Die Sängerin* (1) et *Maurer und Schlosser* (1) d'Auber, *Die weisse Frau* (1) de Boieldieu, *Der Papagei* (1) de Clapisson, *Die Strickleiter* (1) de Gaveaux et *Das Geheimnis* (1) de Solié.

¹²⁰ JAHN, Michael, *op. cit.*, p. 25 : « Autour de l'année 1830, le programme de l'Opéra de Vienne était dominé par le goût parisien : les œuvres d'Auber (*La Muette de Portici* en 1830, *Gustave III ou le Bal masqué* en 1835), de Rossini (*Guillaume Tell* en 1830, *Moïse et Pharaon* en 1831), de Meyerbeer (*Robert le diable* en 1833) et d'Halévy (*La Juive* en 1836) dans le secteur du « grand opéra », d'Hérolde (*Zampa* en 1832, *Le Pré aux clercs* en 1834) et naturellement en premier lieu à nouveau d'Auber (*Fra Diavolo* en 1830, *Le Philtre* en 1832, *Le Serment* en 1834) dans celui de l'opéra-comique, bénéficièrent des plus grands encouragements du public, mais des œuvres françaises plus anciennes telles que *La Vestale* (1830), *Médée* (1832) ou *Fernand Cortez* (1833) furent également répétées et représentées dans une nouvelle mise en scène. »

¹²¹ JAHRMÄRKER, Manuela, *op. cit.*, p. 166 : « Weniger der Status als Hof- oder Stadttheater dürfte also für die Repertoiregestaltung ausschlaggebend gewesen sein als vielmehr einerseits der Etat des Theaters und andererseits die sozialen Verhältnisse der jeweiligen Stadt. Unvergleichlich reicher war aus dem erstgenannten Grund das Repertoire am Wiener Hoftheater. »

¹²² BAUER, Anton, *Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart*, Graz/Cologne, Hermann Böhlau Nachf., coll. « Wiener musikwissenschaftliche Beiträge », vol. 2, 1955, 156 p.

¹²³ HADAMOWSKY, Franz, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten*, vol. 2 : *Die Wiener Hofoper (Staatsoper): 1811-1974*, Vienne, Brüder Hollinek, coll. « Museion. Veröffentlichungen der österreichischen Nationalbibliothek. Neue Folge. Erste Reihe, Veröffentlichungen der Theatersammlung », vol. 4, 1975, 669 p.

dépouillement systématique des ouvrages d'Anton Bauer et Franz Hadamowsky, les onze tableaux synthétiques que nous présentons et analysons en annexe sont originaux :

- **Tableau n° A21** : dates de première représentation des opéras-comiques de Boieldieu et de leurs parodies dans dix théâtres viennois
- **Tableau n° A22** : nombre de représentations des opéras-comiques de Boieldieu à l'Opéra de Vienne entre 1811 et 1907
- **Tableau n° A23** : dates de première représentation des opéras-comiques d'Auber et de leurs parodies dans neuf théâtres viennois
- **Tableau n° A24** : nombre de représentations des opéras-comiques d'Auber à l'Opéra de Vienne entre 1824 et 1924
- **Tableau n° A25** : dates de première représentation des opéras d'Auber dans six théâtres viennois
- **Tableau n° A26** : nombre de représentations des opéras d'Auber à l'Opéra de Vienne entre 1832 et 1907
- **Tableau n° A27** : dates de première représentation des opéras-comiques d'Adam et de leurs parodies dans huit théâtres viennois
- **Tableau n° A28** : nombre de représentations des opéras-comiques d'Adam à l'Opéra de Vienne entre 1838 et 1932
- **Tableau n° A29** : nombre de représentations des ballets d'Adam à l'Opéra de Vienne entre 1839 et 1967
- **Tableau n° A30** : dates de première représentation des opéras de Flotow dans huit théâtres viennois
- **Tableau n° A31** : nombre de représentations des opéras de Flotow à l'Opéra de Vienne entre 1845 et 1955

À titre d'exemple, pas moins de vingt-huit ouvrages lyriques d'Auber, dix-huit opéras-comiques et dix opéras, ont été représentés dans neuf théâtres viennois au XIX^e siècle, selon les informations fournies par les ouvrages de Bauer et Hadamowsky. En se limitant à l'Opéra de Vienne, on constate que vingt-quatre ouvrages d'Auber, quinze opéras-comiques et neuf opéras, ont été représentés sur cette scène au XIX^e siècle pour un total de 1156 représentations, dont 706 représentations entre 1824 et 1850. En comparaison, Rossini et Donizetti comptent respectivement 1833 et 1768 représentations lyriques à l'Opéra de Vienne au XIX^e siècle, dont 1225 et 950 dans la première moitié du siècle. Inférieure à celles des opéras de Rossini et Donizetti, la diffusion viennoise des opéras d'Auber au XIX^e siècle n'en demeure pas moins d'une ampleur exceptionnelle.

2.3.8 La diffusion de l'opéra-comique à Berlin

2.3.8.1 La concurrence entre l'Opéra de Berlin et le Königstädtisches Theater

Sous la Restauration et la monarchie de Juillet, la diffusion berlinoise de l'opéra-comique est caractérisée par la concurrence entre l'Opéra et le Königstädtisches Theater¹²⁴. En 1819, Spontini est nommé directeur musical général de l'Opéra de Berlin et favorise la représentation d'un répertoire trinational au sein duquel figurent entre autres ses propres ouvrages, ainsi que ceux de Mozart, Gluck, Marschner, Lortzing, Spohr, Kreutzer, Adam, Auber, Cherubini et Rossini, avant de céder sa place en 1842 à Meyerbeer¹²⁵. En 1824 a lieu

¹²⁴ Cf. : ALLIHN, Ingeborg, « Berlin », in : *MGG*, 1994, 2^e éd., Sachteil, vol. 1, p. 1428-1434 : « III. Von 1786 bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert. 1) Oper, Operette und Posse. »

¹²⁵ *Ibid.* : « 1819 hatte Friedrich Wilhelm III. den in Frankreich zu Ruhm gekommenen Italiener Spontini als General-Musik-Direktor und General-Oberintendant der Königlichen Musik (bis 1841) nach Berlin berufen. Am ersten Juni 1820 trat der damit erste deutsche Generalmusikdirektor seine Ämter an. [...] Spontini setzte sich sowohl für neue Werke deutscher Komponisten ein (1833 Hans Heiling von Marschner, 1839 Zar und Zimmermann von Lortzing) als auch für solche der Italiener und Franzosen (K. Kreutzer, Rossini, Cherubini,

l'inauguration du premier théâtre privé bourgeois berlinois, le Königstädtisches Theater, dont le répertoire lyrique consistera essentiellement, jusqu'à sa fermeture en 1851, dans les opéras de compositeurs français et italiens contemporains tels que Rossini, Bellini, Donizetti, Boieldieu, Adam, Méhul, Hérold et Auber¹²⁶, ainsi que dans les *komische Opern* de Lortzing¹²⁷. Dirigé de 1824 à 1845 par Karl Friedrich Cerf, ce théâtre privé est cependant fortement dépendant d'une subvention de la Cour qui lui est retirée en 1840, lors de l'accession au trône du roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV. À la suite des événements de 1848 sont représentées différentes pièces délivrées des contraintes de la censure. Le rétablissement de cette dernière en 1851 conduit à la fermeture du théâtre.

La concurrence entre les deux théâtres berlinois à partir de 1824 est si féroce que les opéras-comiques créés à Paris sont souvent repris la même année sur les deux scènes dans deux traductions allemandes différentes à quelques mois, quelques semaines, voire quelques jours d'intervalle seulement. Créée à l'Opéra-Comique le 10 décembre 1825, *La Dame blanche* de Boieldieu est ainsi reprise à l'Opéra de Berlin le 1^{er} août 1826, soit sept mois plus tard, dans une traduction de Karl August von Lichtenstein, avant d'être représentée au Königstädtisches Theater le 2 novembre 1826 dans une traduction de Louis Angely, c'est-à-dire à trois mois d'intervalle seulement¹²⁸. Créée à l'Opéra-Comique le 10 janvier 1829, *La Fiancée* d'Auber est de même reprise sept mois plus tard dans les deux théâtres berlinois, au Königstädtisches Theater le 26 juillet dans une traduction de Louis Angely, à l'Opéra le 3 août dans une traduction de Karl August von Lichtenstein, soit à une seule semaine de distance¹²⁹. Créé à l'Opéra-Comique le 30 janvier 1830, *Fra Diavolo* d'Auber est également

Auber, Spohr u.a.) sowie für seine eigenen Werken und für Opern von Gluck und Mozart. Von 1842 bis 1846 übernahm Meyerbeer (seit 1833 Ordentliches Mitglied der Preussischen Akademie der Künste) das Amt des Preussischen Generalmusikdirektors. Die Erstaufführung der in Berlin bis dahin verbotenen Oper Les Huguenots fand 1842 statt. Mit der Aufführung u.a. von Spohrs Faust (1842) und dessen Oper Kreuzfahrer (1845) sowie 1843 von Lortzings Der Wildschütz setzte er die Pflege von Werken moderner deutschen Komponisten fort. »

¹²⁶ Cf. : BRENDEL, Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* [1852], Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1903, p. 433 : « Seine ersten Opern [Auber] erhielten nur wenig Beifall und sind in Deutschland gar nicht bekannt geworden. Ein kleines Intrigenstück, „Das Konzert am Hofe“, vom Jahre 1818, erregte grössere Aufmerksamkeit, wurde übersetzt und führte den Tonsetzer in Deutschland ein. Ein entscheidender Glücksumstand jedoch für ihn war, dass 1823 [sic] in seiner Oper „Der Schnee“ Henriette Sontag auf dem Königsstädter Theater in Berlin auftrat. Dadurch war für ihn, wenigstens beim grossen Publikum, die Bahn in Deutschland gebrochen. »

¹²⁷ ALLIHN, Ingeborg, *op. cit.* : « 1824 wurde das Königstädtische Theater (am Alexanderplatz) als erstes Berliner bürgerliches Privattheater eröffnet. Es sollte zeitweise für die königliche Hofoper eine ernsthafte Konkurrenz werden. Am 3. Aug. 1825 gab H. G. W. Sontag in Rossinis L'italiana in Algeri hier ihr enthusiastisch gefeiertes Debut. Die Koloratursängerin blieb nur bis 1827 in Berlin, kehrte aber später mehrfach zurück. Das Opernrepertoire des Königstädtischen Theaters bestand hauptsächlich aus zeitgenössischen ital. und frz. Werken, u. a. von Rossini, Bellini, Boieldieu, Adam, Méhul und Auber, aber auch aus Opern von Lortzing. Ein besonderer Schwerpunkt wurde neben den Wiener Zauberpossen von F. Raimund und J. Nestroy auf die hier in Anlehnung an das Genre geborene Gattung der Berliner Posse gelegt. In ihr erlangte Friedrich Beckmann als Eckensteher Nante grosse Popularität. Autor der berlinbezogenen aktuellen Stücke war David Kalisch, 1848 Gründer der politisch-satirischen Zeitschrift Kladderadatsch. Mit Einmal hunderttausend Taler (1848) schuf er die typische Berliner Lokalposse. In den Jahren 1840 bis 1845 begann mit Gastspielen ital. Opernensembles ein Starkult, der eine neue Phase in der Opernrezeption einleitete. Zum Ensemble, z. T. als Gäste, gehörten bis zur 1851 finanziell bedingten Schliessung des Königstädtischen Theaters Künstler, die die Musikkultur der Stadt später wesentlich mitprägten: die Sänger-Schauspieler Lortzing (1835) und Franz Wallner. »

¹²⁸ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 698-699. - Cf. : *AmZ*, 13 septembre, 18 octobre et 20 décembre 1826, vol. 28, n° 37, 42 et 51, p. 608, 684 et 841. - *BamZ*, 9 août et 8 novembre 1826, vol. 3, n° 32 et 45, p. 255-257 et 360.

¹²⁹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 717. - Cf. : *AmZ*, 5 et 26 août, et 28 octobre 1829, vol. 31, n° 31, 34 et 43, p. 512, 561 et 706-707. - *BamZ*, 8 août et 12 septembre 1829, vol. 6, n° 32 et 37, p. 256 et 295-296. - *AmA*, 19 septembre et 10 octobre 1829, vol. 1, n° 38 et 41, p. 152 et 164.

repris six mois plus tard dans les deux théâtres berlinois, au Königstädtisches Theater le 16 juillet dans une traduction de Karl August Ritter, à l'Opéra le 3 août dans une traduction de Carl Blum, soit à deux semaines d'intervalle¹³⁰.

Proposée dans l'annexe 11 (7 pages), notre étude de la correspondance entre le compositeur Adolphe Adam et le publiciste berlinois Samuel Heinrich Spiker montre que la diffusion berlinoise des opéras-comiques du compositeur français suit le même modèle, notamment à travers la reprise du *Brasseur de Preston* sur les deux scènes en avril 1839 à une semaine d'intervalle seulement. Outre une description particulièrement vivante de la vie musicale parisienne sous la monarchie de Juillet, les quatre-vingt-dix-sept lettres adressées par le compositeur français à son correspondant berlinois entre 1836 et 1850 fournissent des informations de première main sur le réseau de diffusion des opéras-comiques d'Adam et d'Auber à Berlin dont Spiker est un personnage-clé.

La fermeture du Königstädtisches Theater en 1851 ne marque pas la fin de la concurrence théâtrale berlinoise dans le domaine de l'opéra-comique. Créé en 1850, le Krolloper propose un répertoire lyrique au sein duquel figurent les *komische Opern* de Lortzing et Flotow, ainsi que *Le Postillon de Lonjumeau* d'Adam et *La Fille du régiment* de Donizetti, avant de s'ouvrir à partir de 1855 aux opérettes d'Offenbach¹³¹. Dans le même temps, l'Opéra de Berlin privilégie la représentation d'un répertoire franco-italien où dominant les grands opéras de Meyerbeer¹³².

2.3.8.2 La place de l'opéra-comique dans le répertoire de l'Opéra de Berlin

À partir d'un ouvrage relativement récent consacré au répertoire de la première scène berlinoise, il est possible de rendre compte de l'ampleur de la diffusion du genre comique français sur cette scène dans la première moitié du XIX^e siècle. D'après la chronologie des créations et premières représentations d'ouvrages lyriques à l'Opéra de Berlin publiée en 1992, à l'occasion du 250^e anniversaire de sa fondation¹³³, la mise en scène de l'opéra-comique *Pierre le Grand* de Grétry le 16 octobre 1794 constitue la première représentation d'un ouvrage français sur cette scène. Rappelons que le répertoire des théâtres royaux de Berlin était caractérisé jusqu'en 1787 par la domination exclusive de l'opéra italien. Au total,

¹³⁰ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 723. - Cf. : *AmZ*, 28 juillet, 8 et 22 septembre 1830, vol. 32, n° 30, 36 et 38, p. 492, 584-585 et 620. - *BamZ*, 7 et 14 août 1830, vol. 7, n° 32 et 33, p. 253-354 et 263. - *AmA*, 7 août et 2 octobre 1830, vol. 2, n° 32 et 40, p. 128 et 160.

¹³¹ ALLIHN, Ingeborg, *op. cit.* : « Am 15. Februar 1844 öffnete am Rande des Tiergarten das Krollische Etablissement seine Pforten. Hier wurden Konzerte, Maskenbälle und Ballette veranstaltet und in einem 1850 eröffneten Theater Possen und Opern aufgeführt, zum Beispiel von F. Flotow *Martha* (1850), Lortzing *Der Waffenschmied* und *Undine* (1850), Adam *Le Postillon de Lonjumeau* (1851), Donizetti *Marie oder Die Tochter des Regiments* (1852). Zwischen 1851 und 1879 dirigierte Josef Carl Engel das Orchester. Die weitere sehr wechselvolle Geschichte des Krollischen Unternehmens weist etliche Höhepunkte auf : Gastspiele u.a. der 1855 gegründeten *Bouffes-Parisiens* unter J. Offenbach (*Le Mariage aux lanternes*, 1858) durch Vermittlung des Musikverlegers Gustav Bock, der 1858 die alleinigen Rechte an Offenbachs Werken für Deutschland erwarb, der span. Tänzerin *Pepita de Oliva* (1854), der Sängern und Sänger A. Patti, M.-J. D. Artôt, A. Catalani, Hermann Gura oder Fr. d'Andrade (1891 als *Don Giovanni*). »

¹³² SASSE, Dietrich, « Berlin » in : MGG, 1949-1986, 1^{ère} éd., vol. 1, p. 1716 : « Ihre Hochblüte erlebte die Hofoper unter Botho v. Hülsen, der 1851 *Graf Redern* (1829-1842) und *Theod. Von Küstner* (1842-1851) als Intendant nachfolgte. Künstlerische Experimente vermind man. Italiener, Franzosen und die grosse Oper Meyerbeers behaupteten das Feld in vorbildlichen Darstellungen, für die ein erstklassiges Ensemble zur Verfügung stand. Seit den 60er Jahren spielte die Oper täglich. »

¹³³ HAEDLER, Manfred, HÖGER, Gudrun, SCHRÖDER, Axel, et THOMAS, Annette, « Verzeichnis der Ur- und Erstaufführungen von Opern und Singspielen 1742-1884 sowie aller Opernpremierens 1885-1992 », in : QUANDER, Georg (éd.), *Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden*, Berlin, Propyläen, 1992, p. 379-465.

cinq des trente-deux ouvrages créés ou représentés pour la première fois au Nationaltheater de Berlin entre 1787 et 1799 sont français, à savoir deux opéras-comiques et trois opéras¹³⁴.

Si la diffusion de l'art lyrique français au bord de la Spree commence plutôt tardivement, elle s'intensifie dans les premières années du XIX^e siècle. En effet, seize des cinquante-neuf ouvrages créés ou représentés pour la première fois au Nationaltheater, puis aux Königlische Schauspiele, entre 1800 et 1815 sont français¹³⁵, à savoir onze opéras-comiques¹³⁶ et cinq opéras¹³⁷. Le répertoire comique français représenté à Berlin sous l'Empire est constitué d'œuvres de Grétry, Méhul, Cherubini, Boieldieu, Spontini, Isouard et Dalayrac.

Sous la Restauration, le répertoire français représenté est très majoritairement constitué d'opéras-comiques. Parmi les soixante-quatre ouvrages créés ou représentés pour la première fois aux Königlische Schauspiele entre 1816 et 1830, dix sont français, dont neuf opéras-comiques et un seul opéra, *La Muette de Portici* d'Auber¹³⁸. Auber et Boieldieu dominent le répertoire français, avec respectivement quatre et trois nouveaux ouvrages mis en scène durant cette période, suivis par Isouard et Méhul.

La diffusion berlinoise de l'opéra-comique atteint son apogée sous la monarchie de Juillet. En effet, vingt-cinq des soixante-treize ouvrages créés ou représentés pour la première fois aux Königlische Schauspiele entre 1831 et 1850 sont français, soit plus d'un tiers des opéras nouvellement représentés sur la première scène berlinoise durant cette période¹³⁹. Avec quinze des vingt-huit ouvrages français nouvellement mis en scène entre 1825 et 1844, Auber exerce un quasi-monopole sur le répertoire français joué à l'Opéra de Berlin pendant une vingtaine d'années. Parmi les vingt-cinq ouvrages français représentés pour la première fois entre 1831 et 1850, on compte dix opéras d'Auber, Meyerbeer, Cherubini, Halévy, Rossini et Berlioz¹⁴⁰, et quinze opéras-comiques d'Auber, Adam, Hérold, Thomas, Isouard, Donizetti et Halévy¹⁴¹.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 381 : Ouvrages français représentés à l'Opéra de Berlin avant 1800 : *Peter der Große* (*Pierre le Grand*) de Grétry le 16 octobre 1794, *Iphigenie in Tauris* (*Iphigénie en Tauride*) de Gluck le 24 février 1795, *Lodoiska* de Cherubini le 13 mai 1797, *Oedip zu Colonos* (*Œdipe à Colone*) de Sacchini le 16 octobre 1797 et *Dido* (*Didon*) de Piccini le 18 mars 1799.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 381-382.

¹³⁶ Liste chronologique des onze opéras-comiques représentés pour la première fois à l'Opéra de Berlin entre 1800 et 1815 : *Medea* (*Médée*) de Cherubini le 17 février 1800, *Adolph und Clara* (*Adolphe et Clara*) de Dalayrac le 3 mars 1801, *Fürst Blaubart* (*Raoul Barbe-bleue*) de Grétry le 23 mars 1803, *Der Wasserträger* (*Les deux Journées ou le Porteur d'eau*) de Cherubini le 15 mars 1802, *Der Kalif von Bagdad* (*Le Calife de Bagdad*) de Boieldieu le 18 mars 1803, *Milton* de Spontini le 24 mars 1806, *Julie oder Der Blumentopf* (*Julie ou le Pot de fleurs*) de Spontini le 5 décembre 1808, *Joseph in Egypten* (*Joseph en Égypte*) de Méhul le 22 novembre 1811, *Johann von Paris* (*Jean de Paris*) de Boieldieu le 25 mars 1813, *Das Frühstück der Junggesellen* (*Le Déjeuner de garçons*) d'Isouard le 25 juin 1813 et *Der neue Gutsherr* (*Le nouveau Seigneur de Village*) de Boieldieu le 24 mai 1815.

¹³⁷ Liste chronologique des cinq opéras représentés pour la première fois à l'Opéra de Berlin entre 1800 et 1815 : *Armida* (*Armide*) de Gluck le 20 mai 1805, *Iphigenie in Aulis* (*Iphigénie en Aulide*) de Gluck le 25 décembre 1809, *Die Vestalin* (*La Vestale*) de Spontini le 18 janvier 1811, *Die Bajaderen* (*Les Bayadères*) de Catel le 11 mars 1814 et *Ferdinand Cortez oder Die Eroberung von Mexico* de Spontini le 15 octobre 1814.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 382-384. Liste chronologique des dix ouvrages lyriques français représentés pour la première fois à l'Opéra de Berlin entre 1816 et 1830 : *Joconde oder Die Abenteurer* (*Joconde*) d'Isouard le 26 avril 1816, *Das ländliche Fest* (*La Fête du village voisin*) de Boieldieu le 28 octobre 1817, *Klein-Rothkäppchen* (*Le petit Chaperon rouge*) de Boieldieu le 7 juillet 1819, *Das Konzert am Hofe* (*Le Concert à la cour*) d'Auber le 11 octobre 1825, *Euphrosine* de Méhul le 9 décembre 1825, *Der Maurer* (*Le Maçon*) d'Auber le 19 mars 1828, *Die Dame auf Schloß Avenel* (*La Dame blanche*) de Boieldieu le 1^{er} août 1826, *Die Stumme von Portici* (*La Muette de Portici*) d'Auber le 21 janvier 1829, *Die Braut* (*La Fiancée*) d'Auber le 3 août 1829 et *Fra Diavolo* d'Auber le 3 août 1830.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 384-387.

¹⁴⁰ Liste chronologique des dix opéras français représentés pour la première fois à l'Opéra de Berlin entre 1831 et 1850 : *Der Gott und die Bajadere* (*Le Dieu et la Bayadère*) d'Auber le 8 avril 1831, *Der Liebestrank* (*Le Philtre*) d'Auber le 15 octobre 1831, *Robert der Teufel* (*Robert le diable*) de Meyerbeer le 20 juin 1832, *Ali-*

La diffusion berlinoise de l'opéra-comique chute brutalement après 1850. À l'exception de la première représentation de *Giralda* d'Adam le 25 février 1851, aucun nouvel ouvrage d'Adam, Auber, Boieldieu ou Hérold n'est mis en scène à l'Opéra de Berlin entre 1851 et 1900. Après *Giralda*, *Le Caïd* de Thomas¹⁴² est le seul opéra-comique nouvellement mis en scène dans la capitale des Hohenzollern avant la première représentation d'une opérette d'Offenbach, *Le Mariage aux lanternes*, donnée le 14 décembre 1858¹⁴³. Si le genre comique français continue d'être joué à l'Opéra de Berlin dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les œuvres au programme font presque toutes déjà partie du répertoire du théâtre.

2.3.9 Le répertoire français de la troupe de Pichler et des troupes allemandes de passage à Strasbourg

Dans la première moitié du XIX^e siècle, les opéras-comiques en traduction allemande occupaient une place très importante non seulement dans le répertoire des grands théâtres allemands, mais aussi dans celui des troupes itinérantes, telles que les troupes allemandes de passage à Strasbourg entre 1813 et 1848 ou la troupe d'August Pichler active à Detmold, Pymont, Münster et Osnabrück entre 1825 et 1847.

Le tableau ci-dessous, consacré aux représentations en allemand d'opéras français à Strasbourg sous la Restauration et la monarchie de Juillet, a été établi d'après les données contenues dans notre chapitre sur la diffusion de la *komische Oper* à Strasbourg¹⁴⁴. Il faut déplorer l'absence d'informations sur le répertoire représenté pour les années 1813 et 1848 :

Baba oder Die vierzig Räuber (Ali-Baba ou les Quarante Voleurs) de Cherubini le 27 février 1835, *Der Feensee (Le Lac des fées)* d'Auber le 14 octobre 1840, *Die Huguenotten (Les Huguenots)* de Meyerbeer le 20 mai 1842, *Tell (Guillaume Tell)* de Rossini le 6 octobre 1842, *Die Jüdin (La Juive)* d'Halévy le 12 février 1847, *Fausts Verdammung (La Damnation de Faust)* de Berlioz le 19 juin 1847 et *Der Prophet (Le Prophète)* de Meyerbeer le 28 avril 1850.

¹⁴¹ Liste chronologique des quinze opéras-comiques représentés pour la première fois à l'Opéra de Berlin entre 1831 et 1850 : *Zampa oder Die Marmorbraut (Zampa)* d'Hérold le 31 janvier 1832, *Der Zweikampf (Le Pré aux clercs)* d'Hérold le 26 septembre 1833, *Das ehern Pferd (Le Cheval de bronze)* d'Auber le 15 juillet 1835, *Der Postillon von Lonjumeau* d'Adam le 3 juin 1837, *Die Gesandtin (L'Ambassadrice)* d'Auber le 15 octobre 1837, *Der schwarze Domino (Le Domino noir)* d'Auber le 16 juin 1838, *Die Doppelleiter (La double Échelle)* de Thomas le 15 octobre 1838, *Der Brauer von Preston (Le Brasseur de Preston)* d'Adam le 28 avril 1839, *Das Stelldichein (Les Rendez-vous bourgeois)* d'Isouard le 31 octobre 1839, *Die Krondiamanten (Les Diamants de la couronne)* d'Auber le 11 mars 1842, *Marie oder Die Tochter des Regiments (La Fille du régiment)* de Donizetti le 29 juillet 1842, *Der Herzog von Olonna (Le Duc d'Olonne)* d'Auber le 13 novembre 1842, *Carlo Broschi oder Des Teufels Anteil (La Part du diable)* d'Auber le 19 novembre 1843, *Die Sirene (La Sirène)* d'Auber le 15 octobre 1844 et *Die Musketiere der Königin (Les Mousquetaires de la reine)* d'Halévy le 22 juillet 1846.

¹⁴² *Ibid.*, p. 388 : première représentation à l'Opéra de Berlin le 22 septembre 1857 sous le titre *Der Kadi*.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 388. Titre allemand : *Die Verlobung bei der Laterne*.

¹⁴⁴ Sources : Rapports annuels de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* sur la vie théâtrale strasbourgeoise, aussi bien française qu'allemande, entre 1814 et 1847, et comptes-rendus sommaires du passage de troupes allemandes à Strasbourg publiés par la *Revue et Gazette musicale de Paris* en 1834, 1837, 1838, 1839, 1846, 1847 et 1848.

Tableau n° 11 : Opéras français représentés en allemand à Strasbourg entre 1813 et 1848 par des troupes venues d'outre-Rhin¹⁴⁵

Année	Ville d'origine de la troupe allemande	Directeur	N ^{bre} d'opéras français/N ^{bre} total d'opéras représentés	Titre des ouvrages français représentés (opéras-comiques et opéras)
1813	Augsbourg	Müller	?	?
1814	Bamberg	Baron von Lichtenstein	1/20	<i>Les deux Journées</i>
1816	Mayence	Madame Müller	0/21	-
1818	Bâle	Koch et Herzog	0/14	-
1819	Karlsruhe	Joseph Herzog	0/14	-
1820	Augsbourg	Fr. Jos. Schemenauer	1/10	<i>Les deux Journées</i>
1822		Wilhelm Becht	1/5	<i>Médée</i>
1823		Wilhelm Becht	1/14	<i>Jean de Paris</i>
1825		Herzog et Wilhelm	1/11	<i>Jean de Paris</i>
1827	Fribourg	Hehl (?)	> 0/4	-
1828	Fribourg	Hehl	2/21	<i>La Vestale, Le Siège de Corinthe</i>
1829	Fribourg	Hehl (?)	2/19	<i>La Dame blanche, Le Maçon</i>
1831	Fribourg	Hehl	2/16	<i>La Dame blanche, La Muette de Portici</i>
1832		Carl Bode	3/16	<i>La Muette de Portici, Guillaume Tell, Robert le diable</i>
1833	Augsbourg	Johann Weinmüller	> 5/12	<i>Fra Diavolo, Le Maçon, La Muette de Portici, Guillaume Tell, Robert le diable</i>
1834	Augsbourg	Johann Weinmüller	> 1/10	<i>Robert le diable</i>
1835	Fribourg	Hehl (?)	6/18	<i>Fra Diavolo, La Dame blanche, Zampa, Fernand Cortez, Robert le diable, Guillaume Tell</i>
1837	Fribourg et Bâle	Hehl	3/18	<i>Les Huguenots, Guillaume Tell, Robert le diable</i>
1838	Fribourg (?)	Hehl	6/24	<i>Le Postillon de Lonjumeau, La Dame blanche, Robert le diable, Guillaume Tell, La Muette de Portici</i>
1839	Fribourg (?)	Hehl	6/12	<i>Fra Diavolo, Le Postillon de Lonjumeau, La Muette de Portici, Les Huguenots, Robert le diable, Guillaume Tell</i>
1846	Mayence	Loewe	> 2/15	<i>La Fille du régiment, Les Huguenots</i>
1847	Mayence	Loewe	5/13	<i>Les Mousquetaires de la reine, Les quatre Fils Aymon, La Fille du régiment, Les Huguenots, Guillaume Tell</i>
1848		Halanzier-Dufresnoy	?	?

Entre 1814 et 1847, huit opéras et dix opéras-comiques sont représentés à Strasbourg en allemand. *Guillaume Tell* et *Robert le diable* sont les deux opéras les plus souvent

¹⁴⁵ Suisse allemande incluse.

représentés et figurent sept années au répertoire, suivis par *La Muette de Portici* et *Les Huguenots* avec respectivement cinq et quatre années, puis *Médée*, *La Vestale*, *Fernand Cortez* et *Le Siège de Corinthe* avec une année. *La Dame blanche* est l'opéra-comique le plus souvent mis en scène dans la langue de Goethe. Elle est programmée durant quatre années, suivie par *Fra Diavolo* avec trois années, *Le Maçon*, *Jean de Paris*, *Les deux Journées*, *La Fille du régiment* et *Le Postillon de Lonjumeau* avec deux années, puis *Zampa*, *Les quatre Fils Aymon* et *Les Mousquetaires de la reine* avec une année. Sur l'ensemble de la période, le répertoire français mis en scène est réparti de manière équilibrée entre opéras et opéras-comiques.

À l'exception des années 1816, 1818, 1819 et 1827, la permanence des opéras français au sein du répertoire des troupes allemandes de passage à Strasbourg est frappante, même si la part des opéras français reste souvent inférieure à celles des opéras italiens et allemands¹⁴⁶. Sur les 153 ouvrages représentés de manière cumulée entre 1814 et 1830¹⁴⁷, seuls neuf sont français, soit 6 % du total, et le nombre d'ouvrages français représentés par saison ne dépasse pas les deux unités. Au contraire, sur les 154 ouvrages représentés de manière cumulée entre 1830 et 1847, trente-neuf sont français, soit 25 % du total, un ordre de grandeur similaire à celui observé par Joachim Veit dans le répertoire de la troupe de Pichler entre 1825 et 1847, et quatre ouvrages français sont représentés en moyenne chaque saison. Très faible sous la Restauration, la part des opéras français augmente ainsi de manière importante sous la monarchie de Juillet, le sommet étant atteint en 1839 lorsque la moitié des ouvrages représentés par la troupe du directeur Hehl sont français.

Joachim Veit a effectué le dépouillement des représentations de la troupe d'August Pichler (1771-1857) à Dortmund, Pymont, Münster et Osnabrück entre 1825 et 1847¹⁴⁸. Il consacre quatre tableaux au répertoire français de la troupe allemande¹⁴⁹ et souligne la faible part occupée par le répertoire italien¹⁵⁰. Sachant qu'Albert Lortzing a fait partie de la troupe d'August Pichler entre 1826 et 1833 en tant qu'acteur et chanteur, cette étude présente un intérêt tout particulier.

Le premier tableau établi par Joachim Veit donne la liste des quarante-quatre ouvrages français représentés, rangés par compositeur¹⁵¹. À partir des informations contenues dans cette liste, il est possible d'opérer une distinction par genre. Au nombre d'opéras-comiques représentés, Auber occupe la première position avec huit œuvres, suivi par Boieldieu avec six, Adam et Méhul avec quatre, Dalayrac et Isouard avec trois, Halévy et Hérold avec deux, Catel, Cherubini, Grétry, Quaisin et Solié avec une. Le bilan concernant l'opéra est nettement plus maigre, sans doute en raison du coût et des difficultés matérielles liées à la représentation des grands opéras français sur de petites scènes provinciales allemandes. Auber, Meyerbeer et

¹⁴⁶ Cf. : Annexe 7 : Le répertoire italien des troupes allemandes de passage à Strasbourg entre 1814 et 1847 ; Tableau n° A19 : opéras italiens représentés par des troupes allemandes à Strasbourg entre 1814 et 1847.

¹⁴⁷ Il ne s'agit pas du nombre d'ouvrages français différents représentés, qui s'élève à dix-huit au total entre 1814 et 1847, mais du total cumulé du nombre d'ouvrages français représentés chaque saison.

¹⁴⁸ VEIT, Joachim, « Das französische Repertoire der Schauspielgesellschaft August Pichlers zwischen 1825 und 1847 », in : SCHNEIDER, Herbert et WILD, Nicole (éd.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert: Bericht über den internationalen Kongress Frankfurt 1994*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 1997, p. 323-346.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 328-329 (Table 1), 330-331 (Table 2), 334 (Table 3) et 336-338 (Table 4).

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 327.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 327 : « In der nachfolgenden Tabelle sind sowohl die von Pichlers mit nach Detmold gebrachten als auch die bis zur Aufhebung des Privilegs im Jahre 1847 neu angeschafften französischen Werke in alphabetischer Ordnung der Komponisten aufgelistet; nicht dem Typus der Opéra comique zugehörige Stücke sind kursiv hervorgehoben. »

Spontini comptent deux ouvrages représentés, suivis par Halévy avec un seul ouvrage¹⁵². Joachim Veit écrit à ce sujet :

Immerhin handelt es sich um einen Bestand von 44 französischen Opernwerken, davon 34 der „Gattung“ der opéra comique zugehörend (wenn die Bezeichnungen opéra féerie¹⁵³ und opéra en prose¹⁵⁴ mit dafür veranschlagt werden dürfen). Auffallend ist auch die hohe Zahl von einaktigen Werken – sie eigneten sich bestens zu der in jener Zeit beliebten Kombination mit einem Schauspiel¹⁵⁵.

Le deuxième tableau donne les nombres de représentations par ouvrage français à Dortmund, Pymont, Münster et Osnabrück entre 1825 et 1847¹⁵⁶. En résumé, 585 représentations d'ouvrages français ont été données dans ces quatre villes, soit plus d'un quart de l'ensemble des représentations lyriques données par la troupe de Pichler durant cette période :

Wenn man bei der Gesamtzahl von 585 Aufführungen in dem Zeitraum von knapp 21 Jahren bedenkt, daß pro Jahr zunächst an etwa 250, später 200 Abenden gespielt wurde und davon ca. 40-45 % musikalische Aufführungen waren, d. h. in absoluten Zahlen im Jahr zwischen 80 und 100 Opern, Singspiele, Possen usw., muß man von circa 2100 musikalischen Vorstellungen insgesamt ausgehen – d.h. mehr als ein Viertel des Repertoires war französischen Ursprungs, sicherlich ein recht stattlicher Anteil¹⁵⁷.

Arnold Jacobshagen estime à 20 % la part des opéras-comiques dans l'ensemble des représentations lyriques de la troupe, une proportion comparable à celle qu'il observe dans les grands théâtres allemands¹⁵⁸.

Les cinq ouvrages français les plus représentés par la troupe de Pichler sont *La Dame blanche* avec soixante-neuf représentations, la *Muette de Portici* avec cinquante-huit, *Jean de Paris* et *Le Maçon* avec quarante-huit, et *Fra Diavolo* avec quarante-trois. Ils sont suivis par *Le Calife de Bagdad*, *Robert le diable*, *Joseph*, *Le Postillon de Lonjumeau* et *Cendrillon* avec respectivement vingt-neuf, vingt-quatre, vingt-trois, vingt et dix-neuf représentations. Ainsi, huit des dix ouvrages les plus représentés sont des opéras-comiques. Par ailleurs, Boieldieu et Auber se partagent les six premières places avec trois ouvrages chacun. *La Dame blanche* occupe même la première place absolue dans le répertoire trinational de la troupe de Pichler¹⁵⁹, les quatre ouvrages italiens et allemands les plus souvent mis en scène, *Don Giovanni*, *Der Freischütz*, *Der Barbier von Sevilla* et *Die Zauberflöte*, devant se contenter respectivement de soixante-cinq représentations pour les deux premiers, soixante-et-une et

¹⁵² Joachim Veit ne tient pas compte des opéras français de Rossini.

¹⁵³ *Le petit chaperon rouge* de Boieldieu, *La clochette* d'Hérold et *Cendrillon* d'Isouard.

¹⁵⁴ *Joseph* de Méhul.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 330 : « Il s'agit tout de même d'un fonds de 44 ouvrages lyriques français, dont 34 appartenant au « genre » de l'opéra-comique (si les dénominations « opéra féerie » et « opéra en prose » peuvent être intégrées dans cette estimation). Le grand nombre d'ouvrages en un acte est frappant - ils convenaient parfaitement à la combinaison, populaire à cette époque, avec une comédie. »

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 330 : « Die Tabelle gibt in absoluten Zahlen die Aufführungen zwischen 1825 und 1847 wieder (wobei die erste Spielzeit 1825/1826 vermutlich nicht ganz vollständig erfasst ist) ».

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 332 : « Si l'on réfléchit au nombre total de 585 représentations en l'espace d'à peine 21 ans, au fait que la troupe jouait environ 250 soirs par an dans les premières années, puis 200 par la suite, dont environ 40-45 % de représentations musicales, c'est-à-dire entre 80 et 100 opéras, *Singspiele*, farces, etc., par an dans l'absolu, on doit partir d'un nombre total d'environ 2100 représentations musicales. Ainsi, plus d'un quart du répertoire était d'origine française, soit une part très considérable. »

¹⁵⁸ JACOBSHAGEN, Arnold, « Konversationsoper und Opéra comique im europäischen Kontext », *op. cit.*, p. 244-245.

¹⁵⁹ VEIT, Joachim, *op. cit.*, p. 332 : « Als mit Abstand erfolgreichstes Werk zeigt sich die von dem jungen englischen Offizier Georges besungene gentile dame. Boieldieus Oper war bis zur Auflösung des Theaters eine Art „Dauerbrenner“, der erstaunlicherweise sogar den in Deutschland sonst erfolgreichen Freischütz um 4 Aufführungen übertraff. »

quarante-deux représentations pour les deux suivants¹⁶⁰. Joachim Veit précise cependant que cette situation n'est pas généralisable à l'ensemble des théâtres allemands, notamment à Leipzig où les opéras de Weber et de Mozart sont nettement plus populaires que ceux de Boieldieu et d'Auber¹⁶¹.

Le troisième tableau permet la comparaison, pour vingt-et-un ouvrages français, de la date de création parisienne avec celle de la reprise par la troupe de Pichler¹⁶². Sur les quinze opéras-comiques étudiés dans ce tableau, neuf sont repris entre un et deux ans après leur création française, *Fra Diavolo*, *Le Guitarrero*, *La Dame blanche*, *La Part du diable*, *Le Postillon de Lonjumeau*, *Le Brasseur de Preston*, *Le Maçon*, *Zampa* et *Le Chalet*. Trois opéras-comiques sont repris entre deux et trois ans après leur création parisienne, *La Neige*, *Le Concert à la cour* et *Les Diamants de la couronne*, un opéra-comique cinq ans après, *Le fidèle Berger*, un autre dix ans après, *L'Éclair*, et un dernier douze ans après, *Lestocq*. La rapidité avec laquelle les ouvrages sont repris par la troupe de Pichler est comparable à celle observée à la même époque à Berlin, comme en témoigne la correspondance échangée par Adolphe Adam et Samuel Heinrich Spiker entre 1836 et 1850¹⁶³.

Le quatrième tableau indique l'origine des partitions manuscrites et imprimées d'opéras français acquises par la troupe de Pichler à partir de 1825¹⁶⁴. Avec huit titres, la ville de Mayence fournit le plus grand nombre de partitions, suivie par Hanovre et Leipzig avec cinq partitions, Mannheim avec quatre, Cologne avec trois, Cassel et Brunswick avec une. La première place de Mayence s'explique aisément par la présence de l'éditeur Schott qui, selon Manuela Jahrmärker, possède depuis 1826 une agence à Paris¹⁶⁵. L'absence de fournisseur français et de traduction officielle est remarquable. Elle confirme l'absence d'une législation internationale des droits d'auteur dans la première moitié du XIX^e siècle.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 344-345.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 344 : « Ein detaillierterer Vergleich der Repertoiregestaltung Pichlers mit der anderer deutscher Bühnen wird dadurch erschwert, daß die wenigen veröffentlichten Statistiken sich nur zum Teil mit der Detmolder Wirkungszeit Pichlers von 1825 bis 1847 überschneiden. Dennoch fällt auf, daß an Pichlers Bühne in diesem Zeitraum der Franzose Boieldieu die Beliebtheit Webers oder Mozarts übertraf bzw. diesen beiden deutschen Komponisten in nichts nachstand - während bei anderen Bühnen das Pendel meist sehr viel deutlicher in die „deutsche“ Richtung ausschlägt. / In Leipzig erreichte der Freischütz zwischen 1821 und 1891 insgesamt 383 Aufführungen (es war die mit großem Abstand meistgespielte Oper; aber selbst der Oberon wurde erstaunlicherweise zwischen 1826 und 1890 206mal gegeben), und Mozarts Don Giovanni brachte es zwischen 1818 und 1890 auf 247, seine Zauberflöte auf 213 Aufführungen (1818-1891); die Weiße Dame folgte erst in großem Abstand mit nur 143 Aufführungen (zwischen 1826 und 1886) und Fra Diavolo mit 113 (1831-1891); Meyerbeers Hugenotten dagegen erklangen immerhin zwischen 1837 und 1890 216mal. Dagegen wurde die Stumme von Portici nur 72mal gegeben (1829-1890), Boieldieus Johann von Paris 85mal (1817-1889). »

¹⁶² *Ibid.*, p. 334 : « In Tabelle 3 sind die Uraufführungsdaten den Daten der Erstaufführung der Opern durch die Pichlersche Gesellschaft gegenübergestellt. Dabei zeigt sich, daß Pichler meist ziemlich rasch die deutschen Versionen für sein Theater übernahm, in etlichen Fällen rangiert er unter den ersten 10 deutschen Bühnen, die eine Oper nachspielten. »

¹⁶³ ADAM, Adolphe, « Lettres sur la musique française : 1836-1850 », in : *La Revue de Paris*, 1^{er} août 1903, p. 449-481 ; 15 août 1903, p. 726-762 ; 1^{er} septembre 1903, p. 137-176 ; 15 septembre 1903, p. 275-320 ; 1^{er} octobre 1903, p. 604-652.

¹⁶⁴ VEIT, Joachim, *op. cit.*, p. 336 : « Lieferanten der nach 1825 angeschafften französischen Opern ».

¹⁶⁵ JAHRMÄRKER, Manuela, « Die französische Oper im 19. Jahrhundert in München », *op. cit.*, p. 166 : « Schott (in Mainz) besaß ab 1826 eine Vertretung auch in Paris. Die Rolle der Verlage bei dem Transfer einer Gattung wie der Opéra comique wäre eigens zu untersuchen. »

Conclusion

En résumé, la diffusion de l'opéra-comique connut un essor considérable sur les scènes allemandes dans la première moitié du XIX^e siècle, plus particulièrement dans les années 1830 et 1840, aussi bien dans les Opéras et théâtres secondaires des grandes métropoles germaniques telles que Vienne, Berlin, Francfort, Hambourg et Munich, que dans les théâtres des petites villes de province desservies par des troupes itinérantes. Tandis que les *opere buffe* étaient jouées en Allemagne dans la langue de Dante par des troupes italiennes ou en traduction par des troupes allemandes, les opéras-comiques étaient au contraire presque systématiquement traduits avant d'être représentés dans la langue de Goethe. L'absence de reconnaissance au niveau international des droits d'auteur encouragea la multiplication de versions allemandes concurrentes d'une même œuvre réalisées par de véritables professionnels, rompus aux exigences musicales et scéniques de l'industrie théâtrale. Grâce à un réseau rapide et efficace de diffusion, un grand nombre d'opéras-comiques fut repris sur les scènes allemandes l'année même de leur création parisienne. Plus que tout autre compositeur, Auber symbolise le succès de l'art lyrique français en Allemagne au XIX^e siècle.

2.4 La diffusion de l'opéra-comique en Italie

Introduction

Après la chute de l'empire napoléonien en 1815, la diffusion de l'opéra-comique en Italie dans la première moitié du XIX^e siècle fut très faible. Il faut entendre ici la représentation d'opéras-comiques, en langue originale ou en traduction italienne, avec conservation de la musique originale française. Au contraire, la diffusion des livrets d'opéras-comiques français en traduction italienne fut très importante et leur réutilisation par les librettistes et compositeurs italiens fut massive. L'objet de ce chapitre est de proposer une synthèse originale de la représentation des partitions françaises en Italie entre 1815 et 1848 à partir de différents types de documents, à savoir la chronologie publiée des spectacles d'une cinquantaine de théâtres lyriques italiens, la lecture de la presse musicale italienne, française et allemande de l'époque, et l'étude de deux thèses de doctorat italienne et allemande.

Cinq sources principales ont servi à la rédaction de ce chapitre. En premier lieu, la consultation méthodique de l'ouvrage d'Alfred Loewenberg¹, bien qu'ancien, a permis d'établir une première vue d'ensemble de la diffusion des principaux opéras-comiques de Boieldieu, Auber, Hérold et Adam sur le territoire italien.

Ce travail a été considérablement étoffé par l'étude de la chronologie des représentations lyriques de quarante-huit théâtres italiens², à Ancône (Teatro delle muse),

¹ LOEWENBERG, Alfred, *Annals of Opera, 1597-1940, compiled from the original sources by Alfred Loewenberg, with an introduction by Edward J. Dent*, Cambridge, W. Heffer and sons, 1943, 879 p. ; Genève, Societas Bibliographica, 1955 ; Totowa, Rowman and Littlefield, 1978.

² MORICI, Ottaviano, *I cento anni del Teatro delle muse di Ancona, 1827-1927*, Ancona, Stab. Tip. Economico A. Nacci & C., 1927, 83-XXXV p. - GRANDINI, Alfredo, *Cronache musicali del Teatro Petrarca di Arezzo: Il primo cinquantennio (1833-1882)*, Florence, Leo S. Olschki, 1995, 377 p. - COMUZIO, Ermanno, *Il teatro Donizetti*, vol. 2 : *Cronologia degli spettacoli, 1786-1989*, Bergamo, Lucchetti Editore, 1990, 397 p. - BIGNAMI, Luigi, *Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati al teatro Comunale di Bologna dalla solenne sua apertura 14 maggio 1763 a tutto l'autunno 1880. Con introduzione compilata dall'ex artista cantante Luigi Bignami e annotazioni storiche sull'arte musicale e della danza*, Bologne, presso l'Agenzia Commerciale, 1880, 248 p. - VALENTINI, Andrea, *I musicisti bresciani ed il Teatro Grande*, Brescia, Tipografia e Libreria Queriniana, 1894, 162 p. - *Teatro Grande: Brescia 1971*, a cura della deputazione del Teatro Grande, Brescia, s.n., 1971, 157 p. - DANZUSO, Domenico, IDONEA, Giovanni, *Musica, musicisti e teatri a Catania (dal mito alla cronaca)*, Palerme, Publicicula Editrice, 1985, 515 p. - RAGGI, Alessandro et Luigi, *Il Teatro comunale di Cesena: Memorie cronologiche (1500-1905)*, Cesena, Tipografia G. Vignuzzi e C., 1906, VII-336 p. - SANTORO, Elia, *I teatri di Cremona, Nazari, Concordia, Ponchielli: Cronologia degli spettacoli rappresentati al "Nazari" (1747-1799) a cura di Roberto Fiorentini e Laura Pietrantonio con gli elenchi delle opere dei secoli XIX e XX*, Crémone, Editrice Turris, 1995, 177 p. - PASOLINI-ZANELLI, G., *Il Teatro di Faenza dal 1788 al 1888*, Faenza, Giuseppe Montanari, 1888, 103 p. - MORINI, Ugo, *La R. Accademia degli Immobili e il suo Teatro "La Pergola" (1649-1925): Cronistoria compilata per incarico del conte Balì Alberto della Gherardesca, Presidente dell'Accademia*, Pise, Tipografia Ferdinando Simoncini, 1926, 298 p. - CELLAMARE, Daniele, *Teatro Umberto Giordano. Cronistoria degli spettacoli di 140 anni (1828-1968)*, Rome, Fratelli Palombi, 1969, 222 p. - VALLEBONA, G. B., *Il Teatro Carlo Felice, cronistoria di un secolo, 1828-1928*, Gênes, coi tipi della Cooperativa Fascista Poligrafici, 1928, 363 p. - PAOLI CATELANI, Bice, *Il Teatro Comunale del "Giglio" di Lucca*, Pescia, Artidoro Benedetti, 1941, 111 p. - RUBBOLI, Daniele, *Le prime al Teatro del Giglio (1675-1987)*, Lucques, Maria Pacini Fazzi, 1987, 64 p. - VENTURI, Fulvio, *L'opera lirica a Livorno 1658-1847: dal Teatro di San Sebastiano al Rossini*, Livourne, Circolo musicale Amici dell'Opera Galliano Masini, 2004, 285 p. - VENTURI, Fulvio, *L'opera lirica a Livorno 1847-1999: dall'inaugurazione*

Arezzo (Teatro Petrarca), Bergamo (Teatro Donizetti), Bologne (Teatro Comunale), Brescia (Teatro Grande), Catane (Teatro Comunale), Cesena (Teatro Comunale), Crémone (Teatro della Concordia), Faenza (Teatro Comunale), Florence (Teatro della Pergola), Foggia (Real Teatro Ferdinando, puis Teatro Dàuno), Gênes (Teatro Carlo Felice), Livourne (Teatro Leopoldo, Teatro degli Avvalorati et Teatro Rossini), Lucques (Teatro del Giglio), Mantoue (Teatro Sociale et Teatro Nuovo), Messine (Teatro Vittorio Emanuele II), Milan (Teatro alla Scala), Modène (Teatro Ducale et Teatro Comunale), Naples (Teatro di San Carlo et Teatro del Fondo), Padoue (Teatro Nuovo et Teatro a Santa Lucia), Palerme (Teatro Carolino), Parme (Teatro Regio), Pérouse (Teatro Verzaro et Teatro del Pavone), Plaisance (Teatro Municipale), Ravenne (Teatro Comunale), Recanati (Teatro dei Nobili et Teatro Persiani), Reggio Emilia (Teatro Pubblico), Rome (Teatro Argentina, Teatro Apollo et Teatro Valle),

del Teatro Leopoldo al nuovo millennio, Livourne, Circolo musicale Amici dell'Opera Galliano Masini, 2000, 266 p. - LUI, Ernesto, *I cento anni del Teatro Sociale di Mantova, 1822-1922: Cronistoria compilata dal custode del teatro Ernesto Lui, coordinata ed illustrata con appunti storico-critici dal M.° Aldo Ottolenghi*, Mantoue, G. Mondovi, 1923, VIII-175 p. - CIRANI, Paola, *Musica e spettacolo nel Teatro Nuovo di Mantova (1732-1898)*, Mantoue, Edizioni postumia: Casa del Mantegna, 2001, 197 p. - SCAGLIONE, Nitto, *La Vita Artistica del Teatro Vittorio-Emanuele, dal 12 Gennaio 1852 al 28 Dicembre 1908*, Messine, « La Sicilia », s.d., 68 p. - GATTI, Carlo, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963)*, Storia [vol. 1], Cronologia completa degli spettacoli e dei concerti [vol. 2] a cura di Giampiero Tintori, Milan, G. Ricordi, 1964, 2 vol., [VI]-512, 375 p. ; BARIGAZZI, Giuseppe, *La Scala racconta*, Milan, BUR (Rizzoli), 2001, 869 p. - GANDINI, Alessandro, *Cronistoria dei Teatri di Modena dal 1539 al 1871 del Maestro Alessandro Gandini arricchita d'interessanti notizie e continuata sino al presente da Luigi Valdrighi e Giorgio Ferrari-Moreni*, Modène, Tipografia sociale, 1873, 3 vol. - MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *Il Teatro di San Carlo*, vol. 2 : *La cronologia 1737-1987*, Naples, Guida Editori, 1987, 1022 p. - DE GREGORIO CIRILLO, Valeria, « *I Comédiens français ordinaires du Roi* » : *gli spettacoli francesi al Teatro del Fondo nel periodo napoleonico*, Naples, Liguori, 2007, 285 p. - BRUNELLI, Bruno, *I Teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padoue, Libreria Angelo Draghi, 1921, VIII-546 p. - TIBY, Ottavio, *Il Real Teatro Carolino e l'ottocento musicale palermitano*, Florence, Leo S. Olschki, 1957, 461 p. - FERRARI, Paolo-Emilio, *Spettacoli Drammatico-musicali e Coreografici in Parma, dall'anno 1628 all'anno 1883*, Parme, Luigi Battei, 1884, VII-383 p. - BIANCAMARIA, Brumana, *Teatro musicale e accademie a Perugia: tra dominazione francese e restaurazione (1801-1830)*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Storia dei teatri italiani », vol. 4, 1996, 257 p. - FORLANI, Maria Giovanna, *Il Teatro Municipale di Piacenza (1804-1984)*, Plaisance, Cassa di risparmio di Piacenza, 1985, 479 p. - MISEROCCHI, Lorenzo, *Musica e teatro in Ravenna dal 1800 al 1920. Maestri di musica e artisti di teatro ravennati, note biografiche e ricordi. Il teatro comunale di Ravenna, appunti storici*, Ravenna, « Ster » - Società Tipo-Editrice Ravennate, 1921, 79 p. - RADICIOTTI, Giuseppe, *Teatro, musica e musicisti in Recanati*, Recanati, Tipografia Rinaldo Simboli, 1904, 161 p. - FABBRI, Paolo, VERTI, Roberto, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia: Repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 1987, 479 p. - RINALDI, Mario, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Storia dei teatri italiani », vol. 1, 1978, 3 vol., 1636 p. - CAMETTI, Alberto, *Il Teatro Tordinona, poi di Apollo*, Tivoli, Arti grafiche Aldo Chicca, coll. « Atti e memorie della R. Accademia di S. Cecilia », 1938, 2 vol., 669 p. - GREMLER, Martina, *Chronologie des Teatro Valle (1727-1850)*, Deutsches Historisches Institut in Rom, 2012, 423 p. [publication en ligne, en complément de la monographie : GREMLER, Martina, *Das Teatro Valle in Rom 1727-1859. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit (Analecta musicologica, n° 48)*, Cassel/Rome, Bärenreiter, 2012, 439 p.] - RADICIOTTI, Giuseppe, *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia. Notizie e documenti*, Milan, G. Ricordi, 1893, XIII-229 p. - GORI, Gianni, UGOLINI BERNASCINI, Paola, *Il Teatro Verdi di Trieste: 1801-2001*, Venise, Marsilio, 2001, 175 p. - SACERDOTE, Giacomo, *Anno 1892. Esposizione internazionale di musica in Vienna. Teatro regio di Torino, cronologia degli spettacoli rappresentati dal 1662 al 1890, corredata da brevi cenni storici intorno al teatro dall'avvocato Giacomo Sacerdote*, Turin, Tipografia L. Roux e C., 1892, 183 p. - BOHÈMIEN, *Il Teatro sociale di Udine in cinquant'anni di vita*, Udine, Tipografia Arturo Bosetti, 1911, 50 p. - CAMBIASI, Pompeo, *Teatro di Varese (1776-1891)*, Milan, G. Ricordi & C., 1891, 52 p. - GIRARDI, Michele, ROSSI, Franco, *Il Teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli, 1792-1936*, Venise, Albrizzi, 1989, XXXI-491 p. - GAJONI BERTI, Alberto, *Cronistoria del Filarmonico: 1732-1938*, Vérone, M. Bettinelli, 1963, 167 p. - COGO, Guido, *Vita teatrale vicentina, 1866-1922*, Vicenza, G. Rossi, 1922, 280 p. - MARAGLIANO, Alessandro, *I Teatri di Voghera: Cronistoria di Alessandro Maragliano con numerose incisioni intercalate nel testo*, Casteggio, tipografia Cerri, 1901, VII-385 p.

Senigallia (Teatro Pubblico), Trieste (Teatro Grande, puis Teatro Verdi), Turin (Teatro Regio), Udine (Teatro Sociale), Varèse (Teatro Sociale), Venise (Teatro La Fenice), Vérone (Teatro Filarmonico), Vicence (Teatro Eretenio, Teatro Comunale) et Voghera (Teatro Civico et Teatro Sociale). Contrairement à celles publiées après 1945, la plupart des chronologies antérieures à la Deuxième Guerre mondiale consultées dans le cadre de cette étude appartiennent à la vaste collection de documents constituée à partir de 1895 par le bibliophile et passionné de théâtre Auguste Rondel (1858-1934), et léguée à l'État français en 1920. Conservée au département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale de France, la Collection Rondel comporte trois séries de cotes consacrées aux « théâtres d'Italie³ » qui réunissent près de deux-cents ouvrages à caractère monographique.

Une large partie de la presse musicale italienne, française et allemande publiée sous la monarchie de Juillet constitue la troisième source d'information à la base de ce chapitre. Ainsi, la lecture exhaustive de la rubrique intitulée « Cronaca teatrale » du journal milanais *Glissons, n'appuyons pas: Giornale Critico-Letterario, d'Arti, Teatri e Varietà*⁴ entre 1834 et 1840, de la rubrique « Gazzetta teatrale » du journal milanais *Il Pirata* entre 1835 et 1847, des rubriques « Teatri » et « Diario di notizie » du journal milanais *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali* entre 1842 et 1847, des rubriques « Carteggi particolari » et « Notizie » de la *Gazzetta musicale di Milano* entre 1842 et 1852⁵, de la rubrique « Nouvelles » de la *Gazette musicale de Paris*, puis de la *Revue et Gazette musicale de Paris* entre 1834 et 1850, des rubriques « Notizen » et « Heimathliches und Fremdes » du journal viennois *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* entre 1829 et 1840, ainsi que des nombreux comptes-rendus de saisons lyriques en Italie publiés dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*⁶ entre 1842 et 1848, a fourni des informations complémentaires sur la représentation d'opéras-comiques dans de nombreuses villes italiennes. Quelques indications relevées dans la *Revue musicale*, la *Neue Zeitschrift für Musik*, la *Gazzetta musicale di Napoli*, le journal bolognais *Teatri, Arti e Letteratura*, le journal vénitien *Il Gondoliere* et trois journaux milanais, *Il Censore universale dei teatri*, *La Fama: Rassegna di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Teatri*, et *L'Eco: Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri*, sont venues enrichir cette étude.

La quatrième source considérée, à savoir la thèse italienne de Mario Marica sur les représentations, traductions et dérivations d'opéras-comiques en Italie entre 1770 et 1830⁷, s'est révélée être une mine d'informations et constitue indéniablement à ce jour l'ouvrage de référence sur le sujet. À la lecture attentive de cet ouvrage s'est ajoutée celle de trois articles de Mario Marica directement liés à son sujet de thèse⁸.

³ 1) Re 2.560 à Re 2.628 ; 2) Ro 7.906 à Ro 7.937 ; 3) Rt 11.883 à Rt 11.958.

⁴ Ce journal est provisoirement rebaptisé *Il Telegrafo* en 1835.

⁵ Absence de publication à la fin de l'année 1848 et en 1849.

⁶ Cf. : TOSCANI, Claudio, « „Dem Italiener ist Melodie Eins und Alles“. Italienische Oper in der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ », in : WERR, Sebastian, BRANDENBURG, Daniel (éd.), *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, Münster, Lit Verlag, coll. « Forum Musiktheater », vol. 1, 2004, p. 139-140 : « Die italienische Oper wird aufmerksam verfolgt, und zwar auch in ihren moderneren Tendenzen. Ungefähr von 1810 bis zur Einstellung der Zeitschrift im Jahre 1848 verfaßte Peter Lichtenthal, ein hervorragender Kenner der Wiener Klassik, Rezensionen und Berichte aus Italien. Die Allgemeine musikalische Zeitung bediente sich aber auch eines Netzes von Korrespondenten in Italien und in den weiteren europäischen Städten, in denen normalerweise italienische Opern aufgeführt wurden: Prag, Berlin, München, Wien, Dresden, Leipzig. »

⁷ MARICA, Marco, *L'opéra-comique in Italia: rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*: Dissertazione dottorale: Dottorato di ricerca in Storia e analisi delle culture musicali, Rome, Università degli Studi « La Sapienza », 1998, 584 p.

⁸ 1) MARICA, Marco, « Le rappresentazioni di opéras-comiques in Italia (1750-1820) », in : POSPISIL, Milan, JACOBSHAGEN, Arnold, CLAUDON, Francis et OTTLOVÁ, Marta (éd.), *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague 12-14 mai 1999, Prague, KLP - Koniasch Latin Press, 2003, p. 299-360.

Enfin, la thèse allemande de Sebastian Werr consacrée aux influences françaises sur l'opéra italien du XIX^e siècle⁹ et un article du même auteur, très proche de sa thèse et plus précisément consacré à l'opéra-comique¹⁰, sont venus apporter quelques renseignements précieux.

Dans un premier temps, une synthèse de la diffusion de l'opéra-comique en Italie dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, effectuée principalement à partir de la thèse de doctorat et des articles de Marco Marica, montrera l'importance d'un phénomène souvent méconnu. Dans un second temps, la très faible diffusion du genre français qui suivit en Italie dans la première moitié du XIX^e siècle sera étudiée par compositeur, puis de manière géographique par ville. Tandis que les opéras-comiques d'Auber, Hérold, Boieldieu, Adam, Halévy et Thomas étaient très rarement mis en scène, et le plus souvent tardivement, sur les scènes italiennes, les ouvrages français de compositeurs italiens bénéficièrent d'une reprise rapide en Italie après leur création parisienne. La très faible diffusion géographique du genre français en Italie au XIX^e siècle sera également analysée à travers l'étude de la chronologie des représentations lyriques dans une trentaine de villes italiennes. Si le genre de l'opéra-comique reste pratiquement inconnu du public italien tout au long du siècle, celui du « grand opéra » français connaît au contraire d'importants succès dans la seconde moitié du siècle.

2.4.1 La diffusion de l'opéra-comique en Italie au XVIII^e siècle

La diffusion de l'art lyrique français en Italie commence de manière sporadique dès la première moitié du XVIII^e siècle. Dans son article consacré au duché de Modène au siècle des Lumières, Marina Calore évoque ainsi la francophilie de la cour et la représentation d'opéras « à la française » en 1740 :

Per quanto riguarda 'l'infranciosamento' della corte all'inizio del ducato di Francesco III, è documento sufficiente la Lettera LVI (Al Signore di Neuilly, da Modena, mercoledì delle Ceneri, 1740) dell'immane Charles De Brosses. Non solo a corte si parla quasi esclusivamente francese ma anche l'opera in musica alla francese trionfa su quella italiana¹¹.

2) MARICA, Marco, « Le traduzioni italiane in prosa di opéras comiques francesi (1763-1813) », in : SCHNEIDER, Herbert et WILD, Nicole (éd.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert: Bericht über den internationalen Kongress Frankfurt 1994*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 1997, p. 385-447.

3) MARICA, Marco, « Rappresentazioni, traduzioni e adattamenti operistici di *comédies en vaudevilles* in Italia (1750-1815) », in : SCHNEIDER, Herbert (éd.), *Timbre und Vaudeville: Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert. Bericht über den Kongress in Bad Homburg 1995*, Hildesheim, Georg Olms, coll. « Musikwissenschaftliche Publikationen », vol. 11, 1999, p. 379-459.

⁹ WERR, Sebastian, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2002, 242 p.

¹⁰ WERR, Sebastian, « Italien und die Opéra comique um die Mitte des 19. Jahrhunderts », in : POSPISIL, Milan, JACOBSHAGEN, Arnold, CLAUDON, Francis et OTTLOVÁ, Marta (éd.), *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague 12-14 mai 1999, Prague, KLP - Koniasch Latin Press, 2003, p. 361-375.

¹¹ CALORE, Marina, « Il Settecento negli stati estensi e la cultura francese », in : MAMCZARZ, Irène (éd.), *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 148 : « Pour ce qui concerne la « francisation » de la cour au début du règne du duc François III, la lettre LVI de l'inévitable Charles de Brosses au Seigneur de Neuilly, envoyée depuis Modène le mercredi des cendres de l'année 1740, est un document suffisant. Non seulement on ne parlait quasi exclusivement que le français à la cour, mais aussi l'opéra en musique à la française triomphait sur l'opéra italien. »

Selon Mario Marica, la présence de compagnies théâtrales françaises en Italie, avec leur répertoire mixte de pièces en prose et d'œuvres musicales, fut constante à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, avec une tendance à augmenter dans les dernières décennies et une phase de concentration maximale durant la période napoléonienne¹². La consultation de la thèse de doctorat de Mariagabriella Cambiaghi, consacrée à la scène dramatique du Teatro alla Canobbiana de Milan entre 1779 et 1892¹³, permet d'arriver à des conclusions similaires¹⁴. Apparues à la fin des années 1750, les représentations en français d'opéras-comiques en Italie disparaissent complètement après 1815 et le départ des troupes françaises¹⁵. Malgré l'absence de théâtre français stable comparable aux institutions théâtrales italiennes de Londres et de Paris¹⁶, l'opéra-comique fut, avec sa présence discrète mais continue, le premier genre d'opéra étranger représenté et apprécié dans la péninsule, près d'un siècle avant le succès des opéras français de Meyerbeer et des opéras allemands de Wagner sur les scènes italiennes, et alors même que l'*opera buffa* italien triomphait dans les théâtres de toute l'Europe¹⁷. L'opéra-comique fut non seulement représenté en langue originale par des troupes françaises, mais également en traduction italienne par des troupes transalpines. Les représentations d'opéras-comiques en italien commencèrent cependant avec quelques décennies de retard sur celles en français. À l'exception de quelques représentations entre 1769 et 1773, la majorité des traductions remonte en effet à la fin des années 1780¹⁸.

Le musicologue italien a rencontré de nombreuses difficultés dans ses recherches. L'*Indice de' teatri spettacoli*¹⁹, almanach annuel compilé par différents éditeurs et publié à Milan entre 1764 et 1800, à Venise en 1803-1804 et 1808-1809, et à Rome entre 1819 et 1823, ne constitue pas selon lui une source fiable pour l'étude de la diffusion de l'opéra-comique en Italie au XVIII^e siècle, car cet ouvrage ne tient pas systématiquement compte de l'activité des compagnies de comiques italiens, dont une partie avait au répertoire des opéras-comiques, et ignore presque toujours les compagnies étrangères actives en Italie²⁰. Par ailleurs, la plupart des sources disponibles, notamment les chronologies de théâtres italiens, présentent une « incertitude linguistique » importante quant à la dénomination des ouvrages français relevant du genre de l'opéra-comique, ce qui rend plus difficile leur identification²¹. Si les chronologies des spectacles des principaux théâtres lyriques

¹² MARICA, Marco, *L'opéra-comique in Italia: rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, op. cit., p. 49.

¹³ CAMBIAGHI, Mariagabriella, *La scena drammatica del Teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, Dottorato di ricerca in teoria e storia della rappresentazione drammatica, Milan, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 1994, 453 p.

¹⁴ Cf. : « Elenco delle stagioni drammatiche del Teatro alla Canobbiana (1782-1882) », in : *Ibid.*, p. 240-248. Mariagabriella Cambiaghi recense les tournées régulières de troupes dramatiques françaises dans ce théâtre entre 1784 et 1814, contre deux tournées seulement après 1815. Les saisons de troupes dramatiques françaises au Teatro alla Canobbiana ont lieu en 1784, 1786, 1787, 1796, 1797, 1798, 1799, 1806, 1807, 1808, 1809, 1810, 1811, 1812, 1813, 1814, 1838 et 1844.

¹⁵ MARICA, Marco, op. cit., p. 13.

¹⁶ *Ibid.*, p. 23 : « Le troupes francesi non potevano contare infatti su istituzioni stabili aperte al repertorio straniero, come la Comédie Italienne e poi il Théâtre Italien a Parigi o il King's Theatre a Londra; in Italia tutti i tentativi di istituire teatri stabili francesi (con l'unica eccezione di Parma) risalgono infatti al periodo del napoleonico, quando l'opéra-comique era già ben nota nella Penisola, sia attraverso gli originali che le sue derivazioni italiane, e quando la diffusione del teatro francese di prosa e musicale rientrava nella politica culturale dei governanti stranieri. »

¹⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹ VERTI, Roberto (éd.), *Un almanacco drammatico. L'indice de' teatri spettacoli 1764-1823*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2 vol., 1996.

²⁰ MARICA, Marco, op. cit., p. 27-28.

²¹ *Ibid.*, p. 28 : « La stessa incertezza linguistica delle fonti rappresenta un ulteriore ostacolo. Ad esempio i termini opéra-comique e comédie mêlée d'ariettes non compaiono mai nelle fonti, dove al loro posto si trovano

de la péninsule ont été publiées, Mario Marica remarque que cela est rarement le cas pour les théâtres mineurs. Il juge cette absence regrettable car les troupes étrangères avaient plus facilement accès à ces derniers pour donner leurs représentations²². Enfin, l'obstacle principal à l'étude des représentations d'opéras-comiques en traduction italienne réside dans l'absence de partitions manuscrites ou imprimées et de matériel d'orchestre les concernant²³. Malgré ces difficultés, le musicologue est parvenu à dresser un panorama détaillé, pour la deuxième moitié du XVIII^e siècle et les premières années du XIX^e, des tournées de troupes françaises dans la péninsule dont le répertoire était en partie constitué d'opéras-comiques.

Nous présentons dans l'annexe 12 (7 pages) une synthèse de cette étude consacrée principalement aux villes de Milan, Turin, Venise, Gênes, Monza, Rome, Parme, Florence et Naples, en ajoutant quelques informations puisées dans l'ouvrage d'Alfred Loewenberg concernant Turin, Monza, Parme et Florence. Les travaux de Francesca Bascialli, Arnold Jacobshagen et Valeria De Gregorio Cirillo, postérieurs à la thèse de Mario Marica, donnent un éclairage supplémentaire sur deux hauts lieux de la diffusion italienne de l'opéra-comique avant 1815, le Teatro Arciducal de Monza entre 1778 et 1795²⁴, et le Teatro del Fondo de Naples entre 1807 et 1814²⁵.

2.4.2 La très faible diffusion des opéras-comiques d'Auber, Hérold, Boieldieu, Adam, Halévy et Thomas en Italie au XIX^e siècle

Dans la première moitié du XIX^e siècle, la très faible diffusion des opéras français en Italie fait l'objet de nombreux commentaires, notamment d'Auguste-Louis Blondeau, d'Hérold, de Stendhal et des journalistes d'*Il Pirata* et de la *Gazzetta musicale di Milano*. Dans ses *Observations sur les théâtres italiens* rédigées entre 1809 et 1812, lors de son séjour à la Villa Médicis et dans les principales villes italiennes, Blondeau remarque que la musique française, au contraire du théâtre, reste inconnue du public italien sous l'Empire. Élève de Méhul, l'un des plus virulents partisans de la musique française, le compositeur loue l'esprit patriotique des Italiens en matière musicale :

Si nos poèmes d'opéra sont mis à contribution pour alimenter le théâtre italien, ne craignez pas qu'il en soit de même de la musique. Plus patriotes, plus nationaux que nous, ils n'ouvrent point ainsi leur pays aux étrangers, ils ne leur sacrifient pas les droits, la considération, la place et jusqu'à l'existence de leurs concitoyens ; ce qu'ils ont même de défectueux, ils le garderont tel, plutôt que d'avoir recours, pour le remplacer, à un étranger ; aussi, vous ferez le tour de l'Italie, du plus humble village à la plus brillante cité, sans entendre chanter une page de musique française, sans rencontrer

indicazioni di generi in italiano, quali "farsa", "farsetta", "commediola francese", "farsa (o commediola) alla francese", "farsa in musica", "intermezzo in musica", "operetta", ecc. »

²² *Ibid.*, p. 29 : « Un ultimo aspetto pratico va ancora sottolineato: per ragioni in parte comprensibili gran parte dei teatri studiati negli ultimi vent'anni sono edifici tuttora esistenti e attivi; spesso si tratta dei grandi teatri che hanno segnato la storia dell'opera, di quella seria in particolare (Scala, Fenice, San Carlo, Teatro Regio di Torino, Argentina). Mancano invece ancora all'appello le cronologie complete dei teatri oggi scomparsi e dei teatri minori delle grandi città (Capranica di Roma, San Benedetto di Venezia, Cannobiana di Milano, ecc.), nei quali si esibivano più frequentemente le compagnie straniere e dove sono attestate alcune riprese italiane di opéras-comiques. »

²³ *Ibid.*, p. 53.

²⁴ BASCIALLI, Francesca, *Opera comica e opéra-comique al Teatro Arciducal di Monza, 1778-1795*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2002, 172 p.

²⁵ JACOBSHAGEN, Arnold, « Musik am französischen Theater in Neapel (1807-1814) », in : ENGELHARDT, Markus (éd.), *Analecta Musicologica* n° 37 : *Studien zur italienischen Musikgeschichte XVI*, Laaber, Laaber Verlag, 2005, p. 263-296. - DE GREGORIO CIRILLO, Valeria, « *I Comédiens français ordinaires du Roi* » : *gli spettacoli francesi al Teatro del Fondo nel periodo napoleonico*, Naples, Liguori Editore, 2007, 285 p.

un exécutant français. Honneur cent fois au peuple qui sait se faire respecter par de tels sentiments, auxquels on pourrait reprocher tout au plus quelque exagération²⁶.

Constatée par Blondeau, l'absence de diffusion de la musique française sur les scènes italiennes est confirmée quelques années plus tard par un autre lauréat du grand prix de Rome de composition musicale séjournant en Italie. Dans sa biographie d'Hérold, Arthur Pougin mentionne la création en janvier 1815 à Naples d'un opéra italien du compositeur français alors âgé de vingt-trois ans :

Son opéra, *la Gioventù di Enrico quinto*, reçu au théâtre du Fondo, la seconde scène lyrique de Naples, avait pour principal interprète le fameux Garcia, le père de la Malibran. C'est le 5 janvier 1815 qu'eut lieu la première représentation, en présence de toute la cour, et le succès fut complet, et ce succès s'affermi aux représentations suivantes. Après, comblé de joie, l'avoir annoncé rapidement à sa mère dès le premier soir, il lui en parlait de nouveau dans une lettre du 17 janvier : - « ... Parlons par ordre. D'abord, la chose importante, la grande affaire pour moi, mon opéra. Il va son train. Les connaisseurs le goûtent. À la dernière représentation, qui a eu lieu dimanche dernier, la salle était comble. La cour y est venue, un peu tard, mais elle y est venue... Quoi qu'on puisse objecter, *il n'en est pas moins vrai que mon opéra est au répertoire, et qu'on le donne souvent ; et je suis le seul Français qui ait un succès depuis cinquante ans en Italie.* Tu me trouveras peut-être un peu orgueilleux, mais je t'assure que cela m'arrive si rarement que je puis bien me le permettre une fois...²⁷ »

L'enthousiasme du jeune compositeur explique en partie l'exagération de son propos. Il n'en demeure pas moins que le succès d'un compositeur étranger en Italie dans la première moitié du XIX^e siècle demeure un fait exceptionnel, ce que ne manquera pas de souligner Otto Nicolai à plusieurs reprises. Dans sa *Vie de Rossini* publiée en 1823, Stendhal souligne de même le goût exclusivement national du public d'opéra italien, sans intérêt pour les opéras étrangers. À propos de la représentation d'un opéra de Mozart en Italie en 1807, il écrit :

[...] le patriotisme d'antichambre, qui est la grande maladie morale des Italiens, se réveilla dans toute sa fureur, et déclara dans les cafés que jamais homme né hors de l'Italie ne parviendrait à faire un bon air. [...] Les gens à *honneur national* eurent recours à leur grand argument, ils déclarèrent qu'il fallait être *mauvais Italien* pour admirer de la musique faite par un ultra-montain²⁸.

Dans sa *Lettre sur l'état actuel de la musique en Italie* datée du 29 août 1814 à Venise, un « texte authentiquement original » selon Suzel Esquier, dont le titre est emprunté aux ouvrages de Charles Burney²⁹, Stendhal ironise sur la très faible diffusion de l'opéra-comique en Italie au début du XIX^e siècle :

²⁶ BLONDEAU, Augute-Louis, *Voyage d'un musicien en Italie (1809-1812)*, FAUQUET, Joël-Marie (éd.), Liège, Mardaga, 1993, p. 52. - Cf. : *Ibid.*, p. 75 : « Un point sur lequel les Italiens ne sont jamais en défaut, c'est l'amour-propre avec lequel ils mettent leurs compatriotes avant et au-dessus de tout. Cette aveugle présomption, cette confiance en leur mérite, poussée à l'excès, finit sans doute par s'approcher du ridicule ; toutefois, je l'estime en eux cent fois plus que la manie la plus blâmable de n'accorder de mérite qu'à ceux qui ne sont pas de la nation, et de ne trouver rien de bon que ce qui vient de loin. » ; *Ibid.*, p. 199-200. - Cf. : CASTELLI, Ignaz Franz, « Notizen. - Genua », in : *Allgemeiner musikalischer Anzeiger*, 18 juillet 1829, vol. 1, n° 29, p. 116.

²⁷ POUGIN, Arthur, *Hérold : biographie critique*, Paris, Henri Laurens, coll. « Les Musiciens célèbres », 1906, p. 24-25. - Cf. : JOUVIN, Benoît, *Hérold. Sa vie et ses œuvres*, Paris, Heugel et C^{ie}, 1868, p. 19 : lettre d'Hérold à sa mère, Naples, le 10 janvier 1815 : « Voici ce qu'on me reproche : 1° d'avoir pris pour modèle Mozart, et par conséquent d'avoir fait beaucoup trop de science, au lieu d'écrire simplement ; 2° d'avoir pris un poème qui, bien que gracieux, ne prêtait pas beaucoup à la musique ; 3° (et voici le reproche le plus grave) *d'être Français*, et d'avoir voulu donner un opéra sur le théâtre où avaient brillé Cimarosa et Paisiello. »

²⁸ STENDHAL, Henri Beyle, *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase. Vie de Rossini. Notes d'un dilettante*, ESQUIER, Suzel (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 373.

²⁹ *Ibid.*, p. 316 (= note de bas de page n° 1, p. 233).

Quoi de plus aisé que de faire un tour en Italie où, en général, on ne grave pas la musique, de prendre des copies de tout ce qu'on entend de bon ou de conforme au goût qu'on sait régner à Paris dans les cent théâtres chantants ouverts chaque année dans ce pays ; de lier les morceaux par un peu d'harmonie et de venir être en France un compositeur renommé ! On ne court pas de danger : jamais une partition française ne passe les Alpes³⁰.

Dans une critique musicale publiée le 17 décembre 1825 dans le *Journal de Paris*, Stendhal compare Boïeldieu et Rossini à l'occasion de l'une des premières représentations de *La Dame blanche* à l'Opéra-Comique et d'une reprise d'*Otello* au Théâtre-Italien. L'écrivain remarque que le compositeur français est le seul à avoir du succès à Naples, mais reste prudent sur une éventuelle reprise de son opéra-comique sur les scènes italiennes :

J'ai vu hier *La Dame blanche* et aujourd'hui *Otello*. Il me semble que s'il s'agissait uniquement de la peinture profonde des passions et des mouvements du cœur humain, l'on pourrait établir cette proportion : Mozart est à Rossini, comme Rossini est à M. Boïeldieu. Rossini, qui sacrifie trop à l'esprit et manque souvent de profondeur aux yeux des Italiens, est sombre et passionné, si on le compare à la légèreté fine et amusante et à *l'orchestre coquet* de M. Boïeldieu. Quelques journaux, plus remarquables par leur patriotisme que par leurs connaissances dans les beaux-arts, se sont hâtés, voyant le succès de *La Dame blanche* et la demi-chute de *Sémiramis*, de proclamer M. Boïeldieu le premier musicien de l'Europe. Pour nous, plus timides, nous attendrons le succès pyramidal que *La Dame blanche* aura sans doute à Naples, à Pétersbourg, Vienne, Berlin, Milan, Lisbonne, etc.

M. Boïeldieu est, je crois, le seul compositeur français dont la musique ait eu presque autant de succès à Naples qu'à Paris. Ce fut, je pense, M. Barbaja, secondé par Rossini, alors plein d'activité, qui fit traduire les paroles de *Jean de Paris* et monter cet opéra si brillant d'esprit et de fraîcheur³¹.

La faible diffusion des opéras français en Italie, observée par Stendhal à l'époque de la Restauration, se poursuit sous la monarchie de Juillet, comme l'attestent de multiples extraits d'*Il Pirata* et de la *Gazzetta musicale di Milano*. La mise en scène en septembre 1835 des opéras-comiques *Zampa* d'Hérold au Teatro alla Scala de Milan³² et de *La Fiancée* d'Auber au Teatro Carignano de Turin ne sont que de vaines tentatives vouées à l'échec selon les journalistes d'*Il Pirata* :

Abbiamo tanti maestri da far scrivere Opere, abbiamo tanti spartiti italiani, che sono sublimi, e che giacciono ingiustamente nella più bassa dimenticanza, senza aver bisogno di ricorrere agli stranieri, e senza frugare ne' loro magazzini; eppure... eppure non si vuol rinunciare a quest'usanza ridicola, si continua a far degli inutili tentativi, e pare che la esperienza non abbia già parlato abbastanza³³.

³⁰ *Ibid.*, p. 242.

³¹ *Notes d'un Dilettante*, CHAPITRE XXVII : « Reprise d'*Otello*. Début de M. Rubini dans le rôle d'*Otello* », in : *Ibid.*, p. 838.

³² « Teatri. / I. R. Teatro alla Scala / *Zampa*, *Opera nuova per Milano* », in : *Il Pirata*, 4 septembre 1835, vol. 1, n° 19, p. 75 : « Aggiungete a tutto questo che io non mi persuaderò mai, e dopo quest'ultimo esperimento, ancor meno di prima, che una musica scritta per parole francesi si possa trasportare con esito nella nostra lingua ». - Cf. : Glissons, *n'appuyons pas*, 11 septembre 1837, vol. 4, n° 109, p. 436 : « TORINO. – L'impresario Giaccone ha una forte inclinazione per la musica straniera. Roberto il Diavolo, *Zampa* ed altre opere di maestri tedeschi e francesi assordarono col loro strepito le orecchie del pubblico Torinese. Nè la freddezza con cui fino ad ora tali spartiti vennero accolti, disanimò punto l'impresario... egli ste' [sic] fermo, ed ultimamente regalò a' suoi spettatori la Muta di Portici. Parlare di quella musica è cosa inutile: basta il dire che è sorella carnale di quelle che la precedettero, musiche assordatrici, rimbombanti, strepitanti, rompenti il timpano de' poveri orecchi italiani che sono condannati a sentirle. Dunque taceremo della musica, e parleremo degli attori. » - Glissons, *n'appuyons pas*, 2 octobre 1837, vol. 4, n° 118, p. 472.

³³ « Torino. - Teatro Carignano. / *La Fianzata d'Auber* », in : *Il Pirata*, 2 octobre 1835, vol. 1, n° 27, p. 108 : « Nous avons tant de compositeurs à qui faire écrire des opéras, nous avons tant de partitions italiennes qui sont sublimes et qui sont tombées injustement dans le plus grand oubli, sans avoir besoin de recourir aux étrangers, et sans fouiller dans leurs magasins ; et pourtant... et pourtant on ne veut pas renoncer à cette habitude ridicule,

Dans son édition du 13 mars 1842, la *Gazzetta musicale di Milano* donne un résumé statistique des nouveaux opéras représentés en Italie durant la saison de carnaval 1841-1842. Aucun opéra français ne figure parmi les vingt opéras nouvellement mis en scène³⁴. Le seul opéra italien de la liste présentant un lien direct avec le genre de l'opéra-comique est *Il Postiglione di Longjumeau* de Speranza représenté « *più male che bene* » à Lucques.

À l'occasion de la mise en scène de *Zampa* d'Hérold au Teatro della Pergola de Florence, un critique du journal milanais décrit, dans l'édition du 29 juin 1845, les forts préjugés du public italien à l'encontre de l'opéra français et de l'opéra allemand, et le vain courage des musiciens italiens à vouloir mettre en scène des ouvrages lyriques étrangers. Une telle observation dénote une fois de plus la très faible diffusion en Italie de tels ouvrages :

[...] *l'Opera semiseria Zampa* infine era comparsa in scena, non ostante le antipatie e le male prevenzioni della più parte dei frequentatori di quel teatro, ai quali il parlar di musica francese era come parlar loro del demonio. Ella è una cosa veramente notabile: gli artisti italiani di qualche valore, sempre intenti a far valere con fatti e con parole le composizioni musicali d'oltramonte, giammai pervennero a persuadere intimamente la generalità degli amatori loro connazionali che la scuola tedesca, ed anco la francese abbian prodotto opere teatrali di merito sommo e degne di essere ascoltate [...]³⁵.

En 1847, un journaliste de la *Gazzetta musicale di Milano* observe que les meilleurs chanteurs italiens ne sont pas mobilisés lors des représentations de grands opéras français en traduction italienne à la Scala de Milan et donne en exemple les mises en scène de *La Muette de Portici*, *Guillaume Tell*, *La Favorite*, *Robert le diable* et *Dom Sébastien*³⁶. Il semble légitime de penser que les rares représentations d'opéras-comiques sur la première scène milanaise devaient être encore moins soignées au point de vue de la distribution vocale.

Vincenzo Bellini partage pleinement l'aversion de ses compatriotes pour l'art lyrique français, ce dont témoigne une lettre datée du 1^{er} juillet 1835 à Puteaux, qu'il adresse à son ami Francesco Florimo :

Rossini (che sempre è mio amico ed intrinseco) col quale pranzai l'altro jeri per andar dopo a sentire un'operetta in un atto di M[onsieu]r Adam all'opera comique dicea ai commensali, che io non lascerò più Parigi, perché ci troverò onori e fortuna. Poi siamo andati all'Opera-comique a sentire quest'opera nuova titolata Micheline ed un'altra dell'istesso autore La Marquise che per concezzione ambidue [sic] sono tutto ciò che può dirsi Nulla, ma che l'istrumentazione non è malfatta; e qui lo strumentare bene è veramente comune; sono come in germania, studiano gli effetti dell'orchestra, ed il tenerla sempre ben nutrita; ma ciò che è canto non son capaci di mettere insieme non [un] duetto, ne

on continue à faire d'inutiles tentatives, et il semble que l'expérience n'ait pas déjà suffisamment parlé. » - Cf. : *L'Eco: Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri*, 22 mai 1835, vol. 8, n° 61, p. 244 : opinion similaire défendue à l'occasion de la mise en scène du *Pré aux clercs* d'Hérold au Teatro d'Angennes de Turin.

³⁴ « Riassunto statistico delle nuove opere in musica rappresentate in Italia nel Carnevale 1841-42 e successiva Quaresima », in : *GmM*, 13 mars 1842, vol. 1, n° 11, p. 44.

³⁵ « ALL'ESTENSORE della Gazzetta Musicale di Milano / Firenze, 18 giugno 1845. / ANCORA DELLO ZAMPA », in : *GmM*, 29 juin 1845, vol. 4, n° 26, p. 91 : « [...] *l'opera semiseria Zampa* était enfin apparue sur scène, malgré les antipathies et les mauvaises préventions de la plupart des habitués de ce théâtre, pour lesquels parler de musique française était comme leur parler du démon. C'est une chose vraiment remarquable : les artistes italiens de quelque valeur, toujours enclins à faire valoir en actes et en paroles les compositions musicales d'outre-monts, ne parvinrent jamais à persuader intimement la majorité des amateurs parmi leurs compatriotes que l'école allemande et aussi l'école française ont produit des œuvres théâtrales du plus grand mérite et dignes d'être écoutées [...]. » - Cf. : *NZfM*, 19 mai 1835, vol. 2, n° 40, p. 163 : « *Florenz. Zampa von Herold hat trotz des Vorurtheils gegen französische Musik wohl gefallen.* »

³⁶ *GmM*, 1847, vol. 6, p. 283-284.

un canto - toltone Boyldieux, Eroid [sic], ed in parte Auber; ma come i primi due son morti, ed il terzo butta là perché invecchiato, quanto restato di compositori non valgono un h³⁷.

Très bien informé sur les avantages et défauts du système français des droits d'auteur, Bellini reconnaît ouvertement dans sa correspondance que les négociations engagées l'année précédente avec les directeurs de l'Opéra-Comique et de l'Opéra de Paris sont exclusivement liées à son intérêt financier, non à des considérations d'ordre esthétique³⁸. Après le succès de *La Fille du régiment* en 1840, Donizetti fait également mention dans sa correspondance de nombreux projets de collaboration avec l'Opéra-Comique, qui échouent en partie en raison de la moindre motivation du compositeur pour ce genre³⁹.

Au-delà de ces quelques citations, intéressons-nous maintenant à la diffusion effective des opéras-comiques d'Auber, Hérold, Boieldieu, Adam, Halévy et Thomas en Italie au XIX^e siècle.

2.4.2.1 Daniel-François-Esprit Auber

Daniel-François-Esprit Auber est de loin le compositeur français dont les opéras et les opéras-comiques ont été les plus représentés en France et dans le monde au XIX^e siècle. À ce titre, il est intéressant de comparer de manière statistique la modeste diffusion de sa production lyrique en Italie avec l'extraordinaire diffusion dont elle bénéficia dans le monde germanique. Établis d'après le dépouillement des informations contenues dans le catalogue

³⁷ BELLINI, Vincenzo, *Nuovo Epistolario 1819-1835 (con documenti inediti)*, NERI, Carmelo (éd.), Catane, Agorà, 2005, p. 427-428 : « Rossini (qui est toujours mon ami, et ce de manière intrinsèque), avec lequel je déjeunai avant-hier pour aller ensuite écouter une opérette en un acte de Monsieur Adam à l'Opéra-Comique, disait aux convives que je ne quitterais plus Paris, parce que j'y trouverais les honneurs et la fortune. Puis nous sommes allés à l'Opéra-Comique pour écouter ce nouvel opéra intitulé *Micheline* et un autre du même auteur, *La Marquise*, lesquels sont tous les deux, par conception, tout ce qu'on peut qualifier de *Néant*, mais l'instrumentation n'est pas mal faite ; et ici, le fait de bien instrumenter est vraiment une chose commune ; ils sont comme en Allemagne, ils étudient les effets de l'orchestre et la manière de le garder toujours bien nourri ; mais en ce qui concerne le chant, ils ne sont capables d'organiser ni un duo, ni un chant - à l'exception de Boieldieu, d'Hérold, et en partie d'Auber ; mais comme les deux premiers sont morts, et que le troisième est en perte de vitesse parce qu'il a vieilli, les compositeurs restants ne valent rien ».

³⁸ *Ibid.*, p. 317 : lettre de Bellini à Francesco Florimo (Naples), Puteaux, le 21 septembre 1834 : « *Mio caro Florimo - Ho tardato a rispondere alla tua del 25 agosto, stante delle successe questizioni [sic] con i direttori dell'opera Comique, coi quali alla fine ho rotto tutto, perché, mio caro con gli Ebrei è difficile cosa combinare dei contratti vantaggiosi, come era questo per me, non per la gloria, ma pel denaro.* » - Cf. : *Ibid.*, p. 312-314, 317, 324, 329, 332, 334, 335, 337, 347 et 435.

³⁹ ZAVADINI, Guido, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 514 : « *Scribe aveva un poema per me all'Opéra comique; devo dar l'opera in marzo; sarà musica leggera, chè là bisogna lasciar brillare la commedia.* » ; p. 532 : « *Ieri fui da Scribe. - Di già? Sissignore! Mi raccontò un soggetto, che poco mi persuade; stamane vado dall'impresario, glielo dico, e si cangerà!* » ; p. 540 : « *Dalla mia partenza capirete che quì non scrivo più per ora; ho rifiutato due poemi per l'Opera Comique.* » ; p. 582 : « *A Parigi mi vonno e subito dopo per un opera Comique ma io, sto sempre per venir prima a Napoli.* » ; p. 584 : « *Pas de lettres de Paris. Mon ami m'engage à y aller. Les poètes Scribe et St. Georges tiennen[t] leur poème prêt, mais le compositeur tiendra sa parole, il ira à Milan et Naples. Pas de larmes de l'autre côté.* » ; p. 587 : « *Dovrei partire per Parigi invece di Napoli per un'opera buffa, ma, ho detto che mi mandino costì il libro, perchè se non mi piace, non voglio far il viaggio inutilmente come l'anno scorso per aver cattivo poema.* » ; p. 590-591 : « *Se rispondi subito io lascio Parigi, chè mi rompono il Chitarrino per far opere semiserie.* » ; p. 595 : « *Questo è quanto gira nella mia testa per ora, ma, nulla di più facile, che parta per Parigi, se S.t Georges mi spedisce il poema, che pare a questo non troppo disposto, com'io a riveder Parigi senza saper cosa dovrei trattare* » ; p. 597 : « *Mi vonno [sic] per forza a Parigi ora, ma cerco ogni via per svicolare* » ; p. 608 : « *A Parigi non ci vuò metter piede per ora, ed ho rifiutato l'engagement* » ; etc.

chronologique et thématique des œuvres d'Auber réalisé par Herbert Schneider⁴⁰, les deux tableaux originaux que nous proposons ci-dessous donnent une comparaison du nombre d'éditions des livrets d'opéras et d'opéras-comiques d'Auber en Allemagne et en Italie.

Tableau n° 12 : Nombres d'éditions des livrets d'opéras d'Auber en allemand et en italien, rangés par ordre décroissant des nombres d'éditions des livrets allemands

Opéra	Création	Allemand	Italien
<i>La Muette de Portici</i>	1828	77	25
<i>Gustave III ou le Bal masqué</i>	1833	43	0
<i>Le Lac des fées</i>	1839	21	0
<i>Lestocq</i>	1834	15	0
<i>Le Dieu et la Bayadère</i>	1830	14	0
<i>Le Serment</i>	1832	12	0
<i>Le Philtre</i>	1831	7	1
<i>Léocadie</i>	1824	5	0
<i>L'Enfant prodigue</i>	1850	3	1
<i>Emma</i>	1821	1	0
Total : 10 opéras	1824-50	198	27

Tandis que les livrets de dix opéras d'Auber sont traduits en allemand, seuls les livrets de trois de ses opéras, *La Muette de Portici*, *Le Philtre* et *L'Enfant prodigue*, sont traduits en italien. Si l'on compare les nombres d'éditions de livret dans chaque langue, on constate que le nombre total d'éditions allemandes est plus de sept fois supérieur au nombre total d'éditions italiennes. De plus, vingt-cinq des vingt-sept éditions italiennes se concentrent sur une seule œuvre. En conséquence, il est possible d'affirmer que la diffusion italienne des opéras d'Auber fut faible et se limita quasi exclusivement à *La Muette de Portici*. Créée le 29 février 1828 à l'Opéra de Paris, *La Muette de Portici* est selon Alfred Loewenberg le premier grand opéra à obtenir un réel succès en Italie où elle est représentée pour la première fois à Trieste lors du carnaval 1832 dans une traduction de Calisto Bassi avec des pièces supplémentaires de Colla et Donizetti, avant d'être reprise au Teatro San Benedetto de Venise le 21 novembre 1834, à Rome en mai 1835, à Naples le 6 juillet 1836 sous le titre *Manfredi Primo, Re di Napoli*, à Florence le 8 septembre 1836, à Milan le 26 décembre 1838, etc.⁴¹ Deux extraits de la *Gazette musicale de Paris* rendent compte de la mise en scène de l'ouvrage à Rome en 1835. Dans son édition du 28 juin 1835, le journal parisien écrit : « *La Muette de Portici* d'Auber, traduite en italien vient d'obtenir au théâtre Valle de Rome, le plus brillant succès. Nous commençons à rendre à l'Italie les présents lyriques que nous avons si longtemps reçus d'elle⁴². » Dans son édition du 22 novembre 1835, la *Gazette musicale de Paris* regrette la censure dont est victime l'opéra :

⁴⁰ SCHNEIDER, Herbert, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel François Esprit Auber* (AWV), Zürich/Hildelsheim/New York, Georg Olms, 1994, 2 vol., 1708 p.

⁴¹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 711-713. - *NZfM*, 25 décembre 1834, vol. 1, n° 77, p. 308 : « *Venedig. Auber's „Stumme“ im Theater S. Benedetto ohne entschiedenen Erfolg, wie bei dem nationalen selbstständigen Geschmack der Italiener natürlich.* » - *NZfM*, 1^{er} novembre 1836, vol. 5, n° 36, p. 146 : « *Auber's Stumme, die am 8. Sept. zu Florenz zum erstenmal gegeben wurde, gefiel gar nicht.* » - *NZfM*, 1^{er} février 1839, vol. 10, n° 10, p. 40 : « *Mailand. - Auber's Stumme von Portici, die Ende December [sic] hier zum erstenmal gegeben wurde, hat nur theilweise gefallen. Die Italiener haben keinen Sinn als nur für ihre Musik.* » - *Il Pirata* indique les mises en scène de *La Muette de Portici* à Crémone et Livourne en janvier 1845 : *Il Pirata*, 28 et 31 janvier 1845, vol. 10, n° 63 et 64, p. 251 et 255.

⁴² *GmP*, 28 juin 1835, vol. 2, n° 26, p. 220.

À Rome on continue de jouer *La Norma*, avec un succès qui va toujours *crescendo*. *La Muette* d'Auber, représentée également dans cette ville, a obtenu un grand succès ; mais a été défendue par la police, parce qu'on l'a trouvée trop libérale, quoique mutilée à ne pas être reconnue par un Français⁴³.

Créé à l'Opéra le 20 juin 1831, *Le Philtre* n'est représenté que très tardivement en Italie, le 5 avril 1900 au Teatro Lirico Internazionale de Milan, sans doute parce que *L'elisir d'Amore* de Donizetti, créé en 1832 sur le même sujet, barra longtemps l'accès de l'opéra d'Auber aux théâtres italiens⁴⁴. Créé à l'Opéra le 6 décembre 1850, *L'Enfant prodigue* est de même représenté tardivement en Italie, le 12 septembre 1875 à Florence, après avoir été représenté en italien le 12 juin 1851 au Her Majesty's Theatre de Londres⁴⁵.

Tableau n° 13 : Nombres d'éditions des livrets d'opéras-comiques d'Auber en allemand et en italien, rangés par ordre décroissant des nombres d'éditions des livrets allemands

Opéra-comique	Création	Allemand	Italien
<i>Fra Diavolo</i>	1830	71	15
<i>Le Maçon</i>	1825	47	0
<i>Le Domino noir</i>	1837	43	0
<i>La Part du diable</i>	1843	42	0
<i>Les Diamants de la couronne</i>	1841	21	2
<i>La Neige</i>	1823	16	0
<i>Le Cheval de bronze</i>	1835	12	1
<i>La Fiancée</i>	1829	12	1
<i>L'Ambassadrice</i>	1836	10	0
<i>La Sirène</i>	1844	9	0
<i>Le Concert à la cour</i>	1824	7	0
<i>Fiorella</i>	1826	6	0
<i>Haydée</i>	1847	6	1
<i>Le Duc d'Olonne</i>	1842	5	0
<i>Zanetta ou Jouer avec le feu</i>	1840	5	0
<i>Les Chaperons blancs</i>	1836	4	0
<i>Le premier Jour de bonheur</i>	1868	3	0
<i>Actéon</i>	1836	2	0
<i>Marco Spada</i>	1852	2	0
<i>La Barcarolle</i>	1845	1	0
Total : 20 opéras-comiques	1823-68	324	20

Tandis que les livrets de vingt opéras-comiques d'Auber furent traduits dans la langue de Goethe, seuls cinq de ses opéras-comiques furent traduits dans la langue de Dante, *Fra Diavolo*, *Les Diamants de la couronne*, *Le Cheval de bronze*, *La Fiancée* et *Haydée*. Si l'on compare les nombres d'éditions de livret dans chaque langue, on constate que le nombre total d'éditions allemandes est plus de seize fois supérieur au nombre total d'éditions italiennes. De plus, quinze des vingt éditions italiennes se concentrent sur une seule œuvre. En conséquence, il est possible d'affirmer que la diffusion italienne des opéras-

⁴³ *GmP*, 22 novembre 1835, vol. 2, n° 47, p. 387.

⁴⁴ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 734.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 888.

comiques d'Auber fut encore plus faible que celle de ses opéras et se limita quasi exclusivement à *Fra Diavolo*.

En résumé, alors que le public allemand du XIX^e siècle avait une excellente connaissance de l'ensemble de la production d'opéras et d'opéras-comiques d'Auber, le public italien ne connaissait tout au plus que deux de ses ouvrages, *La Muette de Portici*⁴⁶ et *Fra Diavolo*. Avant d'étudier la diffusion italienne des opéras-comique de Boieldieu, Hérold, Adam, Halévy et Ambroise Thomas, intéressons-nous aux six opéras-comiques d'Auber créés à Paris entre 1829 et 1847, *La Fiancée*, *Fra Diavolo*, *Le Cheval de bronze*, *Le Domino noir*, *Les Diamants de la couronne* et *Haydée*, qui ont été mis en scène en Italie au XIX^e siècle.

Créée à l'Opéra-Comique le 10 janvier 1829, *La Fiancée* est représentée en italien au Teatro Carignano de Turin à l'automne 1835⁴⁷, soit six ans après sa création, sous le titre *La fidanzata, ossia La modista e il caporale*. Dans son édition du 4 octobre 1835, la *Gazette musicale de Paris* rapporte que la répétition générale de l'ouvrage a été accompagnée de sifflets :

Nous extrayons de notre correspondance particulière la nouvelle suivante : « Turin, le 26 septembre. On a exécuté ici au théâtre Carignan *la Folle par amour*, musique del maestro Coppola, qui a eu beaucoup de succès, et que, pour mon compte, j'ai trouvée fort remarquable. Les chanteurs ont fait grand plaisir, et ajoutent beaucoup au charme de l'ouvrage. Ce soir, on doit représenter pour la première fois *la Fiancée* d'Auber, mais..... Hier on a fait la répétition générale, à laquelle, selon l'usage de Turin, ont assisté les abonnés, ou, pour mieux dire, il y a eu deux répétitions : l'une, exécutée par l'orchestre et les chanteurs, l'autre par les abonnés, avec accompagnement de sifflets ; ils avaient l'air de répéter pour le soir. C'est ce que nous verrons dans quelques heures⁴⁸.

Dans son édition du 25 octobre 1835, le journal parisien rend compte de l'échec de l'ouvrage : « *La Fiancée*, traduite en italien, vient d'essayer à Turin un fiasco complet. Quand on se rappelle le succès qu'a obtenu chez nous ce joli ouvrage, n'est-on pas tenté d'appliquer encore ici la fameuse pensée de Pascal : « Vérité en deça des monts, mensonge au-delà⁴⁹. »

Créé le 28 janvier 1830 à l'Opéra-Comique, *Fra Diavolo* est l'un des opéras-comiques d'Auber les plus populaires à Paris⁵⁰ et dans le monde. Traduit en italien par Carlo Emanuele de Barbieri, l'ouvrage est représenté avec récitatifs au Königstädtisches Theater de Berlin le 18 octobre 1848⁵¹, puis à Barcelone le 11 novembre 1853. Une nouvelle traduction de Manfredo Maggioni, avec récitatifs et ajout de quelques nouveaux numéros par Auber

⁴⁶ Cf. : « Auber Daniele Francesco Spirito », in : REGLI, Francesco, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici...*, Turin, Coi tipi di Enrico Dalmazzo, 1860, p. 19 : « La Muta lo rese popolare anche in Italia, che fu ben felice di accordare la cittadinanza a questa sua stupenda musica. » - *Ibid.*, p. 20 : « Auber è forse il più popolare dei maestri francesi. A lui fu assegnato, fra i compositori di Opera buffa, lo stesso grado che ha Scribe fra gli autori di Vaudevilles. Solamente, egli provò colla Muta che poteva inalzarsi al disopra del genere da lui coltivato di preferenza. »

⁴⁷ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 717. - *Il Pirata*, 2 octobre 1835, vol. 1, n° 27, p. 108. - *Teatri, Arti e Letteratura* [= TAL], 24 septembre 1835, vol. 24, n° 603, p. 23 : « A Torino teatro Carignano si sta provando l'opera *La Fidanzata di Monsieur Auber, che verrà sostituita alla Nina di Coppola* ». - *AmA*, 26 novembre 1835, vol. 7, n° 48, p. 191.

⁴⁸ *GmP*, 4 octobre 1835, vol. 2, n° 40, p. 328.

⁴⁹ *GmP*, 25 octobre 1835, vol. 2, n° 43, p. 352. - Cf. : *NZfM*, 25 décembre 1835, vol. 3, n° 51, p. 203 : « Turin. *Die Braut von Auber machte im Theater Carignano entsetzliche Langeweile.* »

⁵⁰ 909 représentations à l'Opéra-Comique jusqu'en 1911.

⁵¹ *Neue Berliner Musikzeitung*, 25 octobre 1848, vol. 2, n° 39, p. 307. - *RGmP*, 29 octobre 1848, vol. 15, n° 44, p. 340.

en personne, est représentée le 4 juillet 1857 au Lyceum Theatre de Londres⁵². Une lettre de Scribe à Auber datée du 13 avril 1857 donne un aperçu du travail d'arrangement du compositeur pour les représentations londonniennes⁵³. *Fra Diavolo* est ensuite mis en scène, toujours en italien, à Dublin, Saint-Pétersbourg⁵⁴, New York⁵⁵, Le Caire, Lisbonne, Buenos Aires et Rio de Janeiro entre 1857 et 1891. Sur le sol italien ou de langue italienne, l'opéra-comique est représenté dans la langue de Dante à Malte en 1866⁵⁶, à Florence le 5 janvier 1867⁵⁷ et au Teatro Sannazaro de Naples le 1^{er} avril 1875⁵⁸. À cette liste établie par Alfred Loewenberg, il faut ajouter au XIX^e siècle des représentations au Teatro Verdi de Trieste dans les années 1870⁵⁹, au Teatro Eretenio de Vicence en 1873⁶⁰, au Teatro Malibrán de Venise le 21 août 1877⁶¹, à Messine en 1885-1886⁶², au Teatro della Concordia de Crémone le 22 janvier 1886⁶³, au Politeama Genovese de Gênes le 27 mars 1886⁶⁴, au Teatro Comunale de Catane le 27 mars 1886⁶⁵, au Teatro Bellini d'Acireale en mai 1886⁶⁶, au Teatro Sociale de Varèse le 27 septembre 1886⁶⁷, au Teatro Sociale de Mantoue en novembre 1886⁶⁸, au Teatro Argentina de Rome le 26 décembre 1886⁶⁹, au Teatro Bellini de Palerme durant la saison 1887-1888⁷⁰, au Teatro degli Animosi de Carrare en octobre 1888⁷¹, au Teatro Donizetti de Bergame le 31 octobre 1888⁷², au Teatro Sociale d'Udine en octobre 1894⁷³ et au Teatro Comunale de Vicence en 1896⁷⁴; au XX^e siècle des représentations au Teatro Margherita de Bari le 13 juillet 1917⁷⁵, au Teatro alla Scala de Milan le 8 février 1934⁷⁶ et au Teatro San Carlo de Naples le 7 avril 1962⁷⁷. Dans son catalogue des œuvres d'Auber, Herbert Schneider mentionne neuf éditions du livret italien et

⁵² *RGmP*, 12 juillet 1857, vol. 24, n° 28, p. 231. - *Fm*, 19 juillet 1857, vol. 22, n° 29, p. 238-239. - *Le Ménestrel*, 19 juillet 1857, n° 607 (= vol. 24, n° 33), p. 4. - *Gazzetta musicale di Napoli*, 9 mai 1857, vol. 6, n° 19, p. 151.

⁵³ SCHNEIDER, Herbert, *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*, Liège, Mardaga, 1998, p. 93-94. - Cf. : « Mario and Auber », in : *The Musical World*, 28 février 1857, vol. 35, n° 9, p. 141 ; « Royal Italian Opera », in : *The Musical World*, 11 juillet 1857, vol. 35, n° 28, p. 442.

⁵⁴ *Gazzetta musicale di Napoli*, 14 avril 1858, vol. 8, n° 14, p. 111. - *RGmP*, 14 mars 1858, vol. 25, n° 11, p. 87.

⁵⁵ Comme *Zampa*, *Fra Diavolo* est représenté en quatre langues à New York, en français (1831), en anglais (1833), en allemand (1858) et en italien (1864).

⁵⁶ Cf. : *RGmP*, 24 mai 1874, vol. 41, n° 21, p. 167 : représentation au Teatro La Valette de Malte en 1874.

⁵⁷ *Le Ménestrel*, 6 et 20 janvier 1867, n° 1058 et 1060 (= vol. 34, n° 6 et 8), p. 45 et 62.

⁵⁸ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 723-725. - *RGmP*, 9 mai 1875, vol. 42, n° 19, p. 151. - Cf. : *GmM*, 18 novembre 1888, vol. 43, n° 47, p. 421.

⁵⁹ GORI, Gianni, UGOLINI BERNASCINI, Paola, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁰ COGO, Guido, *op. cit.*, p. 43.

⁶¹ *RGmP*, 9 septembre 1877, vol. 44, n° 36, p. 287.

⁶² *GmM*, 14 avril 1886, vol. 41, n° 14, p. 107 : quarante représentations à Messine durant la saison de carnaval.

⁶³ *GmM*, 7 et 21 février 1886, vol. 41, n° 6 et 8, p. 42 et 61.

⁶⁴ *GmM*, 14 et 19 avril 1886, vol. 41, n° 14 et 16, p. 107 et 128.

⁶⁵ DANZUSO, Domenico, IDONEA, Giovanni, *op. cit.*, p. 408. - *Le Ménestrel*, 25 avril 1886, n° 2877 (= vol. 52, n° 21), p. 167. - *GmM*, 14 et 19 avril 1886, vol. 41, n° 14 et 16, p. 107 et 128.

⁶⁶ *GmM*, 9 mai 1886, vol. 41, n° 19, p. 149.

⁶⁷ CAMBIASI, Pompeo, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁸ *GmM*, 7 et 28 novembre 1886, vol. 41, n° 45 et 48, p. 329 et 358.

⁶⁹ RINALDI, Mario, *op. cit.*, vol. 3, p. 1506. - *GmM*, 2 janvier 1887, vol. 42, n° 1, p. 5.

⁷⁰ TIBY, Ottavio, *op. cit.*, p. 410.

⁷¹ *GmM*, 11 novembre et 2 décembre 1888, vol. 43, n° 46 et 49, p. 415-416 et 440.

⁷² COMUZIO, Ermanno, *op. cit.*, vol. 2, p. 27.

⁷³ BOHÉMIEN, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁴ COGO, Guido, *op. cit.*, p. 144.

⁷⁵ GIOVINE, Alfredo, *Il Teatro Margherita di Bari, cronologia delle opere in musica rappresentate e note critiche coeve*, Bari, 1967, p. 12.

⁷⁶ GATTI, Carlo, *op. cit.*, vol. 2, p. 95.

⁷⁷ MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *op. cit.*, vol. 2, p. 731.

une édition de la partition chant-piano, chez Ricordi, de la version de *Fra Diavolo* traduite par Manfredo Maggioni avec récitatifs d'Auber⁷⁸.

Créé à l'Opéra-Comique le 23 mars 1835, *Le Cheval de bronze* est représenté en italien au Teatro Santa Radegonda de Milan le 13 mai 1875⁷⁹, soit quarante ans plus tard. Dans son édition du 2 avril 1843, la *Gazzetta musicale di Milano* signale une exécution de l'ouverture de l'opéra-comique d'Auber et de celle de l'opéra *Oberon* de Weber lors d'un concert symphonique donné à Parme au mois de mars⁸⁰.

Créé à l'Opéra-Comique le 2 décembre 1837, *Le Domino noir* est l'un des ouvrages les plus populaires d'Auber dans la capitale française⁸¹. Si l'opéra-comique est représenté en italien à Madrid dès le 22 février 1840, sa première représentation en Italie n'est donnée qu'en avril 1858 à Turin par une troupe française, soit vingt-et-un ans après sa création. Une traduction italienne du *Domino noir* par Giuseppe Zaffira pour le théâtre italien de Varsovie fait l'objet de deux articles publiés le 1^{er} et le 8 septembre 1867 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*⁸², en raison du maintien exceptionnel des dialogues parlés. En dehors d'une représentation à Malte en 1878 dans une traduction d'Angelo Zanardini, la première production en Italie dans la langue de Dante ne serait donnée, selon Alfred Loewenberg, que le 11 juin 1891 à Rome⁸³, soit plus d'un demi-siècle après la création parisienne de l'ouvrage⁸⁴. La *Gazzetta musicale di Milano* mentionne cependant une mise en scène au Teatro Bellini de Naples en novembre 1888⁸⁵. Cette diffusion tardive de l'opéra-comique d'Auber est certainement due en partie à l'existence d'une version italienne concurrente sur le même sujet. Une traduction italienne du livret de Scribe par Francesco Rubino est en effet mise en musique par Lauro Rossi sous le titre *Il domino nero* et créée le 1^{er} septembre 1849 au Teatro alla Canobbiana à Milan. Selon Alfred Loewenberg, l'opéra de Lauro Rossi connaît un grand et durable succès en Italie, avec des reprises tardives à Turin

⁷⁸ SCHNEIDER, Herbert, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel François Esprit Auber* (AWV), Zürich/Hildelsheim/New York, Georg Olms, 1994, vol. 1, p. 464-599 :

- Italienische Librettodrücke :

Versione italiana di Manfredo Maggioni/ R. Stabilimento Ricordi/ Milano/ Napoli-Roma-Firenze

8°, 48 S. ; D-Mth 5046

8°, 48 S. ; PL-Kj 225497 I

(ca. 1865) 8°, 48 S. ; I-Bc 7761

(ca. 1866) 8°, 52 S. ; C-Tu Rare Books and Special Collections

1870 8°, 40 S. ; US-NH

1880 8°, 48 S. ; C-Tu Rare Books and Special Collections

1883 8°, 48 S. ; C-Tu Rare Books and Special Collections

(ca. 1890) 8°, 48 S. ; C-Tu Rare Books and Special Collections

8°, 48 S. ; D-MZschneider

- Italienische Klavierauszug :

FRA DIAVOLO/ Opera comica in tre atti/ PAROLES DI/ EUGENIO SCRIBE-VERSIONE ITALIANA DI M. MAGGIONI/ MUSICA DI/ D.F.E. AUBER/ Rappresentata per la prima volta al Teatro dell'Opéra-Comique à Parigi il 28 Gennaio 1830/ 42751 Proprietà dell'Editore/ [Vignette]/ Firenze/ Stabilimento Ricordi/ Napoli/ Roma/ Milano

PINr : H 40 389 H [- 40418] ; 4°, 365 S. ; I-Bc LL.41

⁷⁹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 769-770. - *GmM*, 16 et 23 mai 1875, vol. 30, n° 20 et 21, p. 162-163 et 169. - *RGmP*, 23 mai 1875, vol. 42, n° 21, p. 167. - Titre italien : *Il Cavallo di Bronzo*.

⁸⁰ *GmM*, 2 avril 1843, vol. 2, n° 14, p. 60.

⁸¹ *Le Domino noir* (1837) : 700^e représentation à l'Opéra-Comique en 1866, 1000^e en 1882.

⁸² « Nouvelles des théâtres lyriques », in : *RGmP*, 1^{er} septembre 1867, vol. 34, n° 35, p. 282 ; « À propos du *Domino noir* traduit en italien », in : *RGmP*, 8 septembre 1867, vol. 34, n° 36, p. 288-289.

⁸³ *GmM*, 21 juin 1891, vol. 46, n° 25, p. 411 : mise en scène du *Domino noir* au Teatro Nazionale de Rome.

⁸⁴ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 790-791.

⁸⁵ *GmM*, 18 novembre, 9 et 16 décembre 1888, vol. 43, n° 47, 50 et 51, p. 421-422, 446-447 et 456.

le 12 juin 1873 et à Pistoia en février 1878, outre des représentations par des troupes italiennes à Vienne le 17 mai 1851, à Barcelone le 6 décembre 1851 et à Malte en 1852⁸⁶.

Créés à l'Opéra-Comique le 6 mars 1841, *Les Diamants de la couronne* sont représentés le 3 avril 1858 au Teatro d'Angennes de Turin par une troupe française⁸⁷, puis en mai 1873 en italien au Teatro della Commedia de Milan⁸⁸. Le même ouvrage est mis en scène au Covent Garden de Londres le 3 juillet 1873⁸⁹ dans une traduction italienne de Giuseppe Zaffira avec des récitatifs d'Auguste-Charles-Léonard-François Vianesi, puis à Saint-Pétersbourg le 15 janvier 1876⁹⁰. Une nouvelle traduction italienne de Marco Marcelliano Marcello⁹¹ avec des récitatifs d'Ettore Gelli est représentée pour la première fois en Italie le 30 avril 1879 au Teatro Bellini de Naples⁹², puis en 1890 à Malte⁹³. La *Gazzetta musicale di Milano* signale par ailleurs une mise en scène de l'ouvrage au Teatro Comunale de Trieste le 26 décembre 1885⁹⁴.

Créée à l'Opéra-Comique le 28 décembre 1847, *Haydée* est représentée en avril 1858 au Teatro d'Angennes de Turin par une troupe française⁹⁵.

Alfred Loewenberg ne mentionne aucune représentation en italien ou en Italie pour seize autres opéras-comiques du compositeur français créés à Paris entre 1820 et 1852, *La Bergère châtelaine*⁹⁶, *Emma*⁹⁷, *Leicester ou le Château de Kenilworth*⁹⁸, *La Neige*⁹⁹, *Le Concert à la cour*¹⁰⁰, *Léocadie*¹⁰¹, *Le Maçon*¹⁰², *Fiorella*¹⁰³, *Lestocq*¹⁰⁴, *Actéon*¹⁰⁵, *L'Ambassadrice*¹⁰⁶, *Le Duc d'Olonne*¹⁰⁷, *La Part du diable*¹⁰⁸, *La Sirène*¹⁰⁹, *La Barcarolle*¹¹⁰

⁸⁶ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 876. - Cf. : *TAL*, 20 septembre 1849, vol. 52, n° 1300, p. 5 : création au Teatro alla Canobbiana.

⁸⁷ *La Fama: Rassegna di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Teatri*, 8, 15 et 19 avril 1858, vol. 17, n° 28, 30 et 31, p. 111, 119 et 122. - *Gazzetta musicale di Napoli*, 20 mai 1858, vol. 8, n° 19, p. 148.

⁸⁸ *RGMP*, 11 mai 1873, vol. 40, n° 19, p. 151. - *GmM*, 18 et 25 mai, 1^{er} et 8 juin 1873, vol. 28, n° 20, 21, 22 et 23, p. 158, 166-167, 175 et 183. - *Ibid.*, p. 166 : « *Da parecchie sere si rappresenta al teatro della Commedia l'opera di Auber, nuova per Milano e per l'Italia.* » - Cette première mise en scène des *Diamants de la couronne* en Italie n'est pas mentionnée par Loewenberg.

⁸⁹ *RGMP*, 6 et 13 juillet 1873, vol. 40, n° 27 et 28, p. 215 et 223. - *GmM*, 13 juillet 1873, vol. 28, n° p. 227.

⁹⁰ *RGMP*, 23 janvier 1876, vol. 43, n° 4, p. 31.

⁹¹ Musicien, écrivain, critique et fondateur du journal *Il Trovatore*, Marco Marcelliano Marcello (1820-1865) est l'auteur de livrets d'opéras italiens pour Mercadante, Pedrotti et Pacini, entre autres, et le traducteur d'opéras et d'opéras-comiques français de Félicien David (*Lalla-Roukh*, *Ercolano*), Auber (*I diamanti della corona*, *Aidea o il segreto*), Thomas (*Il Caid*), Meyerbeer (*Gli Ugonotti*, *L'Africana*) et Halévy (*L'ebrea*). - Cf. : « Marcellino Marco Marcelliano », in : REGLI, Francesco, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici...*, Turin, Coi tipi di Enrico Dalmazzo, 1860, p. 299-300.

⁹² *GmM*, 18 mai 1879, vol. 34, n° 20, p. 179-180.

⁹³ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 814-815.

⁹⁴ *GmM*, 3 et 25 janvier 1886, vol. 41, n° 1 et 4, p. 6 et 29.

⁹⁵ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 867. - Cf. : *La Fama*, 15 et 19 avril 1858, vol. 17, n° 30 et 31, p. 119 et 122. - *Gazzetta musicale di Napoli*, 20 mai 1858, vol. 8, n° 19, p. 148.

⁹⁶ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 666-667.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 680.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 685.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 689.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 693.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 694.

¹⁰² *Ibid.*, p. 695-696.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 706.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 759.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 775.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 786.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 818.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 829-830.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 839.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 847.

et *Marco Spada*¹¹¹. Dans son édition du 21 juin 1835, la *Gazette musicale de Paris* commente la création milanaise d'un opéra de Lauro Rossi basé sur une traduction italienne du livret de *Léocadie* :

Le théâtre de Milan, Alla Canobbiana, a exécuté dernièrement une partition de Lauro Rossi composée sur le poème de *Léocadie*, mis en musique à Paris par M. Auber. Le compositeur italien a été beaucoup moins heureux que le français. Deux morceaux, notamment un chœur au second acte, ont seuls préservé sa partition d'un fiasco complet¹¹².

2.4.2.2 François-Adrien Boieldieu

Cinq opéras-comiques de Boieldieu, *Ma Tante Aurore*, *Jean de Paris*, *Le Calife de Bagdad*, *La Fête du village voisin* et *La Dame blanche*, sont mis en scène en Italie dans la première moitié du XIX^e siècle. Créée à l'Opéra-Comique le 13 janvier 1803, *Ma Tante Aurore ou le Roman impromptu* est représentée en français à quatre reprises, le 22 mars, les 19 et 29 avril, et le 10 mai 1811, au Teatro del Fondo de Naples par la troupe française en résidence dans ce théâtre sous l'occupation napoléonienne¹¹³. Créé à l'Opéra-Comique le 4 avril 1812, *Jean de Paris* est représenté au printemps 1816 au Teatro del Fondo en traduction italienne¹¹⁴. Une nouvelle traduction du livret français de Saint-Just par Felice Romani est mise en musique sous le titre *Gianni di Parigi* par Francesco Morlacchi à Milan en 1818, puis par Giovanni Antonio Speranza à Naples en 1836¹¹⁵ et par Gaetano Donizetti à Milan en 1839¹¹⁶. L'ouverture de *Jean de Paris* est exécutée lors d'un concert donné au Teatro Carcano de Milan en juin 1833¹¹⁷. Créé à l'Opéra-Comique le 16 septembre 1800, *Le Calife de Bagdad* est mis en scène au Teatro San Carlo de Naples le 6 juillet 1820 lors d'une seule représentation¹¹⁸. Une traduction italienne du *Calife de Bagdad* par Alessandro Zanchi est publiée en 1804¹¹⁹. L'adaptation du livret français du même opéra par Andrea Leone Tottola est mise en musique par Manuel Garcia et créée le 30 septembre 1813 au Teatro del Fondo de Naples sous le titre *Il califfo di Bagdad*, avant d'être reprise au Théâtre-Italien de Paris le 22 mars 1817 et à Mexico lors du carnaval de l'année 1825¹²⁰. Créée à l'Opéra-Comique le 5 mars 1816, *La Fête du village voisin* est représentée en français en avril 1839 à Florence par des amateurs chez le prince Poniatowski¹²¹.

Créée à l'Opéra-Comique le 10 décembre 1825, *La Dame blanche* est sans conteste le plus populaire des ouvrages de Boieldieu, fêtant sa millièème représentation sur la scène

¹¹¹ *Ibid.*, p. 902.

¹¹² *GmP*, 21 juin 1835, vol. 2, n° 25, p. 211.

¹¹³ DE GREGORIO CIRILLO, Valeria, « *I Comédiens français ordinaires du Roi* »: *gli spettacoli francesi al Teatro del Fondo nel periodo napoleonico*, Naples, Liguori Editore, 2007, p. 211. - Alfred Loewenberg ne mentionne pas les représentations napolitaines de *Ma Tante Aurore* dans son ouvrage (LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 571-572).

¹¹⁴ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 625-626.

¹¹⁵ *Glissons, n'appuyons pas*, 24 octobre 1836, vol. 3, n° 128, p. 512. - *AmA*, 1^{er} décembre 1836, vol. 8, n° 48, p. 192.

¹¹⁶ *AmA*, 3 octobre 1839, vol. 11, n° 40, p. 216. - *La Fama*, 11 septembre 1839, vol. 4, n° 109, p. 436. - *Glissons, n'appuyons pas*, 7 et 11 septembre 1839, vol. 6, n° 72 et 73, p. 288 et 291.

¹¹⁷ *AmA*, 27 juin 1833, vol. 5, n° 26, p. 104.

¹¹⁸ MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *op. cit.*, vol. 2, p. 170 et 888.

¹¹⁹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 557.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 635. - Cf. : FRIGAU, Cécile, « *Recitar parlando* dans *Il Califfo di Bagdad* de Manuel Garcia : « Et pour la première fois, sur le théâtre Italien, on a entendu parler », in : *Littérature et musique* [en ligne], Rencontres Sainte-Cécile, 2007.

¹²¹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 646. Alfred Loewenberg utilise l'orthographe « Poniatowsky ».

parisienne dès 1862¹²². C'est également l'opéra-comique du compositeur qui est le plus rapidement repris en Italie, dès le carnaval de l'année 1827 au Teatro del Fondo de Naples en italien, soit à peine plus d'un an après sa création¹²³. Le projet d'une reprise napolitaine de l'ouvrage est décidé par l'impresario Barbaja au printemps 1826. Paul-Louis Robert mentionne une lettre de Boieldieu à Madame Méric-Lalande, datée du 19 avril 1826 à Paris, dans laquelle le compositeur évoque longuement ce sujet. Robert ne cite malheureusement pas le passage en question¹²⁴. Le 4 décembre 1826, Boieldieu écrit au violoniste Louis-Joseph Fournier, « son intime ami et son représentant quasi officiel à Rouen » selon Robert : « Nous recevons la nouvelle que la *Dame blanche* a eu grand succès à Naples. Tout cela ne fait pas rire Auber et autres envieux¹²⁵. » Signalons ensuite une représentation à Trieste le 7 juillet 1827, mais en allemand¹²⁶, puis d'autres représentations, sous le titre *La dama bianca*, au Teatro Carolino de Palerme durant la saison 1828-1829¹²⁷ et au Teatro Carlo Felice de Gênes au printemps 1829¹²⁸. Dans sa rubrique intitulée « Nouvelles étrangères », la *Revue musicale* rend brièvement compte de la mise en scène génoise : « La *Dame blanche* de Boieldieu représentée à Gênes, sur le théâtre de Carlo Felice, le mois passé, n'y a obtenu qu'un faible succès¹²⁹. » Le journal bolognais *Teatri, Arti e Letteratura* publie le 30 avril 1829 un article consacré à cette mise en scène¹³⁰. Selon Ignaz Franz Castelli, l'impresario Barbaja envisage une reprise de l'opéra-comique à Naples en 1833, à l'occasion du voyage thérapeutique de Boieldieu en Italie¹³¹. Dans son édition du 2 avril 1845, la *Gazzetta musicale di Milano* signale l'exécution à Parme, le 17 mars, de l'ouverture de *La Dame blanche* lors d'un concert symphonique :

PARMA. [...] Venerdì 17 marzo la Società filarmonica invitò ad un interessante concerto ove vennero particolarmente applauditi un divertimento per violino con forza ed originalità interpretato dal Borsani, un duo a Clarino e Fagotto di bella composizione del maestro Torrigiani e la Overture della Donna bianca di Boieldieu¹³².

¹²² *La Dame blanche* (1825) : 692^e représentation à l'Opéra-Comique en 1848, 1000^e en 1862, 1656^e en 1910.

¹²³ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 698-700. - Cf. : *I Teatri*, 13 septembre 1828, tome II, partie I, p. 385.

¹²⁴ BOIELDIEU, François-Adrien, « Correspondance de Boieldieu », ROBERT, Paul-Louis (éd.), in : *Rivista Musicale Italiana*, 1915, vol. 21, p. 538 : Paul-Louis Robert : « Magnifique lettre sur le désir qu'a exprimé M. Barbaja (le célèbre impresario) de monter la *Dame blanche* à Naples. Il espère que Madame Méric et Rubini voudront bien chanter son opéra. [...] / Il examine ensuite quels sont les moyens de monter son opéra à Naples de façon à ce qu'il fasse quelque plaisir. Longs et curieux détails à ce sujet. »

¹²⁵ BOIELDIEU, François-Adrien, « Une correspondance inédite de Boieldieu (Vue d'ensemble), par M. Paul-Louis Robert, président de la Société », in : *Bulletin de la Société libre d'émulation du Commerce et de l'Industrie de la Seine-Inférieure*, Exercice 1914-1915, tome 2, Rouen, 1916, p. 231-232.

¹²⁶ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 699.

¹²⁷ TIBY, Ottavio, *op. cit.*, p. 389.

¹²⁸ VALLEBONA, G. B., *op. cit.*, p. 29 : « Primavera 1829. Opere. *La Dama bianca* del Maestro Boieldieu: per 14 sere con fredda accoglienza ». - *I Teatri*, 27 avril 1829, tome II, partie I, p. 893-894. - *Il Censore universale dei teatri*, 6 juin et 8 juillet 1829, n° 45 et 54, p. 177-178 et 214. - Cf. : *Il Censore universale dei teatri*, 29 juillet 1829, n° 60, p. 240 : représentation au Teatro del Cocomero de Florence par la compagnie dramatique française du directeur Belfort.

¹²⁹ *Rm*, 1829, vol. 5, p. 380. - Cf. : CASTELLI, Ignaz Franz, « Notizen », in : *AmA*, 18 juillet 1829, vol. 1, n° 29, p. 116 : « *Genua*. La donna bianca (*die weiße Frau*) von Boieldieu wurde daselbst nicht verstanden und mißglückte daher gänzlich. [...] »

¹³⁰ *TAL*, 30 avril 1829, vol. 7, n° 263, p. 67-68. - Cf. : *Il Censore universale dei teatri*, 24 février 1830, n° 16, p. 62 : évocation d'une ancienne représentation de *La Dame blanche* au Teatro San Carlo de Naples et d'un projet de représentation au Teatro alla Scala de Milan.

¹³¹ *AmA*, 15 août 1833, vol. 5, n° 33, p. 132.

¹³² « NOTIZIE MUSICALI DIVERSE », in : *GmM*, 2 avril 1843, vol. 2, n° 14, p. 60 : « PARME. [...] Le vendredi 17 mars, la *Société philharmonique* invita à un concert intéressant au cours duquel furent particulièrement applaudis un *divertissement* pour violon interprété avec force et originalité par Borsani, un duo

Le livret de Scribe fait l'objet d'une nouvelle traduction italienne de Gaetano Rossi qui est mise en musique sous le titre *La donna bianca d'Avenello* par Stefano Pavesi à Milan en 1830¹³³ et par Cesare Galliera à Crémone en 1854. Il faut attendre l'année 1876, soit près d'un demi-siècle, pour retrouver une mise en scène de l'opéra-comique de Boieldieu en Italie, au Teatro Sannazaro de Naples¹³⁴.

Alfred Loewenberg ne mentionne aucune représentation en italien ou en Italie pour six autres opéras-comiques du compositeur français créés à Paris¹³⁵ entre 1800 et 1829, *Béniowski*¹³⁶, *La jeune Femme colère*¹³⁷, *Les Voitures versées*¹³⁸, *Le nouveau Seigneur de village*¹³⁹, *Le petit Chaperon rouge*¹⁴⁰ et *Les deux Nuits*¹⁴¹. Prévu pour être représenté au Teatro alla Canobbiana de Milan en mai 1845¹⁴² dans une traduction italienne de Calisto Bassi¹⁴³, *Le petit Chaperon rouge* est finalement retiré de l'affiche la veille de la première représentation selon la *Gazzetta musicale di Milano* :

*Un'altra volta racconteremo il resto. Per oggi, sembrami che ne abbiam abbastanza. Ma se ne son dette tante in questi dì del Chaperon Rouge, e delle sua morte avvenuta alla Canobbiana un giorno prima della nascita, che valeva la pena, ne sembra, di discorrerne anche noi un po'*¹⁴⁴.

Le journal *Il Pirata* commente avec ironie l'échec de l'entreprise : « *Il Berrettino Rosso ha avuto paura d'andar soggetto a qualche metamorfosi, e così martedì sera, come*

pour clarinette et basson de belle composition du chef d'orchestre Torrigiani et l'*Ouverture* de la *Dame blanche* de Boieldieu. »

¹³³ Cf. : *Il Censore universale dei teatri*, 17 novembre 1830, n° 92, p. 365-367. - *TAL*, 2 décembre 1830, vol. 14, n° 350, p. 106. - *AmA*, 13 janvier 1831, vol. 3, n° 2, p. 6. - *AmZ*, 9 mars 1831, vol. 33, n° 10, p. 153. - *TAL*, 31 octobre, 7 et 21 novembre 1833, vol. 20, n° 503, 504 et 506, p. 76, 84-85 et 99. - *Glissons, n'appuyons pas*, 21 et 24 février 1838, vol. 5, n° 15 et 16, p. 60 et 63-64.

¹³⁴ *RGmP*, 30 janvier 1876, vol. 43, n° 5, p. 39. - *GmM*, 13 février 1876, vol. 31, n° 7, p. 58 : « *Ai teatri intanto poco di nuovo: il Sannazaro [sic] ha riprodotto la Donna Bianca. Il capolavoro del Boieldieu non è rappresentato per la prima volta, perchè cinquant'anni or sono fu eseguito al Fondo.* »

¹³⁵ Exception : *Les Voitures versées*, opéra-comique créé le 16 avril 1808 au Théâtre de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg.

¹³⁶ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 555-556.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 587.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 607.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 634-635.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 660-661.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 718-719.

¹⁴² *Il Pirata*, 6 mai 1845, vol. 10, n° 91, p. 372 : « *Alla Canobbiana si prepara Il Berrettino Rosso, musica di Boieldieu, ridotta per le scene italiane: vi canteranno la Corridori, il Corsi, Fedor e la Gresti.* » - *Il Pirata*, 16 mai 1845, vol. 10, n° 94, p. 384 : « *Martedì pare avremo alla Canobbiana il Berrettino Rosso* » - *Il Pirata*, 20 mai 1845, vol. 10, n° 95, p. 388 : « *Stasera alla Canobbiana il Berrettino Rosso.* » - *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali*, 10 mai 1845, vol. 5, n° 38, p. 164 : « *MILANO. I. R. Teatro alla Canobbiana. Vanno lentamente progredendo le prove dell'opera Il Berrettino rosso, e da questa lentezza pare più facile l'argomentare che l'esecuzione sarà limitata ad un semplice progetto, attendendosi piuttosto il tenore Musich da Parma per sollecitare l'andata in scena di un'opera che presenti più probabile riescita [sic].* »

¹⁴³ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 661 : « *An Italian version by C. Bassi was announced for performance at Milan in 1845 (libretto printed); not produced.* »

¹⁴⁴ « *Di alcune cose e d'altre ancora* », in : *GmM*, 25 mai 1845, vol. 4, n° 21, p. 89-90 : « *Nous raconterons le reste une autre fois. Pour aujourd'hui, il me semble que nous en avons assez. Mais il s'est dit tant de choses ces derniers jours à propos du Chaperon rouge et de sa mort survenue à la Canobbiana un jour avant sa naissance, qu'il valait la peine, semble-t-il, d'en parler un peu nous aussi.* » - Cf. : *Ibid.*, p. 91 : « *GAZZETTINO SETTIMANALE DI MILANO / Sabato, 24 Maggio. / - Del Berrettino Rosso che non si diede alla Canobbiana, e del Montezuma che si diè al Carcano, vedasi quanto si è detto nell'articolo relativo. [...] / - Però al Berrettino Rosso, che non s'è veduto, sembrava si volesse surrogare La Prova d'un Opera Seria di Guecco. Nulla però di certo. - Si sta provando.* »

*annunciavasi, non è alla Canobbiana comparso*¹⁴⁵. » D'après un article de la *Gazzetta musicale di Napoli* publié le 5 décembre 1857, la maison d'édition milanaise Ricordi possède les partitions manuscrites de quatre opéras-comiques de Boieldieu, *Le petit Chaperon rouge* en italien et en français, *La Dame blanche* en italien, *Jean de Paris* et *Les Voitures versées* en français¹⁴⁶.

2.4.2.3 Ferdinand Hérold

Parmi les opéras-comiques d'Hérold, seuls *Zampa* et *Le Pré aux clercs*, soit ses deux ouvrages les plus représentés à Paris¹⁴⁷, ont été mis en scène en Italie au XIX^e siècle. Créé le 3 mai 1831 à l'Opéra-Comique, *Zampa* est de loin l'œuvre du compositeur la plus populaire en Italie. Dans sa biographie d'Hérold, Arthur Pougin signale des reprises à Naples, Turin, Milan et Venise entre 1833 et 1843 :

J'ajouterai qu'à l'étranger, cette carrière a été particulièrement et rapidement brillante. J'en trouve la preuve dans les quelques seuls renseignements que j'ai pu réunir à ce sujet. *Zampa* fut joué à Bruxelles dès le 10 avril 1832, précisément avec Chollet pour son début au théâtre de la Monnaie ; à l'Opéra impérial de Vienne le 3 mai de la même année, soit un an, jour pour jour, après Paris, et ensuite au théâtre Josephstadt ; à Londres le même jour, 19 avril 1833, dans deux théâtres, en italien au King's Theatre, en anglais à Covent-Garden (plus tard il fut encore joué en français au théâtre Saint-James le 16 janvier 1850, en italien à Covent-Garden le 5 août 1858, et en anglais au Gaiety Theatre en octobre 1870) ; au théâtre du Fondo de Naples en 1833, et au San Carlo de la même ville le 2 août 1834 ; au théâtre Carignan de Turin le 28 septembre 1834 ; au théâtre impérial de Moscou, en russe, en 1834 ; à la Scala de Milan le 4 septembre 1835 (et plus tard, en janvier 1899, avec une seconde traduction et des récitatifs écrits par Franco Faccio) ; au théâtre San Carlos de Lisbonne, en italien, le 31 juillet 1839, le rôle de *Zampa* étant tenu par Salvatore Patti, le père de Mme Adelina Patti ; à la Fenice de Venise en 1843 ; à Madrid, en Espagne, en 1863 ; etc., etc.¹⁴⁸

La *Gazette musicale de Paris* écrit dans son édition du 31 août 1834 : « *Zampa*, de Hérold, est traduit en Italien. Cet ouvrage sera bientôt représenté aux théâtres de Naples et de Milan¹⁴⁹. » Alfred Loewenberg précise que *Zampa* est représenté le 28 décembre 1833 au Teatro del Fondo de Naples dans une traduction italienne de Giovanni Federico Schmidt sous le titre *Zampa o La fidanzata di marmo*, « *Melodramma tragi-comico* ». Notons que certaines des dates indiquées par le musicologue allemand¹⁵⁰ divergent de celles données par Arthur Pougin. *Zampa* est ensuite mis en scène le 24 mars 1834 au Teatro San Carlo de Naples et le 18 octobre 1834 au Teatro Carignano de Turin, toujours en italien. Dans sa chronologie du Teatro di San Carlo, Carlo Marinelli Roscioni indique toutefois

¹⁴⁵ *Il Pirata*, 16 mai 1845, vol. 10, n° 94, p. 384 : « Le *Petit Chaperon rouge* a eu peur d'être sujet à quelque métamorphose et ainsi, contrairement à ce qui avait été annoncé, il n'est pas apparu au Teatro alla Canobbiana mardi soir. »

¹⁴⁶ P., « Cenni intorno alla vita ed alle opere di Boieldieu », in : *Gazzetta musicale di Napoli*, 28 novembre et 5 décembre 1857, vol. 6, n° 48, p. 377, note de bas de page : « (1) *Nel catalogo degli spartiti manoscritti dello Stabilimento Ricordi, trovi il Berrettino rosso e la Dama bianca, tradotti in italiano; Jean de Paris, le Chaperon rouge e les Voitures versées, in francese. I migliori pezzi delle opere di Boieldieu sono poi tutti stampati, e in gran parte anche ridotti ad uso di varii istromenti.* »

¹⁴⁷ *Zampa* (1831) : 300^e représentation à l'Opéra-Comique en 1863, 500^e en 1889, 694^e en 1913 ; *Le Pré aux clercs* (1832) : 1000^e représentation à l'Opéra-Comique en 1871, 1200^e en 1878, 1400^e en 1886, 1589^e en 1898, 1608^e en 1949.

¹⁴⁸ POUGIN, Arthur, *Hérold : biographie critique*, Paris, Henri Laurens, coll. « Les Musiciens célèbres », 1906, p. 92, note de bas de page n° 1. - L'orthographe exacte de l'Opéra de Lisbonne est le Teatro de São Carlos.

¹⁴⁹ *GmP*, 31 août 1834, vol. 1, n° 35, p. 284.

¹⁵⁰ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 732-733.

une autre date, le 9 janvier 1834, pour un total de deux représentations¹⁵¹. Dans son édition du 23 novembre 1834, la *Gazette musicale de Paris* donne un compte-rendu contrasté de la représentation turinoise :

Zampa, de Hérold, a été représenté à Turin, au théâtre Carignan, par Ronconi (bariton), Basadonna (ténor), madame Roser Balfé (Soprano). Cet ouvrage a obtenu un grand succès malgré la faiblesse extrême des chanteurs qui tous, à l'exception de Ronconi, ont fait *fiasco*¹⁵².

La traduction italienne de Giovanni Federico Schmidt est ensuite représentée au Teatro della Pergola de Florence lors du carnaval 1835¹⁵³, au Teatro alla Scala de Milan le 2 septembre 1835¹⁵⁴, puis dans d'autres villes italiennes qui ne sont malheureusement pas mentionnées par Alfred Loewenberg. Selon Carlo Gatti, quinze représentations de *Zampa*¹⁵⁵ sont données au Teatro alla Scala de Milan lors de la saison 1835¹⁵⁶. Dans son édition du 20 septembre 1835, la *Gazette musicale de Paris* évoque le succès de la première représentation milanaise : « L'opéra d'Hérold, *Zampa*, traduit en italien, sous le titre de la *Fiancia di marmo*, a été représenté avec succès le 4 de ce mois, au théâtre de la *Scala*, à Milan¹⁵⁷. » Le journal milanais *Glissons, n'appuyons pas* rapporte le modeste succès d'une mise en scène de l'ouvrage à Sampierdarena, un quartier de l'ouest de Gênes, en août 1838¹⁵⁸. Le 21 octobre 1838, la *Revue et Gazette musicale de Paris* annonce une nouvelle mise en scène turinoise de l'opéra-comique :

Le théâtre de Carignan, à Turin, répète en ce moment le chef d'œuvre d'Hérold, *Zampa*, avec un poème arrangé en italien. Les amateurs piémontais sont idolâtres de leur *prima donna*, Mme Parini, qui prête le charme de sa voix fraîche et de son excellente méthode à l'opéra que Mercadante vint écrire pour nous à Paris, *i Briganti*. On la compare à Mme Malibran pour la figure comme pour l'expression qu'elle met dans son jeu. Elle est bien secondée par les autres artistes de la troupe, notamment par le bouffe Galli et la basse-taille Badiali. Nul doute qu'avec l'appui de pareils talents la belle partition d'Hérold n'obtienne un grand succès ; méconnue parmi nous dans sa nouveauté, il est juste qu'elle trouve une vengeance dans l'admiration des étrangers¹⁵⁹.

Le journal milanais *Il Pirata* signale la mise en scène de l'opéra-comique d'Hérold le 5 janvier 1839 à Nice, ville alors italienne¹⁶⁰, le 22 septembre 1841 au Teatro Grande de Trieste¹⁶¹ et en mai 1843 à Venise¹⁶² et Padoue. Dans son édition du 16 mai 1845, le même

¹⁵¹ MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *op. cit.*, vol. 2, p. 234.

¹⁵² *GmP*, 23 novembre 1834, vol. 1, n° 47, p. 380. - Cf. : *TAL*, 9 octobre 1834, vol. 22, n° 552, p. 52. - *Glissons, n'appuyons pas: Giornale Critico-Letterario, d'Arti, Teatri e Varietà*, 27 septembre 1834, vol. 1, n° 38, p. 152.

¹⁵³ *TAL*, 18 décembre 1834, vol. 22, n° 562, p. 136. - *NZfM*, 19 mai 1835, vol. 2, n° 40, p. 163.

¹⁵⁴ Cf. : *L'Eco: Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri*, 4 et 14 septembre 1835, vol. 8, n° 106 et 110, p. 423 et 440. - *Il Telegrafo: Giornale Critico-Letterario, d'Arti, Teatri, Varietà e Mode*, 5 septembre 1835, vol. 2, n° 93, p. 373. - *TAL*, 3 septembre 1835, vol. 23, n° 600, p. 226 ; 17 septembre 1835, vol. 24, n° 602, p. 15. - *NZfM*, 3 novembre 1835, vol. 3, n° 36, p. 144.

¹⁵⁵ « *Zampa o sia la sposa di marmo* ».

¹⁵⁶ GATTI, Carlo, *op. cit.*, vol. 2, p. 38. Carlo Gatti donne également la liste des interprètes : « Giuseppe Frezzolini (*Dandolo*); Marcolini (*Daniele*); Poggi (*Alfonso*); Salvatori (*Zampa*); Schoberlechner (*Camilla*). *Scene: Cavalotti e Menozzi. Vestiario: Briano e figlio e Mondini.* » - Cf. : « Teatri. / I. R. Teatro alla Scala / *Zampa, Opera nuova per Milano* », in : *Il Pirata*, 4 septembre 1835, vol. 1, n° 19, p. 75-76.

¹⁵⁷ *GmP*, 20 septembre 1835, vol. 2, n° 38, p. 310.

¹⁵⁸ *Glissons, n'appuyons pas*, 22 août 1838, vol. 5, n° 67, p. 268.

¹⁵⁹ *RGmP*, 21 octobre 1838, vol. 5, n° 42, p. 419. - Cf. : « TORINO. - *Zampa*. / (*La sera del 15 corrente*) », in : *Il Pirata*, 21 septembre 1838, vol. 4, n° 24, p. 100. - *Glissons, n'appuyons pas*, 8 décembre 1838, vol. 5, n° 98, p. 393. - Cf. : *Glissons, n'appuyons pas*, 19 septembre 1838, vol. 5, n° 75, p. 302 : mise en scène de *Zampa* au Teatro d'Angennes de Turin.

¹⁶⁰ *Il Pirata*, 19 février 1839, vol. 4, n° 67, p. 274.

¹⁶¹ *Il Pirata*, 28 septembre 1841, vol. 7, n° 26, p. 103. - *TAL*, 7 octobre 1841, vol. 36, n° 920, p. 48.

journal annonce une nouvelle production de *Zampa* au Teatro alla Pergola de Florence¹⁶³, une information confirmée par la *Gazzetta musicale di Milano* dans son édition du 18 mai 1845 : « Firenze, 10 Maggio. [...] Si annunzia come prossima l'andata in iscena della nota opera di Herold intitolata *Zampa*¹⁶⁴. » Le 8 juin 1845, la *Gazzetta musicale di Milano* rapporte que la première florentine de l'opéra-comique est reportée en raison de la maladie persistante de la basse Badiali¹⁶⁵. Le journal donne finalement un compte-rendu de la première représentation dans son édition du 15 juin 1845 :

Firenze, 27 Maggio.

Giovedì sera è stata prodotta sulle scene della Pergola l'opera comica tradotta dal francese intitolata Zampa. Il Badiali si distinse per buona esecuzione nella parte del protagonista, quantunque fosse alquanto debole di voce: la Gazzaniga, se si eccettua il duetto col basso nell'ultimo atto, cantò male. I cori andarono bene, l'orchestra si distinse per brio e chiaroscuro. Meno alcuni pezzi sinceramente applauditi, come sarebbero l'ouverture, il brindisi nel finale primo, la romanza del tenore e duettino con la donna, ed il gran duetto di questa col basso all'ultimo atto, l'esito fu molto incerto, per non dir peggio. La seconda sera la esecuzione è stata alquanto migliore, e vi furono discreti applausi. Intanto si attende il Buondelmonte di Pacini¹⁶⁶.

Il Pirata affirme cependant que l'ouvrage n'est mis en scène à Florence que le 5 juin, contrairement à ce qui a pu être annoncé dans d'autres journaux¹⁶⁷. Dans son édition du 29 juin 1845, la *Gazzetta musicale di Milano* publie un deuxième compte-rendu plus flatteur des représentations florentines de *Zampa*¹⁶⁸. Le journaliste insiste sur les efforts des chanteurs, du chœur et de l'orchestre pour assurer une bonne exécution musicale de l'œuvre, des efforts récompensés par l'enthousiasme du public. Il est intéressant de noter, à la lecture de cet article, que l'opéra-comique d'Hérold est considéré en Italie comme une *opera semiseria* et non comme une *opera buffa*.

¹⁶² *Il Pirata*, 30 mai 1843, vol. 8, n° 96, p. 386. - *Il Gondoliere*, 24 mai 1843, vol. 11, n° 41, p. 163-164. - *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali*, 13, 17 et 31 mai 1843, vol. 3, n° 38, 39 et 43, p. 152, 156 et 172 ; *Ibid.*, p. 156 : « [...] l'approvazione ed il plauso degli intelligenti, i quali però erano ansiosi di udire la promessa opera di Auber [sic], intitolata *Zampa*. » - *RGMP*, 2 juillet 1843, vol. 10, n° 27, p. 237 : « Venise. – Le chef-d'œuvre d'Hérold, *Zampa*, vient d'obtenir le plus grand succès à Venise, sur le théâtre de la Fenice. »

¹⁶³ *Il Pirata*, 16 mai 1845, vol. 10, n° 94, p. 384 : « *Alla Pergola di Firenze preparavasi Zampa*. »

¹⁶⁴ « CARTEGGIO PARTICOLARE », in : *GmM*, 18 mai 1845, vol. 4, n° 20, p. 87 : « Florence, 10 mai. [...] On annonce la prochaine mise en scène du célèbre opéra d'Hérold intitulé *Zampa*. » - Cf. : *BNALT*, 21 mai 1845, vol. 5, n° 41, p. 175.

¹⁶⁵ « CARTEGGIO PARTICOLARE », in : *GmM*, 8 juin 1845, vol. 4, n° 23, p. 100 : « Firenze, 27 Maggio. / Grande è il languore che regna nel movimento musicale di questa città. La perseverante malattia del basso Badiali ha impedito alla Pergola l'andata in iscena della *Zampa* di Hérold, benchè tutto ormai fosse in ordine: pare anzi che ne sia dimesso il pensiero. Proseguono intanto le prove della nuova opera di Pacini intitolata *Buondelmonte*. » - Cf. : *BNALT*, 24, 31 mai et 4 juin 1845, vol. 5, n° 42, 44 et 45, p. 179, 185-186 et 192. - *AmZ*, 24 septembre 1845, vol. 47, n° 39, p. 667.

¹⁶⁶ « CARTEGGIO PARTICOLARE », in : *GmM*, 15 juin 1845, vol. 4, n° 24, p. 104 : « Florence, le 27 mai. / L'opéra-comique traduit du français et intitulé *Zampa* a été représenté jeudi soir sur la scène de la Pergola. Badiali se distingua par une bonne exécution dans le rôle du protagoniste, bien que sa voix ait été assez faible ; la Gazzaniga, si l'on excepte le duo avec basse dans le dernier acte, chanta mal. Les chœurs chantèrent bien, l'orchestre se distingua par son brio et ses contrastes. Si l'on ne tient pas compte de quelques pièces sincèrement applaudies comme l'ont été l'ouverture, la chanson à boire dans le premier acte, la romance du ténor et son duo avec la soprano, et le grand duo de celle-ci avec la basse au dernier acte, le résultat fut très incertain, pour ne pas dire mauvais. Le second soir, l'exécution fut meilleure et il y eut quelques discrets applaudissements. Pendant ce temps, on attend *Buondelmonte* de Pacini. » - Cf. : *TAL*, 19 juin et 3 juillet 1845, vol. 43, n° 1115 et 1117, p. 139 et 156. - *RGMP*, 20 juillet 1845, vol. 12, n° 29, p. 239. - *BNALT*, 18 juin 1845, vol. 5, n° 49, p. 208.

¹⁶⁷ *Il Pirata*, 13 juin 1845, vol. 10, n° 102, p. 415-416.

¹⁶⁸ *GmM*, 29 juin 1845, vol. 4, n° 26, p. 110 : « *ALL'ESTENSORE della Gazzetta Musicale di Milano / Firenze, 18 giugno 1845. / ANCORA DELLO ZAMPA. [...] »*

La diffusion de l'opéra-comique dans la péninsule italienne est également assurée à travers l'organisation de concerts. Dans son édition du 6 juillet 1845, la *Gazzetta musicale di Milano* annonce ainsi une exécution de l'ouverture de *Zampa* d'Hérold et du *Désert* de Félicien David au Teatro alla Canobbiana de Milan¹⁶⁹. Dans son édition du 23 juin 1847, le journal milanais rapporte l'exécution à deux reprises d'un arrangement de l'ouverture de *Zampa* pour quatre pianos et huit interprètes féminines lors d'un concert dirigé par Rossini le 16 juin au Teatro Comunitativo de Bologne¹⁷⁰.

Selon Alfred Loewenberg, une nouvelle traduction italienne d'Angelo Zanardini est mise en scène au printemps 1861 au Teatro Carlo Felice de Gênes¹⁷¹ avec des récitatifs d'Angelo Mariani, puis au Teatro alla Scala de Milan le 19 janvier 1889 avec des récitatifs de Franco Faccio¹⁷². Par ailleurs, *Zampa* est représenté en traduction italienne entre 1839 et 1876 à Lisbonne, Barcelone, Berlin, Londres, Madrid, New York¹⁷³ et Saint-Pétersbourg¹⁷⁴. Signalons trois autres reprises italiennes non mentionnées par le musicologue allemand, le 21 mai 1843 au Gran Teatro La Fenice de Venise, en janvier 1852 au Teatro Regio de Turin, sous le titre *Zampa ossia La sposa di marmo*, et à l'automne 1868 au Teatro Comunale de Bologne¹⁷⁵. Dans leur chronologie des spectacles du Teatro La Fenice, Michele Girardi et Franco Rossi indiquent dix représentations de l'opéra-comique¹⁷⁶ à Venise durant la *Stagione di Primavera* de 1843, entre le 21 mai et le 3 juin, date d'un concert au cours duquel sont interprétés entre autres les deux premiers actes de *Zampa*. En outre, l'ouverture de l'opéra-comique est exécutée lors d'un concert donné le 27 février 1851 dans le théâtre vénitien¹⁷⁷.

Créé le 15 décembre 1832 à l'Opéra-Comique, *Le Pré aux clercs* est repris sans succès en mai 1835 au Teatro d'Angennes de Turin en traduction italienne sous le titre *Il duello ossia Il prato degli scrivani*. L'ouvrage est alors l'objet d'une critique très sévère publiée une première fois dans la *Gazzetta Piemontese*, avant d'être reproduite dans le journal milanais *L'Eco* le 22 mai 1835¹⁷⁸. Une nouvelle traduction italienne de Teodoro Cottrau est représentée à deux reprises à Naples, au Teatro Filarmonico le 15 juin 1872¹⁷⁹ et au Teatro Bellini le 28 février 1880, ainsi qu'au Covent Garden de Londres le 26 juin 1880¹⁸⁰. À cette liste établie par Alfred Loewenberg, il faut ajouter la mise en scène de l'opéra-comique d'Hérold au Teatro Argentina de Rome le 5 décembre 1874¹⁸¹.

Le musicologue ne mentionne aucune représentation en italien ou en Italie pour six autres opéras-comiques du compositeur français créés à Paris entre 1817 et 1833,

¹⁶⁹ *GmM*, 6 juillet 1845, vol. 4, n° 27, p. 117 : « GAZZETTINO SETTIMANALE DI MILANO / Sabato 5 luglio. [...] / - Questa sera alla Canobbiana ha luogo l'annunciata Beneficiata per le due pie cause filarmonica e teatrale. - Vi si dà il Deserto, l'ouverture di Zampa [...] »

¹⁷⁰ *GmM*, 23 juin 1847, vol. 6, n° 25, p. 198 : « CARTEGGIO PARTICOLARE / Bologna, 17 Giugno. [...] »

¹⁷¹ VALLEBONA, G. B., *op. cit.*, p. 144. - *GmM*, 3 mars et 5 mai 1861, vol. 19, n° 9 et 18, p. 37 et 73.

¹⁷² *GmM*, 20 et 27 janvier 1889, vol. 44, n° 3 et 4, p. 34 et 51-52.

¹⁷³ Comme *Fra Diavolo*, *Zampa* est représenté en quatre langues à New York, en français (1833), en anglais (1841), en allemand (1862) et en italien (1866).

¹⁷⁴ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 733. - Cf. : *BNALT*, 28 mai 1842, vol. 2, n° 43, p. 172. - *Il Pirata*, 20 mai 1842, vol. 7, n° 93, p. 378 : mise en scène à Barcelone le 3 mai 1842. - *RGmP*, 26 novembre 1843, vol. 10, n° 48, p. 405 : mise en scène au Königstädtisches Theater de Berlin.

¹⁷⁵ BIGNAMI, Luigi, *op. cit.*, p. 192.

¹⁷⁶ « *Zampa ossia la sposa di marmo*, melodramma tragicomico in tre atti ».

¹⁷⁷ GIRARDI, Michele, ROSSI, Franco, *op. cit.*, p. 164-166, 194 et 197.

¹⁷⁸ Cf. : « GAZZETTA TEATRALE / TORINO. - TEATRO D'ANGENNES. / Il Duello, ossia il Prato degli Scrivani, *Melodramma comico con musica di Herold* », in : *L'Eco: Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri*, 22 mai 1835, vol. 8, n° 61, p. 244. - *NzfM*, 19 mai 1835, vol. 2, n° 40, p. 163-164.

¹⁷⁹ *RGmP*, 23 juin 1872, vol. 39, n° 25, p. 199.

¹⁸⁰ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 746-747.

¹⁸¹ RINALDI, Mario, *op. cit.*, vol. 3, p. 1500. - *RGmP*, 20 décembre 1874, vol. 41, n° 51, p. 408.

*Les Rosières*¹⁸², *La Clochette ou le Diable page*¹⁸³, *Les Troqueurs*¹⁸⁴, *Le Muletier*¹⁸⁵, *Marie*¹⁸⁶ et *Ludovic*¹⁸⁷. Une traduction anonyme italienne de *La Clochette* est publiée en 1877 à Milan sous le titre *Il campanello ovvero Il diavolo paggio*¹⁸⁸.

2.4.2.4 Adolphe Adam

D'après Alfred Loewenberg, seuls les deux opéras-comiques les plus populaires d'Adolphe Adam, *Le Chalet* et *Le Postillon de Lonjumeau*¹⁸⁹, ont été représentés en Italie au XIX^e siècle, plus de vingt ans après leur création parisienne. Créé le 25 septembre 1834 à l'Opéra-Comique, *Le Chalet* est représenté en avril 1858 au Teatro d'Angennes de Turin par une troupe française. Le musicologue signale la publication en 1876 d'une traduction anonyme du livret en italien¹⁹⁰, mais l'ouvrage n'a semble-t-il jamais été représenté dans la langue de Dante, sans doute en raison de la concurrence de l'opéra italien *Betly* de Donizetti créé au Teatro Nuovo de Naples le 24 août 1836 et basé sur le même livret. Ironie de l'histoire, Adam arrange la musique de l'opéra de Donizetti pour sa reprise à l'Opéra de Paris dans une traduction française d'Hippolyte Lucas¹⁹¹. Selon le site *Chronopera*, huit représentations de *Betly* sont ainsi données sur la première scène parisienne entre le 3 janvier 1847 et le 11 janvier 1854¹⁹².

Créé le 13 octobre 1836 à l'Opéra-Comique, *Le Postillon de Lonjumeau* est représenté en italien le 17 mars 1875 au Teatro Santa Radegonda à Milan¹⁹³, soit près de trente ans plus tard, ce qui ne peut étonner le critique de la *Gazzetta musicale di Milano* :

*Graziosa musica davvero quella del Postiglione di Lonjumeau! Adam può metterla fra le sue più belle; e noi possiamo annoverarla fra le più festevoli ed eleganti di autori stranieri che abbiamo udito; ma neppure il Postiglione, anzi il Postiglione meno dei Dragoni di Villars, ci pare destinato a farsi la sua nicchia nei nostri teatri. Ci è per noi Italiani un peccato d'origine comune a tutte le opérette francesi, ed è il dialogo parlato, che contorce orribilmente le labbra dei nostri cantanti*¹⁹⁴.

La concurrence de l'opéra *Il postiglione di Lonjumeau* de Pietro Antonio Coppola, basé sur une traduction italienne du livret français par Calisto Bassi et créé au Teatro alla Scala de Milan le 6 novembre 1838, est certainement en partie responsable de ce retard¹⁹⁵.

¹⁸² LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 653.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 656.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 662-663.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 687-688.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 704-705.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 751-752.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 656.

¹⁸⁹ *Le Chalet* (1834) : 1000^e représentation à l'Opéra-Comique en 1873, 1400^e en 1899, 1500^e en 1922 ; *Le Postillon de Lonjumeau* (1836) : 500^e représentation à l'Opéra-Comique en 1873.

¹⁹⁰ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 761-762.

¹⁹¹ CLAUDON, Francis (éd.), *Dictionnaire de l'opéra-comique français*, Berne/Berlin/Francfort-sur-le-Main/New York/Paris/Vienne, Peter Lang, 1995, p. 88-90.

¹⁹² 3 et 13 janvier, 14 février et 29 mars 1847 ; 28 et 30 décembre 1853 ; 9 et 11 janvier 1854.

¹⁹³ *RGmP*, 21 et 28 mars 1875, vol. 42, n° 12 et 13, p. 96 et 104.

¹⁹⁴ *GmM*, 21 mars 1875, vol. 30, n° 12, p. 98 : « Gracieuse musique, vraiment, que celle du *Postillon de Lonjumeau* ! Adam peut la ranger parmi ses plus belles ; et nous pouvons la compter parmi les plus joyeuses et les plus élégantes d'auteurs étrangers que nous ayons entendues ; mais même *Le Postillon*, ou plutôt *Le Postillon* moins que *Les Dragons de Villars* [de Maillart], nous paraît destiné à faire sa niche dans nos théâtres. Il y a pour nous Italiens un péché originel commun à toutes les opérettes françaises, et c'est le dialogue parlé, qui tord horriblement les lèvres de nos chanteurs. »

¹⁹⁵ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 782-783.

Dans la « Chronique étrangère » de son édition du 13 novembre 1838, la *Revue et Gazette musicale de Paris* donne un compte-rendu sommaire de la création de ce *melodramma comico* : « Milan. – *Le Postillon de Lonjumeau*, traduit en italien et remis en musique par le maestro Coppola, vient d'être représenté ici. Le premier acte n'a produit aucun effet, mais le second a été très applaudi¹⁹⁶. »

Alfred Loewenberg ne mentionne aucune représentation en italien ou en Italie pour dix autres opéras-comiques du compositeur français créés à Paris entre 1838 et 1853, *Le fidèle Berger*¹⁹⁷, *Le Brasseur de Preston*¹⁹⁸, *Régine ou les deux Nuits*¹⁹⁹, *La Reine d'un jour*²⁰⁰, *Le Roi d'Yvetot*²⁰¹, *Le Toréador*²⁰², *Giralda*²⁰³, *La Poupée de Nuremberg*²⁰⁴, *Si j'étais roi*²⁰⁵ et *Le Sourd ou l'Auberge pleine*²⁰⁶. Le journal milanais *La Fama* mentionne cependant une représentation de *Si j'étais roi !* au Teatro d'Angennes de Turin en mai 1858 par une troupe française²⁰⁷. Traduit en italien par Francesco Guidi, le livret du *Brasseur de Preston* est mis en musique par Luigi Ricci et créé au Teatro della Pergola de Florence le 4 février 1847 sous le titre *Il birraio di Preston*. Dans la quatrième de ses « Lettres sur l'état actuel de la musique à Florence », publiée le 25 avril 1847 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, Alessandro Gagliardi donne un compte-rendu peu flatteur de la création du *melodramma giocoso* de Luigi Ricci :

Il [Ricci] arrivait avec des années de plus et des cheveux de moins pour nous écrire la musique du *Birraio di Preston* (votre *Brasseur de Preston*), et, comme à l'ordinaire, il s'est rapidement acquitté de sa tâche. À la répétition tout le monde augurait bien du succès de l'ouvrage ; Ricci seul secouait la tête, et son menton barbu, se rapprochant parfois de sa poitrine, lui donnait une tenue qui semblait annoncer peu de confiance dans la réussite. Par malheur, son inquiétude ne s'est trouvée que trop bien justifiée ; sa pièce a été reçue avec une froideur marquée : à peine a-t-il été appelé quelques rares fois, et il s'est sauvé de Florence après la première représentation, ne plus ne moins [*sic*] que s'il eût commis un crime. Cependant son opéra n'en était pas un [...]. Pourquoi, se montrant en cette occasion aussi sobre qu'expérimenté, le compositeur ne s'est-il pas montré plus sévère sur le choix des idées mélodiques ? La sagesse et l'expérience excluent-elles donc l'invention et l'imagination²⁰⁸ ?

Il birraio di Preston connaît pourtant un grand succès en Italie, avant d'être repris à Corfou, Barcelone, Mexico, Londres, Madrid, Gênes et Lodi entre 1854 et 1890²⁰⁹.

¹⁹⁶ *RGmP*, 13 novembre 1838, vol. 5, n° 45 bis, p. 463. - Cf. : *AmA*, 24 janvier 1839, vol. 11, n° 4, p. 31 : « (Italien.) *Wie die Italiener alle französischen Opern, wenn sie auch bereits mit einer guten Musik versehen sind, wieder neuerdings auf ihre Manier componiren, so hat es auch Maestro Coppola mit dem „Postillon von Lonjumeau“ gethan. Seine Composition hat aber in Mailand nicht gefallen.* »

¹⁹⁷ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 794.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 798.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 799.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 802-803.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 822.

²⁰² *Ibid.*, p. 875.

²⁰³ *Ibid.*, p. 883-884.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 897-898.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 901.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 905.

²⁰⁷ *La Fama*, 10 mai 1858, vol. 17, n° 37, p. 146.

²⁰⁸ GAGLIARDI, Alessandro, « Lettre quatrième sur l'état actuel de la musique à Florence. La Pergola : *Il Birraio di Preston* de Ricci », in : *RGmP*, 25 avril 1847, n° 17, p. 140.

²⁰⁹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 860.

2.4.2.5 Jacques François Fromental Halévy

Quatre opéras-comiques d'Halévy ont été représentés de manière sporadique en Italie au XIX^e siècle, le premier en français douze ans après sa création parisienne, les trois autres en italien entre vingt-huit et quarante-neuf ans après leur création à l'Opéra-Comique. Créés le 3 février 1846, *Les Mousquetaires de la reine* sont représentés en avril 1858 au Teatro d'Angennes de Turin par une troupe française²¹⁰. Créé le 11 novembre 1848, *Le Val d'Andorre* est mis en scène en italien au Teatro Dal Verme de Milan le 5 décembre 1876²¹¹, puis au Teatro Verdi de Trieste en février 1886²¹² et au Teatro della Pergola de Florence en avril 1886²¹³. Créé le 16 décembre 1835, *L'Éclair* est mis en scène en italien le 6 juin 1884 à Naples, soit un demi-siècle après sa création²¹⁴. Créé le 21 janvier 1841, *Le Guitarrero* est de même mis en scène en italien quarante-neuf ans après sa création, en 1890 à Malte²¹⁵. Aucun de ces quatre ouvrages créés dans la première moitié du XIX^e siècle n'a été représenté en Italie avant 1850 et ne semble avoir fait l'objet d'une seconde production sur une scène italienne dans la seconde moitié du siècle. En outre, Alfred Loewenberg ne mentionne aucune représentation en italien ou en Italie pour deux autres opéras-comiques du compositeur français, *Le Shérif*²¹⁶ et *La Fée aux roses*²¹⁷, créés à Paris respectivement en 1839 et 1849.

2.4.2.6 Ambroise Thomas

Seuls deux opéras-comiques d'Ambroise Thomas, *Le Caïd* et *Le Songe d'une nuit d'été*, ont été mis en scène en Italie au XIX^e siècle. Créé à l'Opéra-Comique le 3 janvier 1849, *Le Caïd* est représenté en avril 1858 au Teatro d'Angennes de Turin par une troupe française²¹⁸. L'ouvrage est ensuite traduit en italien par Marco Marcelliano Marcello, avec l'ajout de récitatifs du *maestro* P. Repetto, avant d'être représenté à Milan en février 1863, à Florence le 7 décembre 1877 et à Naples le 4 août 1889. Cette version italienne a aussi été reprise à Barcelone le 25 août 1865²¹⁹. Créé à l'Opéra-Comique le 20 avril 1850, *Le Songe d'une nuit d'été* est mis en scène le 27 février 1897 à Padoue dans une traduction italienne d'Angelo Zanardini²²⁰. Alfred Loewenberg n'indique aucune représentation en italien ou en Italie pour quatre autres opéras-comiques du compositeur français créés à Paris entre 1838 et 1851, *Le Perruquier de la régence*²²¹, *Le Panier fleuri*²²², *Mina ou le Ménage à trois*²²³ et *Raymond ou le Secret de la reine*²²⁴.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 853. - Cf. : *La Fama*, 10 mai 1858, vol. 17, n° 37, p. 146.

²¹¹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 869-870. - *GmM*, 10 décembre 1876, vol. 31, n° 50, p. 414. - *RGmP*, 17 décembre 1876, vol. 43, n° 51, p. 407.

²¹² *GmM*, 28 février 1886, vol. 41, n° 9, p. 67.

²¹³ *GmM*, 19 avril 1886, vol. 41, n° 16, p. 125.

²¹⁴ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 774-775.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 813.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 802.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 876.

²¹⁸ *La Fama*, 8, 15 et 19 avril 1858, vol. 17, n° 28, 30 et 31, p. 111, 119 et 122. - *Gazzetta musicale di Napoli*, 20 mai 1858, vol. 8, n° 19, p. 148.

²¹⁹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 870.

²²⁰ *Ibid.*, p. 881.

²²¹ *Ibid.*, p. 796.

²²² *Ibid.*, p. 801-802.

²²³ *Ibid.*, p. 833.

²²⁴ *Ibid.*, p. 894-895.

Signalons également les mises en scène de l'opéra-comique *Les Noces de Jeannette* de Massé, en français le 16 septembre 1868 à Milan, puis dans une traduction italienne d'Enrico Golisciani le 20 mai 1877 à Naples, soit quinze et vingt-quatre ans après la création parisienne de l'ouvrage le 4 février 1853. Une traduction italienne postérieure d'Angelo Zanardini fut publiée en 1896²²⁵.

2.4.3 La reprise rapide en Italie des opéras-comiques et opéras français de compositeurs italiens

Contrairement aux opéras-comiques des compositeurs français, les ouvrages lyriques des compositeurs italiens créés à Paris étaient immédiatement repris sur les scènes transalpines, qu'il s'agisse de grands opéras, d'opéras-comiques ou d'opéras italiens. Donizetti et Verdi ne laissaient à personne d'autre le soin de superviser la traduction de leurs ouvrages français et de les adapter au goût italien.

Créé à l'Opéra de Paris le 20 août 1828, *Le Comte Ory* de Rossini est ainsi repris en traduction italienne dès le 2 juillet 1829 au Teatro San Benedetto de Venise²²⁶, puis en 1830 à Milan le 10 mai, à Rome le 11 octobre²²⁷ et au Teatro Carlo Felice de Gênes à l'automne²²⁸. En 1830 également, la *Revue musicale* annonce la reprise du *Comte Ory* à Milan et à Turin, soit deux ans seulement après la création parisienne de l'ouvrage :

- Les théâtres secondaires de Milan sont les seuls qui soient ouverts dans cette saison. Les spectacles qu'on y représente sont ordinairement de peu d'intérêt sous le rapport des chanteurs. Le *Comte Ory* a été joué à la *Canobbiana* et a obtenu quelque succès. Les chanteurs étaient M^{lle} Albertini, jeune française qui a fait son éducation vocale en Italie, la Corradi, Duprez (le comte), Lucien Mariani et Vincent Galli. [...]

- Le *Comte Ory* a été vivement applaudi au *Théâtre d'Angennes* à Turin. On cite avec éloge, parmi les chanteurs qui se sont fait entendre dans cet ouvrage, M^{me} Carl (la comtesse), la Richelmi (Isolier), et le ténor Pedrazzi (le comte)²²⁹.

Deux lettres de Donizetti témoignent de sa participation active à la reprise de *La Fille du régiment* en Italie. Le 7 avril 1840, il écrit depuis Paris à Tommaso Persico son intention de voir son opéra-comique repris à Naples : « *Perchè Barbaja non dà al Nuovo la Fille du régiment? È soggetto che si può fare: il buffo napoletano ci sta benissimo: quì si dà tre o quattro volte per settimana*²³⁰. » Le 15 août 1840, il écrit depuis Milan au Maestro Antonio Dolci à Bergame et lui décrit son travail d'adaptation de l'ouvrage au goût du public milanais : « *Stò aggiustando, tagliando etc. la Fille du Régiment per la Scala*²³¹. » Créée le 11 février 1840 à l'Opéra-Comique, *La Fille du régiment* est en effet reprise dès le 3 octobre 1840 à Milan²³² dans une traduction italienne de Calisto Bassi, puis à Turin²³³,

²²⁵ *Ibid.*, p. 905-906.

²²⁶ *AmA*, 25 juillet et 15 août 1829, vol. 1, n° 30 et 33, p. 120 et 132. - *Il Censore universale dei teatri*, 16 mai, 17 et 20 juin, et 4 juillet 1829, n° 39, 48, 49 et 53, p. 154, 189-190, 194 et 211.

²²⁷ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 715.

²²⁸ VALLEBONA, G. B., *op. cit.*, p. 33.

²²⁹ « Nouvelles étrangères », in : *Rm*, 1830, vol. 8 (« Deuxième Série. Tome second »), p. 188-189.

²³⁰ ZAVADINI, Guido, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 509, lettre n° 334 : « Pourquoi Barbaja ne donne-t-il pas la *Fille du régiment* au Teatro Nuovo ? C'est un sujet qui peut se faire : le comique bouffe napolitain lui convient très bien : ici on le donne trois ou quatre fois par semaine. »

²³¹ *Ibid.*, p. 518, lettre n° 342 : « Je suis en train d'ajuster, de tailler, etc., la *Fille du Régiment* pour la Scala. »

²³² *Il Pirata*, 6 octobre 1840, vol. 6, n° 28, p. 113-114. - *La Fama*, 7 octobre 1840, vol. 5, n° 121, p. 484. - *TAL*, 22 octobre 1840, vol. 34, n° 870, p. 62. - *AmA*, 22 octobre 1840, vol. 12, n° 43, p. 172. - *Glissons, n'appuyons pas*, 16 septembre et 7 octobre 1840, vol. 7, n° 75 et 81, p. 300 et 324.

Vienne, Cagliari²³⁴, Malte, Lisbonne²³⁵, Gênes²³⁶ et Florence²³⁷ en 1841, toujours en italien. Alfred Loewenberg signale à la même période une traduction italienne concurrente d'Andrea Passaro²³⁸, qui est éditée à Naples en 1841²³⁹ et à Bologne en 1844. L'exemple de Berlin est particulièrement intéressant. *La Fille du régiment* y est représentée en allemand à l'Opéra le 29 juillet 1842²⁴⁰ et en italien au Königstädtisches Theater le 28 décembre 1842²⁴¹, mais pas en français. Par ailleurs, la lecture méthodique des journaux milanais *Il Pirata* entre 1835 et 1846, et *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie et Teatrali* entre 1842 et 1844, outre celle de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, a permis de relever l'exceptionnelle diffusion italienne de cet opéra-comique sous la monarchie de Juillet, au-delà des quarante-huit théâtres étudiés en annexe de ce chapitre. Les trois journaux mentionnent en effet des mises en scène de l'ouvrage en 1843 à Côme²⁴², Lodi²⁴³, Pavie²⁴⁴, Verceil²⁴⁵, Arona²⁴⁶, Pignerol²⁴⁷, Asti²⁴⁸ et Sassari²⁴⁹. À l'exception de la ville de Sassari située en Sardaigne, il s'agit de sept villes du Nord de l'Italie, réparties entre la Lombardie (3) et le Piémont (4), dont les chronologies des spectacles au XIX^e siècle n'ont pas été étudiées dans le cadre de cette thèse. Toutes ces villes sont concentrées autour de Milan, première ville italienne où l'ouvrage de Donizetti a été repris et centre névralgique de la diffusion de l'opéra italien au XIX^e siècle. Dix-sept autres villes septentrionales, Savone²⁵⁰, Ferrare²⁵¹, Coni²⁵², Novi Ligure²⁵³, Legnano²⁵⁴,

²³³ *Il Pirata*, 16 avril 1841, vol. 6, n° 83, p. 338. - *TAL*, 29 avril 1841, vol. 35, n° 897, p. 73. - *AmA*, 22 octobre 1840, vol. 12, n° 43, p. 172. - *Le Ménestrel*, 16 mai 1841, n° 387 (= vol. 8, n° 24), p. 3.

²³⁴ *Il Pirata*, 27 août 1841, vol. 7, n° 17, p. 68 : 1^{ère} représentation à Cagliari le 16 août 1841.

²³⁵ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 804-805.

²³⁶ VALLEBONA, G. B., *op. cit.*, p. 75. - *Il Pirata*, 9 novembre 1841, vol. 7, n° 38, p. 152.

²³⁷ *Il Pirata*, 17 décembre 1841, vol. 7, n° 49, p. 195 : 1^{ère} représentation au Teatro Cocomero de Florence le 28 novembre 1841.

²³⁸ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 804.

²³⁹ La Bayerische Staatsbibliothek conserve plusieurs rééditions napolitaines du livret traduit par Andrea Passaro, datées de 1849 et 1858.

²⁴⁰ *AmZ*, 28 septembre 1842, vol. 44, n° 39, p. 763.

²⁴¹ Cf. : *BNALT*, 15 novembre 1845, vol. 5, n° 92, p. 384 : reprise au Königstädtisches Theater en 1845.

²⁴² *Il Pirata*, 29 décembre 1843, vol. 9, n° 52, p. 206. - *BNALT*, 6 et 17 janvier 1844, vol. 4, n° 2 et 5, p. 7 et 19. - *AmZ*, 5 juin 1844, vol. 46, n° 23, p. 390.

²⁴³ *Il Pirata*, 8 septembre 1843 et 30 janvier 1844, vol. 9, n° 20 et 61, p. 80 et 244. - *BNALT*, 15 mai 1844, vol. 4, n° 39, p. 155. - *AmZ*, 12 juin 1844, vol. 46, n° 24, p. 407-408.

²⁴⁴ *Il Pirata*, 24 et 31 octobre, et 7 novembre 1843, vol. 9, n° 33, 35 et 37, p. 132, 140 et 148 : au Teatro Re. - *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali* (*BNALT*), 25 octobre, 4 et 11 novembre 1843, vol. 3, n° 85, 88 et 90, p. 340, 352 et 360.

²⁴⁵ *Il Pirata*, 23 juin 1843, vol. 8, n° 103, p. 415. - *BNALT*, 3 juin 1843, vol. 3, n° 44, p. 176. Verceil en français : Vercelli en italien.

²⁴⁶ *Il Pirata*, 25 et 29 août, et 15 septembre 1843, vol. 9, n° 16, 17 et 22, p. 64, 68 et 88 : 6 représentations. - *BNALT*, 26 et 30 août, et 20 septembre 1843, vol. 3, n° 68, 69 et 75, p. 272, 275 et 297. - *AmZ*, 27 décembre 1843, vol. 45, n° 52, p. 946.

²⁴⁷ *AmZ*, 27 décembre 1843, vol. 45, n° 52, p. 946. - *AmZ*, 14 février 1844, vol. 46, n° 7, p. 117. Pignerol en français : Pinerolo en italien.

²⁴⁸ *Il Pirata*, 17 octobre et 5 décembre 1843, vol. 9, n° 31 et 45, p. 123 et 180. - *BNALT*, 25 octobre 1843, vol. 3, n° 85, p. 339. - *AmZ*, 14 février 1844, vol. 46, n° 7, p. 117.

²⁴⁹ *BNALT*, 6 et 20 décembre 1843, vol. 3, n° 97 et 101, p. 388 et 404. - *AmZ*, 21 février 1844, vol. 46, n° 8, p. 142.

²⁵⁰ *Il Pirata*, 19 janvier 1844, vol. 9, n° 58, p. 231 : 1^{ère} représentation le 13 janvier 1844. - *BNALT*, 27 et 31 janvier 1844, vol. 4, n° 8 et 9, p. 32 et 36. - *AmZ*, 29 mai 1844, vol. 46, n° 22, p. 372.

²⁵¹ *Il Pirata*, 16 et 23 février 1844, vol. 9, n° 66 et 68, p. 264 et 271. - *BNALT*, 28 février 1844, vol. 4, n° 17, p. 68 ; 13 février 1847, vol. 7, n° 13, p. 50. - *AmZ*, 22 mai 1844, vol. 46, n° 21, p. 357. - *TAL*, 14 janvier 1847, vol. 46, n° 1197, p. 160 et 161 ; 18 mars 1847, vol. 47, n° 1206, p. 20.

²⁵² *BNALT*, 17 février 1844, vol. 4, n° 14, p. 55-56. - *AmZ*, 29 mai 1844, vol. 46, n° 22, p. 370-371. Coni en français : Cuneo en italien.

Trévise²⁵⁵, Rovereto²⁵⁶, Ostiglia²⁵⁷, Rovigo²⁵⁸, Lendinara²⁵⁹, Ceneda²⁶⁰, Castiglione delle Stiviere²⁶¹, Stradella²⁶², Chiavari²⁶³, Guidizzolo²⁶⁴, Saluzzo²⁶⁵ et Palmanova²⁶⁶, deux villes du centre de l'Italie, Fabriano²⁶⁷ et Macerata²⁶⁸, et une ville méridionale, Catanzaro²⁶⁹, viennent compléter cette liste en 1844. Sept villes du Nord de l'Italie, Monza²⁷⁰, Alexandrie²⁷¹, Crema²⁷², Novare²⁷³, Mondovì²⁷⁴, Acqui Terme²⁷⁵ et Casalpusterlengo²⁷⁶, suivent en 1845. Quatre villes septentrionales, Breno²⁷⁷, Orzinuovi²⁷⁸, Abbiategrosso²⁷⁹ et Gallarate²⁸⁰, et deux villes méridionales, Chieti²⁸¹ et Cagliari²⁸², imitent leur exemple en 1846, suivies par les villes de Sienne²⁸³ et Lecce²⁸⁴ en 1847, L'Aquila²⁸⁵ et Rieti²⁸⁶ en 1848, et Forlì en 1849²⁸⁷. Quand on ajoute à ces quarante-six villes les trente-sept étudiées dans l'annexe 13, dont la plupart

²⁵³ *BNALT*, 31 janvier et 10 février 1844, vol. 4, n° 9 et 12, p. 35 et 47. - *AmZ*, 29 mai 1844, vol. 46, n° 22, p. 372.

²⁵⁴ *AmZ*, 12 juin 1844, vol. 46, n° 24, p. 409.

²⁵⁵ *BNALT*, 18 mai 1844, vol. 4, n° 40, p. 159.

²⁵⁶ *Il Pirata*, 10 et 28 mai 1844, vol. 9, n° 90 et 95, p. 360 et 380. - *AmZ*, 14 août 1844, vol. 46, n° 33, p. 556.

²⁵⁷ *AmZ*, 7 août 1844, vol. 46, n° 32, p. 541.

²⁵⁸ *Il Pirata*, 21 mai 1844, vol. 9, n° 93, p. 372. - *BNALT*, 29 mai et 5 juin 1844, vol. 4, n° 43 et 45, p. 172 et 180. - *AmZ*, 7 août 1844, vol. 46, n° 32, p. 541.

²⁵⁹ *Il Pirata*, 21 mai 1844, vol. 9, n° 93, p. 372. - *BNALT*, 25 septembre 1844, vol. 4, n° 77, p. 308. - *AmZ*, 11 décembre 1844, vol. 46, n° 50, p. 845.

²⁶⁰ *Il Pirata*, 23 août 1844, vol. 10, n° 16, p. 63-64. - *BNALT*, 31 août 1844, vol. 4, n° 70, p. 279. - *AmZ*, 11 décembre 1844, vol. 46, n° 50, p. 845.

²⁶¹ *BNALT*, 2 octobre et 16 novembre 1844, vol. 4, n° 79 et 92, p. 315 et 369.

²⁶² *AmZ*, 11 décembre 1844, vol. 46, n° 50, p. 845.

²⁶³ *Il Pirata*, 27 août et 26 novembre 1844, vol. 10, n° 17 et 45, p. 67-68 et 180. - *AmZ*, 26 février 1845, vol. 47, n° 9, p. 149.

²⁶⁴ *Il Pirata*, 21 septembre 1844, vol. 10, n° 25, p. 100.

²⁶⁵ *Il Pirata*, 18 octobre 1844, vol. 10, n° 34, p. 136. - *BNALT*, 12 février 1845, vol. 5, n° 13, p. 58. - *AmZ*, 2 juillet 1845, vol. 47, n° 27, p. 458.

²⁶⁶ *Il Pirata*, 12 novembre 1844, vol. 10, n° 41, p. 163.

²⁶⁷ *BNALT*, 3 et 10 février 1844, vol. 4, n° 10 et 12, p. 39 et 47. - *AmZ*, 22 mai 1844, vol. 46, n° 21, p. 355.

²⁶⁸ *AmZ*, 22 mai 1844, vol. 46, n° 21, p. 355-356.

²⁶⁹ *Il Pirata*, 12 mars 1844, vol. 9, n° 73, p. 291. - *AmZ*, 15 mai 1844, vol. 46, n° 20, p. 339.

²⁷⁰ *Il Pirata*, 17 janvier 1845, vol. 10, n° 60, p. 240. - *AmZ*, 16 juillet 1845, vol. 47, n° 29, p. 491.

²⁷¹ *Il Pirata*, 21 mars, 29 avril et 9 mai 1845, vol. 10, n° 78, 89 et 92, p. 320, 362-363 et 375. - *BNALT*, 10 mai 1845, vol. 5, n° 38, p. 164. - *AmZ*, 1^{er} octobre 1845, vol. 47, n° 40, p. 685.

²⁷² *BNALT*, 9 avril 1845, vol. 5, n° 29, p. 123. - *Il Pirata*, 15 avril 1845, vol. 10, n° 85, p. 347. - *AmZ*, 27 août 1845, vol. 47, n° 35, p. 597-598.

²⁷³ *BNALT*, 22 février et 5 avril 1845, vol. 5, n° 16 et 28, p. 72 et 119 ; 12 septembre 1846, vol. 6, n° 73, p. 295. - *Il Pirata*, 2 mai 1845, vol. 10, n° 90, p. 367. - *AmZ*, 1^{er} octobre 1845, vol. 47, n° 40, p. 685.

²⁷⁴ *Il Pirata*, 8 août et 19 septembre 1845, vol. 11, n° 12 et 24, p. 52 et 101. - *AmZ*, 3 décembre 1845, vol. 47, n° 49, p. 879.

²⁷⁵ *BNALT*, 21 juin, 26 juillet, 27 août et 6 septembre 1845, vol. 5, n° 50, 60, 69 et 72, p. 212, 254, 289-290 et 301. - *Il Pirata*, 22 août 1845, vol. 11, n° 16, p. 67.

²⁷⁶ *Il Pirata*, 23 septembre et 17 octobre 1845, vol. 11, n° 25 et 32, p. 106 et 132.

²⁷⁷ *Il Pirata*, 20 janvier 1846, vol. 11, n° 59, p. 248. - *BNALT*, 28 janvier 1846, vol. 6, n° 8, p. 33.

²⁷⁸ *BNALT*, 19 août, 28 et 31 octobre 1846, vol. 6, n° 66, 86 et 87, p. 268, 349 et 353. - *Il Pirata*, 21 août 1846, vol. 12, n° 15, p. 62.

²⁷⁹ *Il Pirata*, 23 octobre 1846, vol. 12, n° 33, p. 137. - *BNALT*, 28 octobre 1846, vol. 6, n° 86, p. 350.

²⁸⁰ *Il Pirata*, 23 octobre 1846, vol. 12, n° 33, p. 138. - *BNALT*, 31 octobre 1846, vol. 6, n° 87, p. 354.

²⁸¹ *Il Pirata*, 10 juillet 1846, vol. 12, n° 3, p. 11.

²⁸² *Il Pirata*, 3 novembre 1846, vol. 12, n° 36, p. 149. - *BNALT*, 7 novembre 1846, vol. 6, n° 89, p. 361.

²⁸³ *BNALT*, 20 janvier 1847, vol. 7, n° 6, p. 23 : mise en scène au Teatro dei Rozzi de Sienne.

²⁸⁴ *Il Pirata*, 4 octobre 1847, vol. 13, n° 41, p. 168. - *BNALT*, 13 octobre 1847, vol. 7, n° 82, p. 327 : mise en scène au Teatro Reale de Lecce.

²⁸⁵ *TAL*, 28 septembre 1848, vol. 49, n° 1273, p. 133.

²⁸⁶ *TAL*, 8 février 1849, vol. 50, n° 1284, p. 86 : mise en scène le 26 décembre 1848 au Teatro Nobile de Rieti.

²⁸⁷ *TAL*, 6 décembre 1849, vol. 52, n° 1304, p. 37.

accueillent entre une et cinq mises en scène de l'ouvrage de Donizetti sur autant de théâtres, il apparaît très clairement qu'aucun compositeur français d'opéra-comique, pas même Hérold avec *Zampa*, ne peut se targuer d'une telle réussite sur le sol italien dans la première moitié du XIX^e siècle.

La reprise des opéras italiens créés à Paris était encore plus rapide, en l'absence du problème de la traduction. Créé au Théâtre-Italien le 3 janvier 1843, *Don Pasquale* de Donizetti est ainsi repris dès le 17 avril au Teatro alla Scala²⁸⁸, puis la même année, toujours en italien, au Teatro d'Angennes de Turin²⁸⁹, à Vienne, à Londres, au Teatro Nuovo de Naples et à Corfou, avant de poursuivre son tour de l'Italie et du monde²⁹⁰.

Dans une lettre envoyée de Milan le 26 janvier 1850 à Verdi, l'éditeur Ricordi expose longuement le problème des droits d'auteur²⁹¹, avant de souligner la très faible diffusion de l'opéra français en Italie. Ricordi juge indispensable que Verdi parodie la musique de ses ouvrages créés en français à l'Opéra de Paris sur un nouveau livret italien, afin d'en faciliter la reprise en Italie. Le compositeur doit également veiller à réduire les dimensions d'ouvrages démesurément longs pour le public italien :

E così dicasi altresì per qualunque altr'Opera che avesti a comporre in seguito e, per es., anche per l'Opera che mi dice il Muzio avrai forse a scrivere per Parigi, col patto però che trattandosi di Opere non italiane, tu abbia a ridurle ed adattarle per le scene italiane sopra libro originale italiano, il che troverai ben ragionevole e proficuo a' nostri comuni interessi, dappoichè l'esperienza addimòstrò che indipendentemente dal loro merito intrinseco, le Opere Francesi, ossia tali Opere semplicemente tradotte e conservate alla maniera francese, hanno mai sempre avuto poca fortuna in Italia e vi hanno fruttato pochissimi quattrini²⁹².

Dans une lettre à Nestor Roqueplan²⁹³ en date du 28 octobre 1854 à Paris, Verdi met fin à son contrat avec l'Opéra de Paris pour la production d'un nouvel opéra en raison de considérations financières. Il souligne la nette amélioration du système des droits d'auteur pour les compositeurs italiens²⁹⁴ et se plaint du fait que l'investissement nécessaire pour la composition d'un grand opéra français en cinq actes ne soit pas très rentable, car l'ouvrage ne peut être repris en l'état sur d'autres théâtres. En d'autres termes, Verdi ne croit pas à l'exportation du grand opéra parisien :

²⁸⁸ *Il Pirata*, 18 avril 1843, vol. 8, n° 84, p. 338.

²⁸⁹ *Il Pirata*, 21 avril 1843, vol. 8, n° 85, p. 344.

²⁹⁰ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 827-829.

²⁹¹ CESARI, Gaetano, LUZIO, Alessandro (éd.), *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, A cura della Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, Milan, Stucchi Ceretti & C., 1913, p. 89-92, lettre n° XC.

²⁹² *Ibid.*, p. 92-93 : « Et il en est de même pour tout autre opéra que tu aurais à composer par la suite et aussi, par exemple, pour l'opéra que tu aurais peut-être, selon Muzio, à composer pour Paris, à condition cependant qu'il s'agisse d'opéras non italiens, tu aurais à les réduire et à les adapter pour les scènes italiennes sur un livret original italien, ce que tu trouveras bien raisonnable et avantageux pour nos intérêts communs, puisque l'expérience a démontré que les opéras français, ou les mêmes opéras simplement traduits et conservés à la manière française, indépendamment de leur mérite intrinsèque, n'ont jamais eu que peu de fortune en Italie et n'y ont rapporté que très peu d'argent. »

²⁹³ Directeur de l'Opéra de Paris entre 1847 et 1854.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 154-155, lettre n° CXLV : « Il sera bien difficile de remplacer M.^{lle} Cruvelli, du moins pour le moment - il faut donc que je mette à profit le temps, et partir pour l'Italie. - Voilà une longue année passée en France, dans laquelle j'aurais pu écrire deux Opéras Italiens. Maintenant que nous avons aussi une propriété artistique, qu'il y a des théâtres Italiens, et des éditeurs [*sic*] de nos Opéras dans toutes les parties du monde, l'intérêt matériel [*sic*] en est beaucoup plus considérable. Je vous dis cela pour vous faire comprendre, que j'ai subi une perte beaucoup plus grande que vous ne pourriez l'imaginer : et j'espère [*sic*] que la Direction ne voudra pas, ne permettra même pas, que je m'expose à de nouveaux sacrifices [*sic*] ! C'est pourquoi je demande formellement la résiliation de mon engagement. Je demande en même temps qu'il me soit rendu tout ce qui existe de ma partition à la copie, et qu'on détruise tous les rôles qui en ont été extraits. »

Si plus tard, dans des circonstances favorables, il nous convenait réciproquement [*sic*] de donner cet Opéra, je ne demanderai[s] pas mieux. C'est de mon intérêt ; car je vous dis franchement qu'un Opéra en cinq actes, cinq pour ainsi dire, selon les dimensions et les habitudes de votre Théâtre, ne peut pas convenir ailleurs²⁹⁵ !

Dans une lettre envoyée depuis Paris le 29 avril 1855 à l'éditeur Ricordi, Verdi juge indispensable de modifier le livret de ses *Vêpres siciliennes* pour l'adapter au goût italien avant sa reprise dans les théâtres de la péninsule. Comme Donizetti, Verdi s'occupe lui-même d'une partie du travail de traduction et d'arrangement. Le compositeur négocie directement avec Ricordi la cessation des droits de sa partition en traduction italienne :

Car. Ricordi,

*Il tempo stringe e credo l'ora d'aggiustare le cose nostre sui Vespri Siciliani. Se tu sei ancora d'opinione di comperarli eccoti le condizioni. Mi obbligo di mandarti una copia della partitura intera a grand'orchestra col testo francese e col balletto che forma un'azione a parte intitolato Le quattro stagioni: più una traduzione italiana fatta sotto la mia direzione da abile poeta, e cangiando soggetto per renderlo possibile nei teatri d'Italia. Vi sarà pure la cessione del libretto di Scribe. La spesa del poeta italiano e copiatura sarà a mio carico. La proprietà che tu acquisteresti sarebbe per tutti i paesi ad eccezione di Francia, Inghilterra, Belgio e Olanda. In compenso mi pagherai (25 000) venticinquemila franchi in napoleoni d'oro effettivi, e la quota sui noli e vendite come per Rigoletto, Trovatore etc.*²⁹⁶

Si la reprise en Italie des ouvrages français comiques de compositeurs italiens était large et rapide, la suite de ce chapitre montrera qu'elle était le plus souvent de courte durée, du moins pour ce qui concerne *Le Comte Ory* et *La Fille du régiment*. Après notre étude de la diffusion italienne des opéras-comiques par compositeur, une étude géographique vient en effet compléter ce travail en se concentrant sur le répertoire lyrique français des théâtres de trente-sept villes italiennes, Ancône, Arezzo, Bergame, Bologne, Brescia, Catane, Cesena, Crémone, Faenza, Florence, Foggia, Gênes, Livourne, Lucques, Mantoue, Messine, Milan, Modène, Naples, Padoue, Palerme, Parme, Pérouse, Plaisance, Ravenne, Recanati, Reggio Emilia, Rome, Senigallia, Trieste, Turin, Udine, Varèse, Venise, Vérone, Vicence et Voghera.

2.4.4 La très faible diffusion de l'opéra-comique en Italie au XIX^e siècle, à travers l'exemple de trente-sept villes italiennes

Selon Marco Marica, les représentations en français d'opéras-comiques en Italie, apparues au milieu du XVIII^e siècle, disparaissent complètement après 1815 : « *le rappresen-tazioni in francese scompaiono del tutto dopo il 1815 (ma erano cominciate già alla fine degli anni Cinquanta del Settecento), mentre le traduzioni in prosa non iniziano prima del 1774 e*

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 155.

²⁹⁶ CESARI, Gaetano, LUZIO, Alessandro (éd.), *op. cit.*, p. 160-161, lettre n° CL : « Cher Ricordi, / Le temps presse et je crois que l'heure est venue d'arranger nos affaires sur les *Vêpres siciliennes*. Si tu es encore d'opinion de les acheter, voici les conditions. Je m'oblige à t'envoyer une copie de la partition entière pour grand orchestre avec le texte français et le ballet qui forme une action à part intitulée *Les quatre saisons*, plus une traduction italienne faite sous ma direction par un habile librettiste, et en changeant le sujet pour le rendre possible dans les théâtres d'Italie. Il y aura aussi la cession [des droits] du livret de Scribe. Les frais du librettiste italien et des copistes seront à ma charge. La propriété dont tu ferais l'acquisition couvrirait tous les pays à l'exception de la France, de l'Angleterre, de la Belgique et de la Hollande. En compensation, tu me paierais vingt-cinq mille francs en napoléons d'or, et la part sur la location et les ventes comme pour *Rigoletto*, *Le Trouvère*, etc. »

*prosequiranno ben oltre il 1830*²⁹⁷. » Dans son étude de la diffusion de l'opéra-comique en Italie au XIX^e siècle²⁹⁸, Sebastian Werr partage le constat établi par le musicologue italien :

*Im Gegensatz zum übrigen Europa konnte sich die Opéra-comique in Italien nie recht im Repertoire etablieren. Zwar sind immer wieder Vorstellungsserien einzelner Werke belegt, meist mit Rezitativen und in italienischer Übersetzung. Kurzzeitig gab es sogar lokale Aufführungstraditionen, aber von einer auch nur annähernd flächendeckenden Verbreitung konnte nicht die Rede sein*²⁹⁹.

Si l'on excepte l'époque napoléonienne et les nombreuses représentations d'opéras-comiques imposées par l'occupant français au Teatro del Fondo de Naples, la diffusion du genre lyrique français est quasiment inexistante en Italie dans la première moitié du XIX^e siècle et reste très faible après 1850. Notre étude des chronologies des spectacles de quarante-huit théâtres italiens, treize théâtres majeurs³⁰⁰ et trente-cinq théâtres de moindre importance³⁰¹, permet d'appuyer cette affirmation sur des exemples concrets. Les conclusions d'un travail similaire effectué par Sebastian Werr pour trois autres théâtres italiens, le Teatro alla Canobbiana de Milan, le Teatro del Fondo de Naples et le Teatro d'Angennes de Turin, ainsi que deux ouvrages concernant la ville de Bari, viennent compléter cette étude. Par souci de simplicité, les villes italiennes sont étudiées dans l'ordre alphabétique. En effet, la très faible diffusion italienne du genre français ne présente pas de différences notables d'une région à l'autre. Afin d'offrir des éléments de comparaison, nous ne nous sommes pas limité à la diffusion de l'opéra-comique entre 1800 et 1850, mais avons élargi notre étude à l'ensemble du XIX^e siècle et au genre du grand opéra français. Notre étude détaillée du répertoire français représenté dans chaque ville est placée dans l'annexe 13 (44 pages). Nous en présentons ci-dessous une synthèse basée sur le tableau n° 14, dans lequel les villes italiennes sont rangées dans l'ordre alphabétique. *Carmen* de Bizet est comptabilisée ici comme opéra français, non comme opéra-comique. Les opérettes françaises ne sont pas comptabilisées dans ce tableau.

²⁹⁷ MARICA, Marco, *L'opéra-comique in Italia: rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, *op. cit.*, p. 13 : « les représentations en français disparaissent complètement après 1815 (mais leur début remontait déjà à la fin des années cinquante du XVIII^e siècle), tandis que les traductions en prose ne commencent pas avant 1774 et continueront bien au-delà de 1830. »

²⁹⁸ « Verbreitung der Opéra-comique in Italien ».

²⁹⁹ WERR, Sebastian, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2002, p. 147 : « Contrairement au reste de l'Europe, l'opéra-comique ne put jamais vraiment s'établir dans le répertoire en Italie. Des séries de représentations d'œuvres isolées sont certes attestées à maintes reprises, le plus souvent avec récitatifs et en traduction italienne. Il y eut même localement des traditions de représentations de courte durée, mais il ne saurait être question d'une diffusion couvrant, même approximativement, l'ensemble du territoire. »

³⁰⁰ Le Teatro Donizetti de Bergame, le Teatro Comunale de Bologne, le Teatro Carlo Felice de Gênes, le Teatro della Pergola de Florence, le Teatro Sociale de Mantoue, le Teatro alla Scala de Milan, le Teatro San Carlo de Naples, le Teatro Carolino de Palerme, le Teatro Ducale de Parme, le Teatro Argentina et le Teatro Apollo de Rome, le Teatro Regio de Turin et le Teatro La Fenice de Venise.

³⁰¹ Le Teatro delle muse d'Ancône, le Teatro Petrarca d'Arezzo, le Teatro Grande de Brescia, le Teatro Comunale de Catane, le Teatro Comunale de Cesena, le Teatro della Concordia de Crémone, le Teatro Comunale de Faenza, le Teatro degli Avvalorati, le Teatro Leopoldo et le Teatro Rossini de Livourne, le Teatro del Giglio de Lucques, le Teatro Nuovo de Mantoue, le Teatro Vittorio Emanuele II de Messine, le Teatro Ducale et le Teatro Comunale de Modène, le Teatro Nuovo et le Teatro a Santa Lucia de Padoue, le Teatro Regio de Parme, le Teatro Verzaro et le Teatro del Pavone de Pérouse, le Teatro Municipale de Plaisance, le Teatro Comunale de Ravenne, le Teatro dei Nobili et le Teatro Persiani de Recanati, le Teatro Pubblico de Reggio Emilia, le Teatro Valle de Rome, le Teatro Pubblico de Senigallia, le Teatro Grande de Trieste, le Teatro Sociale d'Udine, le Teatro Sociale de Varèse, le Teatro Filarmonico de Vérone, le Teatro Eretenio et le Teatro Comunale de Vicence, le Teatro Civico et le Teatro Sociale de Voghera.

Tableau n° 14 : premières représentations d'opéras-comiques et d'opéras français au XIX^e siècle dans une cinquantaine de théâtres italiens

Ville	Teatro	opéras-comiques		opéras français	
		1800-1850	1850-1900	1800-1850	1850-1900
Ancône	delle muse	1	3	3	10
Arezzo	Petrarca	1	0	0	2
Bergame	Donizetti	0	3	0	12
Bologne	Comunale	1	1	2	8
Brescia	Grande	1	2	1	14
Catane	Comunale	1	1	0	5
Cesena	Comunale	0	0	0	4
Crémone	della Concordia	0	2	13	
Faenza	Comunale	0	1	0	6
Florence	La Pergola	2	5	7	17
	Pagliano (Verdi)	-	1	-	1
Foggia	Real T. Ferd. / Dàuno	0	1	0	4
Gênes	Carlo Felice	2	2	3	17
Livourne	degli Avvalorati	1	2	3	7
	Leopoldo / Goldoni	0	0	1	9
	Rossini	0	1	1	5
Lucques	del Giglio	0	0	1	5
Mantoue	Nuovo	1	0	0	0
	Sociale	0	2	0	15
Messine	Vittorio Emanuele II	-	2	-	16
Milan	alla Scala	2	2	5	13
	alla Canobbiana	1	1	2	?
Modène	Ducale	1	0	?	?
	Comunale	0	1	0	7
Naples	San Carlo	4	2	2	8
Padoue	a Santa Lucia	1	0	?	?
	Nuovo	0	1	4	5
Palerme	Carolino	2	2	0	15
Parme	Ducale	1	1	2	13
	Verzaro	0	?	0	?
Pérouse	Pavone	0	?	0	?
	Municipale	1	1	0	15
Ravenne	Comunale	1	2	0	12
Recanati	Persiani	0	0	0	1
Reggio Emilia	Pubblico	1	?	0	?
Rome	Argentina	0	4	3	20
	Apollo	0	2	0	15
	Valle	1	?	1	?
Senigallia	Pubblico	0	0	0	6
Trieste	Grande / Verdi	2	5	5	> 5
Turin	Regio	0	2	2	15
	Carignano	4	?	2	?
	d'Angennes	2	7	1	> 1
Udine	Sociale	-	2	-	10
Varèse	Sociale	0	3	1	7
Venise	La Fenice	1	?	3	?
Vérone	Filarmonico	1	1	2	14
Vicence	Eretenio	-	2	-	12
	Comunale	-	1	-	5
Voghera	Sociale	0	2	0	10
	Civico	0	-	0	-

Le tableau qui précède, qui dénombre donc les premières représentations d'opéras-comiques et d'opéras français au XIX^e siècle dans une cinquantaine de théâtres italiens, montre que la moitié de ces théâtres ne met en scène aucun opéra-comique avant 1850. À l'exception du Teatro San Carlo de Naples et du Teatro Carignano de Turin qui comptent tous deux quatre ouvrages représentés durant cette période, les autres théâtres se limitent aux représentations d'un ou deux opéras-comiques seulement. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la diffusion du genre comique augmente quelque peu, mais reste très faible. Si l'on excepte les sept opéras-comiques représentés par la troupe française d'Eugène Meynadier en tournée au Teatro d'Angennes de Turin en 1858, le nombre d'ouvrages nouvellement représentés oscille le plus souvent entre un et deux. Avec respectivement trois, quatre et cinq opéras-comiques mis en scène entre 1850 et 1900, le Teatro delle muse d'Ancône, le Teatro Donizetti de Bergame, le Teatro Sociale de Varèse, le Teatro Argentina de Rome, le Teatro della Pergola de Florence et le Teatro Verdi de Trieste se distinguent légèrement. Les opéras-comiques les plus souvent mis en scène en Italie sont *Zampa* d'Hérold et *La Fille du régiment* de Donizetti sous la monarchie de Juillet, suivis par *Le Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer et *Fra Diavolo* d'Auber à la fin du siècle. Par ailleurs, aucun opéra-comique n'est mis en scène dans les villes de Cesena, Lucques, Recanati et Senigallia au XIX^e siècle.

Si la diffusion italienne de l'opéra français est à peu près aussi faible que celle de l'opéra-comique avant 1850, elle augmente au contraire de manière considérable dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ainsi, près de la moitié des théâtres italiens retenus dans notre étude met en scène plus de dix opéras français entre 1850 et 1900. Dans son article consacré à la diffusion des grands opéras de Meyerbeer en Italie³⁰², Fiamma Nicolodi insiste sur la nouveauté que représente le succès d'ouvrages français au pays du *bel canto* :

C'est entre 1840, date de la découverte de Meyerbeer sur la péninsule, et la décennie 1890-1899 marquant sa disparition progressive, que se joue l'histoire du grand opéra meyerbeerien en Italie. [...] Suivant la pratique courante, ces opéras furent représentés en langue italienne. Mais pour la première fois, une musique étrangère réussissait à tenir l'affiche de manière stable, à une époque (les années 1850) où l'« opéra de répertoire » commençait à se définir comme tel³⁰³.

La musicologue italienne remarque le rôle précurseur et décisif joué dans ce processus par la ville de Florence entre 1840 et 1852³⁰⁴ : « Les trois premiers opéras de Meyerbeer connus en Italie furent donnés à la Pergola, théâtre aristocratique subventionné par le Grand Duc. Les années suivantes, ils furent alternativement joués sur diverses scènes moins prestigieuses³⁰⁵ ». Dans son « Tableau synoptique des représentations italiennes des grands opéras meyerbeeriens (1840-1899)³⁰⁶ », Fiamma Nicolodi indique les années de représenta-

³⁰² NICOLODI, Fiamma, « Les grands opéras de Meyerbeer en Italie (1840-1890) », in : LACOMBE, Hervé (éd.), *L'opéra en France et en Italie (1791-1925) : Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, Actes du colloque franco-italien tenu à l'Académie musicale de Villecroze (16-18 octobre 1997), Paris, Société Française de Musicologie, 2000, p. 87-115.

³⁰³ *Ibid.*, p. 88-89.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 97 : « Grâce au flair et à l'efficacité de l'impresario Lanari, Florence fut une ville pionnière en produisant trois grands opéras de Meyerbeer inédits en Italie : *Roberto il diavolo*, le 26 décembre 1840, *Gli Ugonotti* rebaptisé *Gli Anglicani*, le 26 décembre 1841 et *Il profeta*, le 26 décembre 1852. Ce choix n'était pas sans raisons : Florence, où s'élevait la figure éclectique de Basevi, comptait une forte colonie étrangère, et depuis un certain temps déjà, des associations consacrées à l'étude de la musique instrumentale (de chambre et symphonique) y fleurissaient, donnant lieu à de nombreux concerts. »

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 100. - Cf. : DELLA SETA, Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Turin, E.D.T., coll. « Storia della musica », vol. 9, 1993, p. 4 : « Firenze vanta un pubblico di raffinata cultura, al quale si possono offrire importanti novità straniere e opere difficili ».

³⁰⁶ NICOLODI, Fiamma, *op. cit.*, p. 102-103 : Tableau 1.

tion de *Robert le diable*, des *Huguenots*, du *Prophète* et de *L'Africaine* dans treize théâtres italiens de premier plan rangés du Nord au Sud de la péninsule, à Turin, Milan, Venise, Gênes, Bologne, Reggio Emilia, Florence, Rome, Naples, Palerme et Catane. Elle observe un « décalage entre les centres septentrionaux de Turin à Florence, et les théâtres du Sud de Rome à Palerme et Catane³⁰⁷ » dans lesquels la diffusion des opéras de Meyerbeer est plus tardive. D'après notre étude de la diffusion de l'opéra-comique sur l'ensemble du territoire italien, un tel écart temporel entre les représentations dans les villes du Nord et du Sud de l'Italie n'apparaît pas de manière aussi affirmée pour le genre comique - à l'exception du cas particulier que constitue *La Fille du régiment* -, sans doute en raison de l'influence exercée par l'intense activité théâtrale française du Teatro del Fondo de Naples sous l'Empire.

En résumé, le genre de l'opéra-comique reste exclu de l'importante diffusion italienne de l'art lyrique français dans la deuxième moitié du siècle, ce qui trahit sa moindre acceptation par le public transalpin. Dans son chapitre consacré à l'humour italien et à l'humour français, Sebastian Werr explique cette faible diffusion de l'opéra-comique par la concurrence redoutable de l'*opera buffa*, un genre taillé sur mesure pour satisfaire les exigences du public italien, et par la moindre propension au comique du genre français :

Die Rezeption der Opéra-comique musste in den Ländern auf nur geringe Schwierigkeiten stossen, wo es keine oder nur eine schwache eigene Produktion vergleichbaren Repertoires gab, das diese Aufgabe besser hätte erfüllen können. In Italien gab es aber eine starke Tradition komischer Oper, die musikalisch und dramaturgisch auf das italienische Publikum zugeschnitten war. Die Verbreitung der Opéra-comique wurde in Italien weiterhin durch die Tatsache behindert, dass ihre Entwicklung sie im 19. Jahrhundert immer weiter von einer populären Unterhaltung entfernt hatte, so dass sich die Gattungszugehörigkeit mancher Werke nur noch durch den Ort der Uraufführung und die gesprochenen Dialoge definierte. In Italien erwartete das Publikum aber – wie noch gezeigt werden soll – von einer Opera buffa vor allem handfeste komische Szenen, die musikalisch adäquat umgesetzt wurden. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass die komische Oper aus Frankreich just in dem Moment in Italien wesentlich an Bedeutung gewann, als sich von der Opéra-comique eine Gattung abspaltete – die Opéra-bouffe –, die sich die Rückkehr zu einer heiteren, buffonesken Musik zum Ziel gesetzt hatte³⁰⁸.

2.4.5 La diffusion de l'opéra-comique en Italie par les fanfares, l'édition et l'enregistrement

En complément du dépouillement systématique des chronologies des spectacles lyriques d'une cinquantaine de théâtres italiens proposé ci-dessus, la lecture de l'importante étude de Roberto Leydi intitulée « Diffusion et vulgarisation » et publiée dans le sixième volume de l'*Histoire de l'opéra italien*, ouvrage collectif édité sous la direction de Lorenzo

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 101.

³⁰⁸ WERR, Sebastian, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 149, « Italienischer und französischer Humor » : « La réception de l'opéra-comique ne devait se heurter qu'à de faibles difficultés dans les pays où il n'y avait aucune production, ou seulement une très faible production propre, d'un répertoire comparable qui aurait pu mieux remplir cette fonction. Mais il y avait en Italie une forte tradition d'ouvrages comiques qui étaient conçus spécialement, sur le plan musical et dramatique, pour le public italien. En outre, la diffusion de l'opéra-comique en Italie fut entravée par le fait que son développement au XIX^e siècle s'était toujours plus éloigné d'un divertissement populaire, à tel point que l'appartenance générique de certaines œuvres ne se définissait plus qu'à travers le lieu de création et les dialogues parlés. En Italie, cependant, le public attendait avant tout d'une *opera buffa* - comme cela doit encore être démontré - des scènes comiques solides qui devaient être traduites de manière adéquate en musique. Compte tenu de ce contexte, il n'est pas surprenant que les ouvrages comiques français gagnèrent nettement en importance en Italie juste au moment où un nouveau genre - l'opéra-bouffe - se sépara de l'opéra-comique en se fixant pour but le retour à une musique gaie et bouffonne. »

Bianconi et Giorgio Pestelli³⁰⁹, fournit quelques informations utiles pour notre sujet, qui confirment de manière indirecte la faible diffusion de l'opéra-comique en Italie. Roberto Leydi cite l'ensemble des extraits d'opéras inscrits au répertoire des fanfares de Plaisance et de Crémone entre 1861 et 1874³¹⁰. Au total, 181 extraits de 77 opéras de 27 compositeurs sont interprétés par les deux fanfares placées sous la direction d'Amilcare Ponchielli. Sans surprise, Rossini, Bellini, Donizetti et Verdi se réservent la part du lion, avec respectivement 14 extraits de 6 opéras, 8 extraits de 5 opéras, 26 extraits de 10 opéras et 62 extraits de 17 opéras. Avec 110 extraits de 38 opéras, les quatre compositeurs italiens cumulent ainsi à eux seuls la moitié des opéras inscrits au répertoire des deux fanfares et 60 % des extraits exécutés. Le genre de l'opéra-comique est représenté par les ouvertures de trois ouvrages, *Si j'étais roi !* d'Adam, *Le Pré aux clercs* et *Zampa* d'Hérold, et par deux extraits du *Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer, soit 2,7 % seulement du nombre total d'extraits exécutés. Le genre du grand opéra français est plus largement représenté avec *La Muette de Portici* d'Auber, *Dom Sébastien* et *La Favorite* de Donizetti, *Faust* de Gounod, *Robert le diable* et *Les Huguenots* de Meyerbeer, et *Guillaume Tell* de Rossini, pour un ensemble de 26 extraits.

Le musicologue italien fournit aussi la liste des partitions d'opéras « complets » pour piano solo publiées par la maison d'édition Ricordi à la fin du XIX^e siècle³¹¹. Quatre opéras-comiques seulement figurent parmi les 102 opéras de 30 compositeurs publiés dans cette liste, à savoir *Fra Diavolo*, *Zampa*, *La Fille du régiment* et *Le Pardon de Ploërmel*, auxquels s'ajoutent une quinzaine d'opéras français. Selon Fabrizio Della Seta, Ricordi joua cependant un rôle inférieur à celui de ses deux principaux concurrents, les maisons d'édition Lucca et Sonzogno, dans la diffusion de l'art lyrique français en Italie³¹².

Dans son étude, Roberto Leydi dresse également le tableau récapitulatif, classé par titre d'œuvre et nombre d'enregistrements, des catalogues de cylindres et de disques mis en vente à Milan par la maison Bonomi en 1908³¹³. À partir de ce tableau, il est possible de calculer que 1 386 enregistrements d'extraits sur cylindre ou sur disque de 115 opéras de 43 compositeurs furent proposés au public milanais par le magasin de Vittorio Bonomi, « le plus réputé de la ville de Milan dans le domaine des « machines parlantes » à cylindres (phonographes) et à disques (gramophones) »³¹⁴. Seuls deux opéras-comiques apparaissent dans le tableau du musicologue italien, *Fra Diavolo* en 15^e position avec 22 enregistrements et *Le Pardon de Ploërmel* en 26^e position avec 8 enregistrements, soit 2,2 % du nombre total d'enregistrements mis en vente. Si le genre de l'opéra-comique ne s'exporte pas en Italie, ce n'est pas le cas de l'opéra français dont 25 ouvrages figurent dans les catalogues de la maison Bonomi.

³⁰⁹ LEYDI, Roberto, « Diffusion et vulgarisation », in : BIANCONI, Lorenzo, PESTELLI, Giorgio (éd.), *Histoire de l'opéra italien*, Liège, Mardaga, 1995, vol. 6, p. 351-454.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 396-400. - Cf. : DELLA SETA, Fabrizio, *op. cit.*, p. 26 : « maggiore importanza ebbe, tra Otto e Novecento, la diffusione delle associazioni bandistiche, che costituirono probabilmente il più potente tramite di diffusione popolare della tradizione operistica. »

³¹¹ LEYDI, Roberto, *op. cit.*, p. 423-424.

³¹² DELLA SETA, Fabrizio, *op. cit.*, p. 50.

³¹³ LEYDI, Roberto, *op. cit.*, p. 438-442.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 436.

Conclusion

La diffusion de l'art lyrique français en Italie au XIX^e siècle se limite essentiellement à la deuxième moitié du siècle et aux genres du grand opéra et de l'opérette, tandis que le genre de l'opéra-comique reste à peu près inconnu du public italien³¹⁵. Plus de la moitié des théâtres italiens ne met en scène aucun opéra-comique avant 1850, contre un ou deux ouvrages seulement dans les autres théâtres. Si l'on ne tient pas compte de *Guillaume Tell* de Rossini, représenté en Italie dès 1829, le genre du grand opéra français ne commence à se faire connaître en Italie qu'au début des années 1840 avec les premières représentations de *Robert le diable*, dont la *Gazzetta musicale di Milano* se fait l'écho à plusieurs reprises³¹⁶. L'opéra français ne s'impose véritablement sur le sol italien qu'à partir des années 1860³¹⁷.

³¹⁵ Cf. : WERR, Sebastian, « Italien und die Opéra comique um die Mitte des 19. Jahrhunderts », in : POSPÍŠIL, Milan, JACOBHAGEN, Arnold, CLAUDON, Francis et OTTLOVÁ, Marta (éd.), *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague 12-14 mai 1999, Prague, KLP - Koniasch Latin Press, 2003, p. 361-375.

³¹⁶ *GmM*, 1842, vol. 1, p. 202 : Succès de *Robert le diable* dans différentes villes italiennes (Florence, Trieste, Venise...); *Ibid.*, 30 avril 1843, vol. 2, n° 18, p. 76 : « NOTIZIE MUSICALI DIVERSE [...] / - È già la terza volta che a Firenze si rappresenta con luminoso successo il Roberto il Diavolo; imponente spartito che a Trieste, Venezia, Brescia, Livorno, ecc. potè esser apprezzato, ed in Milano nessuno ancora pensa ad offrirci quel capolavoro che fece la fortuna di molti impresarij e la delizia di ogni pubblico. »; *Ibid.*, 1844, vol. 3, p. 83 : Critique de la première représentation de *Robert le diable* au Teatro Carcano de Milan, après Florence, Venise, Padoue, Trieste et Crémone; *Ibid.*, 1847, vol. 6, p. 30 : Représentations de *Roberto il diavolo* à Bologne.

³¹⁷ WERR, Sebastian, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 91-93 : « Die frühe Rezeption der Grand opéra in Italien ». *Ibid.*, p. 91 : « Die Grand opéra wurde in Italien erst mit beachtlicher Verspätung rezipiert. Zwar gab es immer wieder vereinzelte Aufführungen der wichtigsten Werke, teilweise bereits kurz nach den jeweiligen Pariser Uraufführungen. Aubers La Muette de Portici und Meyerbeers Robert le Diable sowie einige Werke italienischer Komponisten fanden hierbei eine gewisse Verbreitung. Allerdings war der zeitliche Abstand zwischen den einzelnen Opernzentren oft gross: Während Robert le Diable bereits 1840 in Florenz produziert wurde, gelangte er erst 1856 nach Neapel. Nach der florentinischen Erstaufführung von Les Huguenots im Jahre 1841 verging mehr als ein Jahrzehnt, bis die Oper 1857 an der Mailänder Scala gegeben wurde. Halévys La Juive wurde erst 1858, dreiundzwanzig Jahre nach der Uraufführung, erstmals in Italien gespielt. Der Erfolg war meist nur kurzzeitig und zog keine kontinuierlichen Aufführungstraditionen nach sich. Diese entwickelten sich erst in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts. »

2.5 La diffusion de la *komische Oper* en France

Introduction

Dans son ouvrage intitulé *La Musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Jean Mongrédien estime que, « jusqu'au XIX^e siècle, l'essentiel de la production du théâtre lyrique allemand est entièrement ignoré des Français qui ont parfois la fâcheuse tendance de croire que, hors de leurs frontières, il ne se fait rien de valable¹. » Un écrit de Ferdinand Hérold atteste indirectement de l'asymétrie entre l'incroyable diffusion des opéras français en Allemagne et la faible diffusion des opéras allemands en France. Arrivé à Vienne le 31 mai 1815 en provenance de Naples, le compositeur n'y reste que deux mois et n'envisage pas d'y faire carrière :

Je suis presque décidé à partir, car l'envie me vient tous les jours davantage d'écrire un nouvel opéra, et il n'est pas avantageux pour moi d'en écrire un ici, parce que, s'il réussissait, on ne le donnerait certainement pas en France, au lieu que, si j'en fais un bon à Paris, je suis presque sûr qu'on le donnera ensuite à Vienne².

Négligeable donc dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la diffusion en France des opéras allemands en général, et des *Singspiele* et *komische Opern* en particulier, fut faible dans la première moitié du XIX^e siècle³. Elle se limita essentiellement à trois théâtres parisiens, l'Opéra, le Théâtre de l'Odéon et le Théâtre-Italien, et à la ville de Strasbourg qui, favorisée par son histoire et sa géographie, servit de zone-tampon entre la France et le monde germanique et joua un rôle moteur dans les échanges culturels entre les deux pays. Quelques rares tournées de troupes lyriques allemandes à Paris en 1801, 1829, 1830, 1831 et 1842 contribuèrent également dans la première moitié du siècle à ce processus de diffusion. À l'occasion de la tournée de 1842, un journaliste de *La Phalange* regrette, dans un article publié le 6 mai de la même année, la méconnaissance du répertoire lyrique allemand par le public français en des termes qui rappellent étrangement ceux utilisés par Otto Nicolai en 1837 pour critiquer la faible diffusion des opéras allemands en Italie :

L'ignorance dans laquelle nous vivons à Paris du mouvement musical de l'Allemagne est une chose aussi déplorable que honteuse. Non seulement nous ignorons jusqu'au titre des ouvrages contemporains et aux noms de leurs auteurs, à deux exceptions près, Spohr et Mendelsohn [*sic*], mais

¹ MONGREDIEN, Jean, *La Musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, Flammarion, 1986, p. 106-107. Pour une première approche de la diffusion de la musique allemande, tous genres confondus, en France au début du XIX^e siècle, se reporter dans le même ouvrage au septième chapitre intitulé « La pénétration de l'école allemande en France » : *Ibid.*, p. 307-331.

² POUGIN, Arthur, *Hérold : biographie critique*, Paris, Henri Laurens, coll. « Les Musiciens célèbres », 1906, p. 29-30 [= DRATWICKI, Alexandre (éd.), *Hérold en Italie*, Lyon, Symétrie, 2009, p. 343].

³ ZEGOWITZ, Bernd, *Der Dichter und der Komponist. Studien zu Voraussetzungen und Realisationsformen der Librettproduktion im deutschen Opernbetrieb der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2012, p. 47 : « Im Gegensatz zu italienischen und französischen hatten deutsche (Opern-) Komponisten im hier untersuchten Zeitraum kaum internationale Bedeutung. Vereinzelte Bemühungen, etwa Carl Maria von Webers *Freischütz* und die *Euryanthe* in Paris zur Aufführung zu bringen, bildeten Ausnahmen. „Deutsche Oper blieb in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts - von Ausnahmen abgesehen - eine nationale, wenn nicht sogar eine regionale Erscheinung“. »

les ouvrages les plus célèbres de Mozart, de Beethoven, de Weber nous sont à peu de chose près inconnus. En Allemagne, il n'en est pas ainsi, et tous les ouvrages qui ont quelque succès sur les théâtres lyriques de Paris sont aussitôt traduits et exécutés sur toutes les grandes scènes allemandes, de telle sorte que l'on est peut-être plus au courant des nouveautés musicales françaises à Vienne et à Berlin que dans la plupart des grandes villes de province de France⁴.

Contrairement à l'Italie où les opéras allemands étaient systématiquement traduits en italien avant d'y être représentés, la question de la langue de représentation ne semble pas avoir été prioritaire en France puisque les opéras allemands y furent représentés aussi bien en allemand et en français qu'en italien selon les circonstances, les interprètes à disposition et les lieux de représentation. En effet, la capitale française ne disposait pas, comme pour l'opéra italien, d'un théâtre spécialisé chargé de faire représenter l'opéra allemand en langue originale. Dans le même article du journal *La Phalange*, le critique musical appelle de ses vœux à deux reprises l'établissement institutionnel d'un théâtre allemand à Paris :

L'événement actuel le plus important dans le monde musical est l'installation de la troupe allemande dans la salle Ventadour. C'est la seconde fois que les artistes allemands viennent sonder le terrain à Paris pour voir s'il leur sera permis de s'y établir d'une manière stable et régulière. Nous faisons des vœux ardents pour que cette seconde tentative soit suivie de meilleurs résultats que la première⁵.

Dix ans plus tard, de retour de voyages qui le conduisirent à Paris et à Rome, Emil Naumann fait paraître le 7 janvier 1852 dans la *Neue Berliner Musikzeitung* un article nettement partisan, cherchant à démontrer la supériorité de la musique allemande sur celle des autres nations européennes, aussi bien dans les genres de la musique instrumentale et de la musique religieuse que dans celui de l'opéra⁶. Il appuie notamment sa démonstration sur les récents succès des opéras allemands à Paris :

Die deutsche Oper hingegen fängt an sich in Paris zu behaupten und der italienischen täglich mehr abzugewinnen. „Don Juan“, „Figaro“, „Freischütz“, „Fidelio“ sind an der Tagesordnung; Gluck schon seltener, wir bezweifeln aber keinen Augenblick, dass auch sein Reich wieder beginnen werde⁷.

Les exemples avancés par Emil Naumann desservent sa démonstration. Gluck, Mozart, Weber et Beethoven étaient décédés respectivement depuis soixante-cinq, soixante-et-un, vingt-six et vingt-cinq ans au moment de la parution de cet article. De plus, l'auteur ne cite que les opéras italiens de Mozart, non ses *Singspiele*, et la réputation parisienne de Gluck était due à ses opéras français, non à ses opéras allemands. En creux de cet article, nous pouvons donc affirmer que l'opéra allemand contemporain était encore à peu près inconnu du public parisien au milieu du XIX^e siècle.

⁴ « Revue musicale », in : *La Phalange*, 6 mai 1842, p. 883.

⁵ *Ibid.*, p. 883. - Cf. : *Ibid.*, p. 883-884 : « Puisque nous ne pouvons pas, à ce qu'il paraît, avoir un théâtre auquel il soit permis de donner les traductions des ouvrages étrangers, faisons en sorte au moins que les étrangers viennent eux-mêmes nous faire part des productions remarquables qui éclosent chez eux. [...] Puisse, comme nous le disions en commençant, puisse ce second essai nous amener la création d'un théâtre allemand à Paris, en remplissant une partie de la saison vacante laissée par les Italiens ! »

⁶ NAUMANN, Emil, « Über den Einfluss deutscher Tonkunst im Auslande », in : *Neue Berliner Musikzeitung*, 7 janvier 1852, vol. 6, n° 2, p. 9-11.

⁷ *Ibid.*, p. 10 : « L'opéra allemand commence au contraire à s'affirmer chaque jour un peu plus à Paris aux dépens de l'opéra italien. *Don Juan*, *Les noces de Figaro*, le *Freischütz* et *Fidelio* sont à l'ordre du jour ; Gluck se fait déjà un peu plus rare, mais nous ne doutons pas un seul instant que son règne aussi ne recommence. »

L'étude de la diffusion de la *komische Oper* en France s'articulera, dans ce chapitre, en deux parties principales, l'une consacrée à Paris, l'autre à la province.

L'analyse de la diffusion parisienne se concentrera, de manière chronologique, sur les représentations des *Mystères d'Isis* à l'Opéra de Paris à partir de 1801, sur la saison allemande organisée au Théâtre de la Cité en 1801, sur les représentations d'opéras allemands au Théâtre de l'Odéon entre 1824 et 1828, sur les trois saisons allemandes de la troupe de Josef August Röckel au Théâtre-Italien en 1829, 1830 et 1831, sur le projet avorté de saison allemande au Théâtre Nautique en 1834 et sur la saison allemande de la troupe d'August Schumann au Théâtre-Italien en 1842. La saison allemande de 1801 et l'activité du Théâtre de l'Odéon ayant déjà été étudiées en détail, respectivement par Jean Mongrédien et Mark Everist, leur étude dans ce chapitre sera volontairement plus brève que celle des saisons allemandes de 1829, 1830, 1831 et 1842, peu connues jusqu'à aujourd'hui et qui ont fait l'objet ici de recherches personnelles approfondies dans la presse musicale française, allemande et italienne. L'activité du Théâtre-Lyrique dans la deuxième moitié du XIX^e siècle sera brièvement évoquée à la fin de la première partie.

Basée principalement sur l'étude des comptes-rendus de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* et de la *Revue et Gazette musicale de Paris*, notre analyse de la diffusion des opéras allemands en province se concentrera principalement sur la ville de Strasbourg et donnera également un aperçu synthétique des saisons allemandes organisées entre 1829 et 1846 dans quinze autres villes de province, Colmar, Nancy, Metz, Bordeaux, Rouen, Toulouse, Marseille, Dijon, Dole, Chalon-sur-Saône, Lons-le-Saunier, Chambéry, Grenoble, Besançon et Lyon.

2.5.1 La diffusion de la *komische Oper* à Paris

2.5.1.1 Les *Mystères d'Isis* à l'Opéra de Paris

La première représentation de l'opéra allemand *Die Zauberflöte* de Mozart en France eut lieu le 20 août 1801 à l'Opéra de Paris dans une version profondément remaniée intitulée *Les Mystères d'Isis*⁸. Le livret de Schikaneder avait été remplacé par un texte d'Étienne Morel de Chédeville et la musique arrangée par Ludwig Wenzel Lachnith (1746-1820) : « Le citoyen Lachnith a composé le récitatif, et formé la partition ». Ce dernier inséra dans la partition des extraits de trois autres opéras de Mozart, *La clemenza di Tito*, *Le nozze di Figaro* et *Don Giovanni*. De passage à Paris en 1802 et 1803, le compositeur allemand Johann Friedrich Reichardt est profondément choqué de l'arrangement subi par l'opéra de Mozart, et notamment par la disparition de son caractère comique :

Au grand Opéra notre *Flûte enchantée : les Mystères d'Isis* – ou, comme on dit plaisamment, *Les Mystères d'ici* – sont décidément devenus une caricature de l'original entre les mains de Morel. Le mélange de romanesque et de bouffon, qui donne tant de piquant au texte original, est transformé en drame sérieux et ridicule. Même dans le rôle de Papagéno, le côté comique disparaît, Lais le chante avec son style ample et large, sa voix pleine et sonore, sans se permettre le moindre mouvement rapide. Il se conforme trop servilement aux intentions du librettiste. [...]

[...] cet opéra qui, pour tout le reste, est une abomination tel qu'on le donne ici. Je ne trouve de bien que le gracieux intermède et l'ouverture, enlevés par l'orchestre. Le surplus de la partition

⁸ Cf. : LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 497. - MONGRÉDIEN, Jean, *op. cit.*, p. 72. - VALLE, Juliette, « Du Singspiel au Grand Opéra : le cas des *Mystères d'Isis* (1801) », in : GRIBENSKI, Jean, TAÏEB, Patrick (éd.), *Mozart et la France : de l'enfant prodige au génie (1764-1830)*, Lyon, Symétrie, 2012, p. 99-116.

de Mozart, si agréable dans sa spirituelle variété, perd tout son caractère de fantaisie romantique par l'intrusion choquante de scènes entières des grands opéras *Don Juan* et la *Clémence de Titus*⁹.

Le correspondant parisien de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* ne se montre pas moins critique à l'égard de la version arrangée par Lachnith, ironisant dans l'édition du 28 octobre 1801 du journal de Leipzig sur les sobriquets dont elle se voit affublée :

[...] *es ist eigentlich nicht wahr, dass man Mozarts Zauberflöte gegeben habe; es war eine Oper aus dieser, aus Don Juan, der Clemenza di Tito, und Figaro von Mozart, nebst eigenen Zusätzen des Herrn Lachnith zusammengemacht. Alle, die Mozarts Oper vorher schon kannten, sind darüber erbittert, und lassen Bonmots auf Herrn Lachnith regnen. Die „Opéra“ nennen sie seine „Opération“; die „les mystères d'Isis“, „les misères d'ici“ und dergleichen. Es ist unmöglich, alle die Veränderungen, Zusätze, Abkürzungen, Versetzungen der Stücke aus der Zauberflöte, mit welchen Herr Lachnith nicht etwa nur den Text, sondern die Musik zusammengearbeitet hat, anzuführen*¹⁰.

Cette version mutilée, que critiquèrent également le compositeur allemand Louis Spohr dans son autobiographie¹¹, en usant de termes similaires à ceux employés par Reichardt et le correspondant de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, ainsi que les compositeurs français Ferdinand Hérold et Hector Berlioz, le premier dans son journal intime après avoir assisté pour la première fois à une représentation de l'œuvre originale à Vienne au printemps 1815¹², le second dans ses *Mémoires* en qualifiant Lachnith de « crétin » et de « profanateur¹³ », obtint néanmoins un succès plus qu'honorable puisqu'elle connut sa soixante-huitième représentation à l'Opéra de Paris en 1810¹⁴, sa centième représentation le 23 octobre 1818 et y fut donnée en tout cent trente-quatre fois jusqu'au 2 mai 1827. *Les Mystères d'Isis* furent également représentés en province. Marc Signorile mentionne une représentation à Marseille durant la saison 1809-1810¹⁵, Yves Ferraton une représentation à Lyon en 1813¹⁶, Alfred Loewenberg une représentation à Nantes le 2 mars 1815¹⁷, une information confirmée par Marie-Claire Mussat¹⁸, et Joann Élarl une représentation au Théâtre des Arts à Rouen

⁹ REICHARDT, Johann Friedrich (1752-1814), *Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803*, Hambourg, B. G. Hoffmann, 1804, 2 vol., 914 p. ; traduction française d'Arthur Laquante (1895) : *Un hiver à Paris sous le Consulat : 1802-1803*, LENTZ, Thierry (éd.), Paris, Tallandier, coll. « Bibliothèque napoléonienne », 2002, 533 p. Les passages cités ci-dessus sont extraits des pages 226 et 227.

¹⁰ Cf. : « Nachrichten eines deutschen Künstlers in Paris über die Aufführung der Zauberflöte daselbst », in : *AmZ*, 28 octobre 1801, vol. 4, n° 5, p. 69-74. Extrait cité : p. 69-70 : « [...] il n'est à proprement parler pas vrai que l'on a donné *La Flûte enchantée* de Mozart ; c'était un opéra arrangé à partir de celle-ci, de *Don Juan*, de la *Clémence de Titus* et des *Noces de Figaro* de Mozart, avec des ajouts de la main de Monsieur Lachnith. Tous ceux qui connaissaient déjà l'opéra de Mozart en sont ulcérés et laissent pleuvoir des « bons mots » sur Monsieur Lachnith. Ils appellent l'« opéra » une « opération » ; « les mystères d'Isis », « les misères d'ici », etc. Il est impossible de citer tous les changements, ajouts, coupes et déplacements de morceaux de *La Flûte enchantée* avec lesquels Monsieur Lachnith a non seulement concocté le texte, mais également la musique. »

¹¹ SPOHR, Louis, *Selbstbiographie*, Cassel/Göttingen, Georg H. Wigand, 1861, vol. 2, p. 117-118.

¹² DRATWICKI, Alexandre (éd.), *Hérold en Italie*, Lyon, Symétrie, coll. « Perpetuum Mobile », 2009, p. 338 : « Je viens d'entendre *La Flûte enchantée*, et elle m'a enchanté. Comme notre traduction est naïve et mal faite. On a mis dans nos *Mystères d'Isis* en tragique tout ce qui se trouve en comique ici. »

¹³ BERLIOZ, Hector, *Mémoires*, CITRON, Pierre (éd.), Paris, Flammarion, 1991, p. 105-107 et 111.

¹⁴ MONGRÉDIEN, Jean, *op. cit.*, p. 72 : « Faut-il s'étonner dans ces conditions si, lorsque dix ans plus tard (1810) l'Empereur décide l'attribution de prix décennaux décernés par l'Institut, *Les Mystères d'Isis* arrivent en tête de tous les autres opéras pour le nombre de représentations, soit soixante-huit ? Toutefois, cette création à l'Opéra d'un chef-d'œuvre étranger traduit dans notre langue restait exceptionnelle. »

¹⁵ SIGNORILE, Marc, « Marseille », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 749.

¹⁶ FERRATON, Yves, « Lyon », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *op. cit.*, p. 719.

¹⁷ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 497.

¹⁸ MUSSAT, Marie-Claire, « Nantes », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *op. cit.*, p. 853.

le 26 janvier 1818. La version originale en allemand fut donnée pour la première fois sur la scène du théâtre normand le 28 mai 1841¹⁹. Le correspondant strasbourgeois de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* mentionne en outre une représentation des *Mystères d'Isis* dans la capitale alsacienne en 1823²⁰. *Die Zauberflöte* fut ainsi le premier opéra allemand à s'imposer durablement sur les scènes lyriques françaises.

2.5.1.2 La saison allemande au Théâtre de la Cité en 1801

La première tournée d'une troupe lyrique allemande dans la capitale française remonte à l'automne 1801, soit quelques mois seulement après la création des *Mystères d'Isis* à l'Opéra, et prit place au Théâtre de la Cité rebaptisé pour l'occasion « Théâtre Mozart ». Dans son ouvrage intitulé *L'Opéra italien de 1548 à 1856*, Castil-Blaze situe par erreur cette tournée en 1802²¹, une erreur relevée par Alfred Loewenberg un siècle plus tard²². Selon Castil-Blaze, l'entreprise était placée sous la direction du chanteur Ellmenreich, tandis qu'Alfred Loewenberg mentionne le nom d'Haselmeyer à ce poste : « *the short-lived first German opera-season in Paris, under the management of one Haselmeyer* ». Cette dernière information est corroborée par Jean Mongrédien²³ et par la lecture de l'article du correspondant parisien de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* publié dans l'édition du 10 février 1802 :

*In den Hamburger-Zeitungen hiess es, dass Haselmayer und Ellmenreich die Entrepreneurs davon wären; ich muss aber zur Ehre des letztern gestehen, dass er an der Entreprise nicht weitern Antheil hatte, als dass er einige Aufträge Haselmayers in dessen Abwesenheit besorgte*²⁴.

La troupe allemande, forte d'une quinzaine de chanteurs et chanteuses, était placée sous la direction musicale du chef d'orchestre Blasius et avait pour vedettes le ténor Walter, la basse Ellmenreich et les chanteuses Lüders et Lange. M^{me} Lange, alias Aloysia Weber, n'était rien de moins que la belle-sœur de Mozart. Jean Mongrédien constate à ce propos :

[...] la critique française contemporaine, pourtant friande de détails sur le compositeur autrichien en cette année 1801 où paraissent précisément les *Anecdotes sur la vie de Mozart* de Cramer, ne semble pas, à une ou deux exceptions près, connaître cette parenté et beaucoup de fanatiques de Mozart à Paris ignoreront certainement toujours le rôle que cette artiste a joué dans la vie de leur idole²⁵.

Selon l'article du journal de Leipzig²⁶, cette troupe s'était préalablement fait applaudir à Strasbourg²⁷ avant de proposer au public parisien six *Singspiele* en langue originale,

¹⁹ ÉLART, Joann, *op. cit.*, p. 362.

²⁰ *AmZ*, 16 septembre 1824, vol. 26, n° 38, p. 621-622 : « Strassburg. Theater 1823-24. [...] »

²¹ CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph, *L'Opéra italien de 1548 à 1856*, Paris, Castil-Blaze : 9 rue Buffault, 1856, p. 468-469.

²² LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 483 : « *The season was in Autumn 1801 (not 1802 as stated by Castil-Blaze ; see A.M.Z., 10 February 1802).* »

²³ MONGRÉDIEN, Jean, *op. cit.*, p. 317.

²⁴ « Fortsetzung der Briefe eines deutschen Künstlers in Paris », in : *AmZ*, 10 février 1802, vol. 4, n° 20, p. 320 : « Il est écrit dans les journaux hambourgeois que Haselmayer et Ellmenreich en seraient les directeurs ; mais je dois avouer en l'honneur du dernier que celui-ci n'a pas grandement participé à la direction, sinon en s'acquittant de quelques commissions de Haselmayer en son absence. »

²⁵ MONGRÉDIEN, Jean, *op. cit.*, p. 319.

²⁶ « Fortsetzung der Briefe eines deutschen Künstlers in Paris », *op. cit.*, p. 320 et 321.

Die Entführung aus dem Serail (1782) de Mozart le 16 novembre 1801, *Das rote Käppchen* (1788) de Karl Ditters von Dittersdorf le 21 novembre, *Das neue Sonntagskind* (1793) de Wenzel Müller le 25 novembre, *Der Spiegel von Arkadien* (1794) de Franz Xaver Süssmayer le 29 novembre, *Der Tyroler Wastel* (1796) de Jakob Heibel le 30 novembre et *Das Sonnenfest der Braminen* (1790) de Wenzel Müller le 3 décembre²⁸, c'est-à-dire six ouvrages lyriques qui appartenaient au répertoire comique allemand contemporain. Le journaliste allemand condamne le voisinage de l'opéra de Mozart avec les *Singspiele* de Dittersdorf, Müller, Süssmayer et Haibel qu'il juge triviaux en comparaison :

[...] *man gab nun mit dem übrigen Kram zwey Vorstellungen – wovon? von dem neuen Sonntagskind, zwey, von dem Spiegel aus Arkadien, und zwey vom – Tyroler Wastel – vom Tyroler hier! Vom Wastel und Praterwirth! Die Entweihung des Namens Mozart durch solches Zeug war dem Publikum ein Greuel*²⁹.

Die Entführung aus dem Serail fut représentée à trois reprises, les quatre opéras suivants étant chacun représentés à deux reprises tandis que le dernier opéra n'eut qu'une seule représentation³⁰, soit un total de douze représentations seulement pour l'ensemble de la tournée parisienne. Selon Alfred Loewenberg, la représentation de l'opéra de Mozart ne fut rien de moins que la première représentation en langue allemande d'un opéra allemand à Paris. Il ne s'agissait pourtant pas de la première représentation du *Singspiel* de Mozart dans la capitale française. *Die Entführung aus dem Serail* avait en effet déjà été donnée le 26 septembre 1798 au Lycée des Arts dans une version française de Pierre-Louis Moline³¹. Mark Everist évoque une représentation parisienne en allemand de l'opéra de Mozart avant 1800, sans préciser ni le lieu ni la date³². Par ailleurs, si l'opéra *Das rote Käppchen* de Dittersdorf, créé le 26 mai 1790 à Breslau, fut représenté à Paris dès 1801, il n'existe aucune traduction française de cet ouvrage, tandis que le *Singspiel* le plus célèbre du compositeur viennois, *Doctor und Apotheker*, créé le 11 juillet 1786 au Kärntnertheater de Vienne, ne semble jamais avoir été représenté en France, si ce n'est le 24 juillet 1828

²⁷ Cf. : MONGRÉDIEN, Jean, *op. cit.*, p. 317 : « Cette conjoncture favorable avait permis de faire venir à l'automne dans la capitale une troupe d'outre-Rhin qui avait séjourné à Strasbourg durant l'été précédent (juin-octobre 1801). Là, plusieurs spectacles avaient connu le succès, dont *La Flûte enchantée* et *Don Juan*. »

²⁸ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 483 : « *The production were: 16 November 1801, Die Entführung aus dem Serail; 21 November, Das rote Käppchen; 25 November, Das Neusonntagskind; 29 November, Der Spiegel von Arkadien; 30 November, Der Tyroler Wastel; and 3 December, Das Sonnenfest der Braminen.* » Outre plusieurs imprécisions dans l'orthographe des noms des compositeurs allemands, Castil-Blaze indique des dates différentes de celles de Loewenberg pour les premières représentations de quatre des six *Singspiele* : CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph, *op. cit.*, p. 468-469 : « *L'Enlèvement au Sérail, Mozart; 16 novembre 1802. Chanté par Elmenreich [sic], basse la plus profonde que j'aie entendue, trois acteurs dont les historiens ne nous ont pas transmis les noms, et par M^{mes} Lang, Luders, Lange (Aloïse de Weber), belle-sœur de Mozart. / Le Mari jaloux, Dittersdorf; 19 novembre 1802. / Le Visionnaire, Müller [sic]; 21 novembre 1802. / Le Miroir d'Arcadie, Süssmayer; 27 novembre 1802. / Le Paysan tyrolien, Eibel [sic]; 28 novembre 1802. / La Fête des Bramines, Müller [sic]; 3 décembre 1802.* » Selon Jean Mongrédien, le deuxième opéra de Wenzel Müller fut représenté le 6 décembre et non le 3 décembre. Cf. : MONGRÉDIEN, Jean, *op. cit.*, p. 319.

²⁹ « Fortsetzung der Briefe eines deutschen Künstlers in Paris », in : *AmZ*, 10 février 1802, vol. 4, n° 20, p. 322-323 : « [...] avec le fourbi résiduel on a donné deux représentations - de quoi ? du *Nouveau Fils du dimanche*, deux du *Miroir d'Arcadie* et deux du - *Bastien tyrolien* - du Bastien ici ! Du Bastien et de l'aubergiste du Prater ! La profanation du nom de Mozart par de telles niaiseries fit horreur au public. »

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cf. : LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 394-395. *Die Entführung aus dem Serail* sera de nouveau représentée à Paris le 11 mai 1859 au Théâtre-Lyrique dans une traduction française de Prosper Pascal, puis le 4 décembre 1903 à l'Opéra dans une traduction française de M. Kufferath et L. Solvay avec récitatifs de P. Vidal.

³² EVERIST, Mark, *Music Drama at the Paris Opéra, 1824-1828*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 2002, p. 250.

à Strasbourg par une troupe allemande³³, malgré deux traductions dans la langue de Molière³⁴. Jean Mongrédien indique qu'une représentation de cet opéra par la troupe du Théâtre Mozart était programmée le jour-même du départ inopiné de son directeur :

À la suite de l'échec répété de chacune de ces créations, l'administrateur de la troupe, Haselmayer, compromis financièrement, ne trouva rien de mieux que de quitter Paris à la cloche de bois, laissant ses artistes impayés et dans une situation plus que précaire : « Il avait, de façon tout à fait incompréhensible, consenti de très hauts cachets au sieur Ellmenreich et à la dame Lange. [...] Le matin, avant que son départ fût connu, *Doktor und Apotheker* était encore à l'affiche. Mais, à sept heures du soir, musiciens, artistes et spectateurs attendaient toujours devant les portes, parce que le propriétaire du théâtre, ayant appris que Haselmayer était parti, ne voulait pas autoriser la poursuite des représentations³⁵.

La réception de cette saison allemande par le public parisien ayant déjà été étudiée en détail par le musicologue français, le lecteur se reportera au passage correspondant dans son ouvrage intitulé *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*³⁶. Il faut souligner l'échec public et financier de l'entreprise, ainsi que les critiques sévères de la presse française et de la presse allemande. Suite à cet « échec cuisant³⁷ », le public parisien n'attendra pas moins de vingt-huit ans, soit le temps d'une génération, avant de pouvoir assister de nouveau aux représentations d'une troupe allemande dans la capitale. À partir de ses souvenirs, Fétis donnera en 1830 un récit succinct de l'entreprise :

Je me souviens qu'en 1801, une troupe d'opéra allemand, assez médiocre, vint à Paris, et donna quelques représentations au théâtre de la Porte Saint-Martin. Le goût de la musique n'était pas alors aussi répandu qu'il l'a été depuis, et le pauvre entrepreneur en fut pour ses frais ; mais le petit nombre d'amateurs qui assista aux représentations de *l'Enlèvement du Sérail* fut dans le délire du plaisir d'entendre la musique de cet opéra, qui paraissait alors forte et colorée³⁸.

2.5.1.3 Le Théâtre de l'Odéon (1824-1828)

Comme il a été vu précédemment dans le chapitre consacré à la diffusion de l'opéra italien à Paris, le Théâtre de l'Odéon devint entre 1824 et 1828 le quatrième théâtre lyrique parisien et obtint l'autorisation de représenter les opéras italiens et allemands en traduction française et sous la forme de *pasticci*, ainsi que les opéras-comiques appartenant au domaine public. Les étudiants de droit et de médecine composaient l'essentiel du public de ce théâtre³⁹, et les représentations d'opéras allemands et italiens eurent une influence non négligeable sur de jeunes artistes tels que Berlioz, Hugo et Delacroix⁴⁰, dont les œuvres célèbres datant de 1830, la *Symphonie fantastique*, *Hernani* et *La Liberté guidant le peuple*, symbolisent aujourd'hui encore l'âge d'or du romantisme français :

³³ AmZ, 28 janvier 1829, vol. 31, n° 4, p. 61 : « Am 24sten July „der Doctor und Apotheker.“ Diese alte Original-Oper von Dittersdorf wurde wieder mit Vergnügen gehört. »

³⁴ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 430-431 et 481. Traductions françaises de l'opéra *Doctor und Apotheker* : Bruxelles, 2 mai 1794 (traduction de Beaunoir, musique adaptée par C. F. H. Duquesnoy) ; Hambourg, 1796.

³⁵ MONGRÉDIEN, Jean, *op. cit.*, p. 321.

³⁶ *Ibid.*, p. 317-325.

³⁷ *Ibid.*, p. 317 : « L'histoire de ce théâtre allemand à Paris n'a jamais encore été retracée en détail, et, pour brève qu'elle fût, elle ne laisse pas d'être passionnante, même si elle se solde par un cuisant échec : c'est en effet la première tentative d'introduire l'opéra allemand, plus particulièrement le *Singspiel*, à Paris. »

³⁸ FÉTIS, François-Joseph, « Nouvelles de Paris. Théâtre allemand. L'Enlèvement du Sérail, *musique de Mozart* », in : *Rm*, 1830, vol. 8 (« Deuxième Série. Tome second »), p. 205-206.

³⁹ « The Audience », in : EVERIST, Mark, *op. cit.*, p. 119-129.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 122-127.

A number of individuals left accounts of their activities during the 1820s that were sufficiently detailed to permit a reconstruction of at least part of their opera-going experiences. Berlioz was a medical student, Hugo an aspiring poet, and Achille Devéria and Delacroix on the verge of distinction in the fine arts. All lived in the environs of the Odéon; for them, it was their local theater and opera house⁴¹.

Dans l'ordre chronologique de leur première représentation, les six opéras allemands représentés sur la scène de ce théâtre furent *Das unterbrochene Opferfest (Le Sacrifice interrompu)* de Peter von Winter le 21 octobre 1824, *Der Freischütz (Robin des bois)* et *Preciosa (Preciosa)* de Carl Maria von Weber, respectivement le 7 décembre 1824 et le 17 novembre 1825, *Der Augenarzt (La jeune Aveugle)* d'Adalbert Gyrowetz le 2 mars 1826, *Die Schweizerfamilie (Emmeline ou la Famille suisse)* de Joseph Weigl le 6 février 1827⁴² et *Cordelia (La Folle de Glaris)* de Conradin Kreutzer le 21 avril 1827⁴³. En outre, Kreutzer composa un opéra-comique en un acte, *L'Eau de jouvence*, expressément pour le Théâtre de l'Odéon où il fut créé le 13 octobre 1827⁴⁴. La production annoncée de quatre autres opéras allemands ne fut pas réalisée. Il s'agissait des opéras *Fidelio (Fidelio)* de Beethoven, *Die Zauberflöte (La Flûte enchantée)* de Mozart, *Jessonda (La Veuve de Malabar)* et *Der Berggeist (Le Gnome)* de Spohr⁴⁵.

Par ailleurs, trois *pasticci* contenant de la musique de Weber, dont deux de Castil-Blaze⁴⁶, furent créés au Théâtre de l'Odéon. *Les Bohémiens*, un *pasticcio* réalisé par Pierre Crémont et Thomas Sauvage à partir de quatre numéros de *Preciosa* et neuf numéros de *Silvana* de Weber, furent créés le 23 novembre 1826⁴⁷. *Monsieur de Pourceaugnac*, un *pasticcio* de Castil-Blaze réalisé principalement à partir d'extraits d'opéras de Rossini, mais contenant également de la musique de Borgi, Mosca et Weber, fut créé le 24 février 1827⁴⁸.

⁴¹ *Ibid.*, p. 122 : « Un certain nombre d'individus laissèrent des comptes-rendus de leurs activités durant les années 1820 qui étaient suffisamment détaillés pour permettre une reconstruction d'au moins une partie de leurs expériences de spectateurs d'opéra. Berlioz était un étudiant en médecine, Hugo un aspirant poète, et Achille Devéria et Delacroix [étaient] proches de la reconnaissance publique dans les beaux-arts. Tous vivaient aux environs de l'Odéon ; pour eux, c'était leur théâtre local et leur maison d'opéra. »

⁴² BARA, Olivier, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*. Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 2001, p. 173 : « En 1827, l'Odéon propose dans une nouvelle traduction *Emmeline ou la Famille suisse* de Joseph Weigl, et donne une nouvelle chance à cet opéra qui a auparavant chuté au Théâtre Feydeau. » - Note de bas de page : « D'après *La Revue musicale*, février 1827, n° 4. Cet ouvrage a été créé à Feydeau sous le titre de *La Vallée suisse* (livret de Sewrin (Ch. A. de Bassompierre) et Alissan de Chazet le 31 octobre 1812 (6 représentations). Le titre original est : *Die Schweitzerfamilie*, créé à Vienne le 14 mars 1809. »

⁴³ Cf. : « Chapter 9 : *Une leçon de morale – German Music Drama* », in : Everist, Mark, *op. cit.*, p. 250-282.

⁴⁴ BARA, Olivier, *op. cit.*, p. 171-172 : « Les activités musicales de l'Odéon entre 1824 et 1828, au moment même où le rayonnement des Italiens atteint son apogée, achèvent de bouleverser la création de l'Opéra-Comique. Certes, l'Odéon éprouve quelques difficultés à découvrir des pièces étrangères susceptibles d'être traduites (cette difficulté est soulignée dans *La Revue musicale* de Fétis, en octobre 1827, à propos de la création de *L'Eau de jouvence*, opéra-comique en 1 acte de Conradin Kreutzer), mais l'orchestre selon certains y satisfait davantage l'oreille des mélomanes, et les opéras « castil-blazés » y trouvent une scène toute prête à les accueillir : *Robin des bois*, d'après le *Freischütz* de Weber, y remporte un énorme succès en 1824, Meyerbeer y est découvert par le public français avec *Marguerite d'Anjou* en 1826. » - Note de bas de page : « L'année précédente, le Théâtre Italien a donné *Il Crociato in Egitto* du même Meyerbeer. »

⁴⁵ EVERIST, Mark, *op. cit.*, p. 280.

⁴⁶ Cf. : CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot, 1873, p. 243-244 (Chapitre IX) : « III. Invasion allemande : traductions et arrangements de Castil-Blaze ; création de la Société des concerts du Conservatoire. »

⁴⁷ EVERIST, Mark, *op. cit.*, p. 174-175.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 195 et 296.

Le Théâtre des Arts de Rouen est en possession des parties d'orchestre de ce pastiche⁴⁹, ce qui laisse supposer une reprise de l'ouvrage sur cette scène dans les années suivant sa création parisienne. Enfin, *La Forêt de Sénart ou la Partie de chasse de Henri IV*, deuxième *pasticcio* de Castil-Blaze empruntant à la musique de Weber, fut créée le 14 janvier 1826. Alors que ce pastiche faisait en tout appel à la musique de six compositeurs, la moitié de la partition, soit sept numéros, était extraite, selon Mark Everist, de trois ouvrages de Weber, les opéras *Der Freischütz* et *Euryanthe*, et la musique de scène composée pour la pièce *Heinrich IV, König von Frankreich* de Eduard Gehe. Avec quatre numéros, *Euryanthe* en constituait la source principale⁵⁰.

Étonnamment, le plus grand succès de l'entreprise lyrique au Théâtre de l'Odéon entre 1824 et 1828 ne fut pas la représentation d'un opéra italien de Rossini traduit en français, mais celle d'un opéra allemand, *Der Freischütz* de Weber, dans une version traduite et arrangée par Castil-Blaze sous le nom de *Robin des bois*⁵¹. Créé le 7 décembre 1824 au Théâtre de l'Odéon, *Robin des bois* fêta sa centième représentation le 3 septembre 1825, sa cent-cinquantième le 1^{er} janvier 1826 et fut représenté 327 fois au total sur cette scène⁵². Selon Mark Everist, « *Robin des bois was a massive financial success*⁵³. » Le musicologue remarque que l'influence de la musique d'opéra allemande sur le public parisien se réduisit essentiellement à la réception de cet ouvrage et que la musique dramatique de Weber constituait la moitié des ouvrages allemands représentés sur la scène du Théâtre de l'Odéon⁵⁴. Le succès de *Robin des bois* est également attesté par Fétis qui évoque les traductions ultérieures par Castil-Blaze des deux autres opéras majeurs de Weber, *Euryanthe* et *Oberon* :

Le théâtre de l'Odéon de Paris ayant été spécialement destiné, en 1822, à la représentation des opéras allemands et italiens traduits, tous les ouvrages qui viennent d'être cités y furent joués et obtinrent de brillants succès ; mais celui que le public accueillit avec le plus d'enthousiasme fut le *Freyschütz*, de Weber, traduit sous le titre de *Robin des Bois*. La vogue de cet opéra ne fut pas moindre en France qu'en Allemagne ; lorsqu'il a été repris à l'Opéra-Comique, en 1835, le public a montré le même empressement à l'entendre. La traduction d'*Eurianthe*, faite aussi par Castil-Blaze, a été moins heureuse lorsqu'elle fut représentée à l'Opéra, en 1831. Il a fait jouer en province une traduction de l'*Obéron* du même compositeur sous le titre de *Huon de Bordeaux*, ainsi qu'un arrangement de *Fidelio*, de Beethoven, auquel il a rendu son titre primitif de *Léonore*⁵⁵.

Robin des bois fut ensuite repris le 15 janvier 1835 à l'Opéra-Comique, avec soixante représentations cette année-là⁵⁶ au grand dam de la société des auteurs français⁵⁷, puis le 24 janvier 1855 au Théâtre-Lyrique⁵⁸, tandis que l'œuvre originale fut représentée

⁴⁹ ÉLART, Joann, *op. cit.*, p. 235.

⁵⁰ EVERIST, Mark, *op. cit.*, p. 195 et 294.

⁵¹ Cf. : EVERIST, Mark, « Castil-Blaze adaptateur » ; SCHNEIDER, Corinne, « Le *Freischütz* en France, de l'Odéon au Théâtre Lyrique » : deux communications présentées le mercredi 6 avril 2011 lors du colloque *Art lyrique et transferts culturels* organisé à l'Opéra-Comique. - « Castil-Blaze », in : SCHILLING, Gustav (éd.), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Musikwissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart, Franz Heinrich Köhler, 1840, vol. 2, p. 149-150 : critique de la traduction du *Freischütz*.

⁵² CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph, *Théâtres lyriques de Paris : L'Académie Impériale de Musique de 1645 à 1855*, vol. 2, Paris, Castil-Blaze : 9 rue Buffault, 1855, p. 181.

⁵³ EVERIST, Mark, *Music Drama at the Paris Odéon, 1824-1828*, *op. cit.*, p. 266.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 281.

⁵⁵ « Blaze (François-Henri-Joseph, dit Castil-Blaze) », in : FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, 1866, 2^e éd., vol. 1, p. 442.

⁵⁶ SOUBIES, Albert (1846-1918), *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages, de la première de « La Dame blanche » à la millième de « Mignon » 1825-1894*, Paris, Fischbacher, 1894.

⁵⁷ CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph, *op. cit.*, p. 181.

⁵⁸ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 679.

en allemand par des troupes allemandes de passage à Paris en 1829, 1830, 1831 et 1842, et qu'une nouvelle traduction française d'Émilien Pacini et Hector Berlioz avec récitatifs du compositeur français fut représentée 231 fois à l'Opéra de Paris entre le 7 juin 1841 et 1906. Un an après sa création parisienne, *Robin des bois* connut un grand succès en province. Pour la seule année 1825, Alfred Loewenberg mentionne en effet des représentations à Bruxelles le 9 mars, à Bordeaux le 30 juin, à Marseille le 20 juillet, à Rouen le 19 août⁵⁹, à Nantes le 29 septembre, à Lyon le 17 octobre⁶⁰ et à Lille le 27 octobre⁶¹. Par ses traductions, ses arrangements et ses pastiches, Castil-Blaze joua donc un rôle essentiel dans la diffusion des opéras de Weber en France, un rôle peut-être comparable à celui qu'il joua pour la diffusion des opéras de Mozart et de Rossini. Le « tableau chronologique des opéras de C. M. von Weber donnés dans les théâtres parisiens au XIX^e siècle », proposé par Corinne Schneider, montre clairement la permanence des œuvres lyriques du compositeur allemand dans la capitale tout au long du siècle, suite aux premières représentations données au Théâtre de l'Odéon⁶². Cependant, la relation entre Weber et Castil-Blaze, du vivant du compositeur allemand, fut tout sauf cordiale. Suite au succès de *Robin des bois*, un contentieux éclata entre les deux hommes à travers deux lettres de Weber datées des 15 décembre 1825 et 4 janvier 1826. N'ayant pas été intéressé financièrement à ce succès, le compositeur allemand souhaitait protéger ses droits pour une future publication de son opéra *Euryanthe* en France et s'opposa sans succès à l'insertion d'extraits de cet ouvrage dans le pastiche de Castil-Blaze intitulé *La Forêt de Sénart*⁶³.

Mark Everist a mis en évidence le projet secret d'une collaboration entre Weber et l'Odéon interrompu par la mort du compositeur allemand le 5 juin 1826⁶⁴. Selon le musicologue, trois lettres de Weber à Pierre Crémont sont parvenues jusqu'à nous et permettent de reconstruire une correspondance entre les deux hommes entre le mois d'octobre 1825 et le 13 avril 1826. Le projet consistait d'une part en l'arrangement de *Preciosa* en *Les Bohémiens* et d'autre part dans une production française d'*Oberon*⁶⁵. Mark Everist insiste sur le fait que l'intérêt du compositeur était essentiellement financier et non esthétique, contrairement à ce qu'ont longtemps pu laisser penser les attaques bien connues de Berlioz contre l'arrangement du *Freischütz* par Castil-Blaze⁶⁶, des attaques plus virulentes encore que celles de Reichardt contre l'arrangement de l'opéra *Die Zauberflöte* par Lachnith au début du siècle⁶⁷.

Particulièrement intéressante est la constatation faite par Mark Everist d'importants liens entre le répertoire de musique dramatique allemande représenté au Théâtre de l'Odéon entre 1824 et 1828 et celui du Kärntnertortheater de Vienne durant les années 1820⁶⁸. Trois des compositeurs allemands dont les opéras furent représentés sur la scène du théâtre

⁵⁹ Cf. : ÉLART, Joann, *op. cit.*, p. 143.

⁶⁰ Cf. : FERRATON, Yves, « Lyon », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *op. cit.*, p. 719.

⁶¹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 679.

⁶² SCHNEIDER, Corinne, « Weber », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *op. cit.*, p. 1311-1312. - Cf. : SCHNEIDER, Corinne, « La fortune du *Freischütz* de Weber à Paris en 1824 : aux origines de l'invention française du fantastique à l'opéra », in : TERRIER, Agnès, DRATWICKI, Alexandre (éd.), *Le surnaturel sur la scène lyrique, du merveilleux baroque au fantastique romantique*, Lyon, Symétrie, 2012, p. 133-166.

⁶³ Cf. : « Weber and Castil-Blaze », in : EVERIST, Mark, *op. cit.*, p. 267-269.

⁶⁴ Cf. : « Weber and the Odéon », in : *Ibid.*, p. 269-271.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 270.

⁶⁶ BERLIOZ, Hector, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 102-109 : « CHAPITRE XVI. – Apparition de Weber à l'Odéon. Castil-Blaze. Mozart. Lachnith. Les arrangeurs. Despair and die ! »

⁶⁷ EVERIST, Mark, *op. cit.*, p. 282 : « *Weber's enthusiasm for working at the Odéon - his best chance of getting some sort of performance in Paris - is clear from recently discovered correspondence, and his concerns - unlike those of Berlioz - were primarily financial.* » Traduction : « L'enthousiasme de Weber pour travailler à l'Odéon - sa meilleure chance d'obtenir une représentation à Paris - apparaît clairement dans sa correspondance découverte récemment, et ses motivations - contrairement à celles de Berlioz - étaient essentiellement financières. »

⁶⁸ « TABLE 11. Viennese compositions at the Théâtre-Royal de l'Odéon, 1824-28 », in : *Ibid.*, p. 280.

parisien, Weigl, Gyrowetz et Kreutzer, avaient été directeurs musicaux du théâtre viennois, et Kreutzer, résidant entre 1827 et 1829 à Paris, écrivit un opéra-comique spécifiquement pour l'Odéon⁶⁹. De surcroît, presque tous les opéras allemands représentés à l'Odéon l'avaient été peu de temps auparavant au Kärntnertortheater⁷⁰. Au-delà de troublantes similitudes de répertoire et de quelques indices biographiques, le musicologue ne peut cependant prouver l'existence d'un circuit direct et organisé de circulation des opéras allemands entre les deux théâtres⁷¹.

2.5.1.4 Les trois saisons allemandes au Théâtre-Italien en 1829, 1830 et 1831

Contrairement à la saison allemande de 1801 étudiée en détail par Jean Mongrédien, les trois saisons allemandes organisées à Paris en 1829, 1830 et 1831 n'ont pas fait l'objet jusqu'à présent d'une étude approfondie. En 1829, l'année suivant la fin de l'entreprise lyrique au Théâtre de l'Odéon, commença en effet un cycle de trois saisons allemandes en alternance avec les saisons du Théâtre-Italien sur la scène de la salle Favart. Nicole Wild donne quelques précisions à ce sujet :

La saison [du Théâtre-Italien] commençait généralement en octobre, et se terminait fin mars, avec trois représentations par semaine en alternance avec l'Opéra. Le théâtre n'était tenu de monter annuellement que deux ouvrages nouveaux ou non encore représentés à Paris. Pendant les six mois restants, l'entrepreneur pouvait accueillir des troupes de passage soit dramatiques soit lyriques autorisées à représenter des ouvrages en langue étrangère autre qu'italienne (comme par exemple la troupe allemande de Roeckel qui, de 1829 à 1831, présenta des œuvres de Weber, Mozart, Beethoven, etc.)⁷².

À partir des nombreux comptes-rendus de l'activité du « Théâtre allemand » publiés par la *Revue musicale* et des quelques articles publiés à ce sujet par l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, la *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, l'*Allgemeiner musikalischer Anzeiger* et *Il Censore universale dei teatri*, il nous a été possible de dresser un rapport original et circonstancié du déroulement de ces trois saisons allemandes. Afin d'alléger la lecture du corps de cette thèse, les trois chapitres correspondant à ces trois saisons (24 pages) sont placés dans l'annexe 14. Nous présentons ci-dessous une courte synthèse de cette étude, précédée d'un tableau original du répertoire mis en scène par la troupe de Röckel.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 277-278.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 278-279 : « Connections between the repertory of German music drama performed at the Odéon during the 1820s and the Kärntnertortheater in Vienna are strong. [...] »

⁷¹ *Ibid.*, p. 281.

⁷² WILD, Nicole, « Théâtre-Italien », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 1207-1208.

Tableau n° 15 : Répertoire mis en scène par la troupe de Röckel en 1829, 1830 et 1831 ; opéras représentés et dates de première représentation par saison⁷³

Compositeurs	Opéras représentés	Saisons allemandes :		
		Date de 1 ^{ère} représentation (N ^{bre} de représ.)		
		1829 14 mai - 9 juin	1830 6 avril – 29 juin	1831 7 mai – 30 juin
Weber	<i>Der Freischütz</i>	14 mai (7)	6 avril	7 mai
	<i>Oberon</i> *	-	25 avril	23 mai (2)
	<i>Euryanthe</i> *	-	-	14 juin
Mozart	<i>Die Zauberflöte</i>	21 mai (2)	-	-
	<i>Die Entführung aus dem Serail</i>	-	15 juin	-
	<i>Don Juan</i>	-	-	26 mai
Beethoven	<i>Fidelio</i> *	30 mai (3)	8 mai (7)	17 mai
Boieldieu	<i>Die weisse Dame</i>	? juin (1)	-	-
Marschner	<i>Die Wiener in Berlin</i> *	? juin (1)	-	-
Spohr	<i>Faust</i> *	-	20 avril	-
Winter	<i>Das unterbrochene Opferfest</i>	-	27 avril	-
Pixis	<i>Bibiana</i> *	-	1 mai	-
Weigl	<i>Die Schweizerfamilie</i>	-	3 juin	-
Kreutzer	<i>Cordelia</i>	-	18 juin	-
Ries	<i>Die Räuberbraut</i> *	-	22 juin	-
Spontini	<i>La Vestale</i>	-	? juin (1)	-
N ^{bre} d'ouvrages représentés (N ^{bre} total de représ.)		5 (13)	11 (33)	5 (?)

Plus d'une cinquantaine de représentations lyriques dans la langue de Goethe furent ainsi proposées au public parisien entre 1829 et 1831 par la troupe d'Aix-la-Chapelle, dirigée par le chanteur et directeur théâtral Josef August Röckel (1783-1870).

Au total, seize opéras de douze compositeurs furent mis en scène lors des trois saisons allemandes, dont sept firent leur première apparition sur une scène parisienne à cette occasion, *Fidelio*, *Faust*, *Oberon*, *Euryanthe*, *Die Räuberbraut*, *Bibiana* et *Die Wiener in Berlin*.

Les neuf autres opéras représentés étaient en effet déjà connus du public parisien, *L'Enlèvement au Sérail* depuis la saison allemande de 1801, *La Flûte enchantée* depuis sa mise en scène à l'Opéra de Paris en 1801 sous le titre *Les Mystères d'Isis*, *Don Giovanni* qui fut représenté sur la scène du Théâtre-Italien entre 1811 et 1831, *Die Schweizerfamilie* depuis ses représentations sous le titre *La Vallée suisse* à Saint-Cloud et à l'Opéra-Comique en 1812, puis sous le titre *Emmeline ou la Famille suisse* au Théâtre de l'Odéon en 1827, enfin *Der Freischütz* (*Robin des bois*), *Das unterbrochene Opferfest* (*Le Sacrifice interrompu*) et *Cordelia* depuis leurs représentations sur la scène de l'Odéon en 1824 et 1827, outre deux ouvrages français créés à Paris en 1807 et 1825, *La Vestale* et *La Dame blanche*. Notons cependant qu'aucun de ces neuf opéras, à l'exception de *L'Enlèvement au Sérail*, n'avait encore été représenté à Paris en allemand.

Seuls deux des seize opéras mis en scène par la troupe de Röckel, *Der Freischütz* et *Fidelio*, furent représentés lors des trois saisons. De plus, l'opéra de Weber fut programmé chaque année en ouverture de la saison. Weber et Mozart furent les deux compositeurs les plus souvent mis en scène avec trois ouvrages chacun. Comptant jusqu'à trois ouvrages représentés la même saison contre un seul pour son confrère, le succès de Weber fut

⁷³ L'astérisque (*) indique la première représentation d'un opéra à Paris. Par ailleurs, *Die weisse Dame* et *Die Wiener in Berlin* sont représentés lors de la même soirée en juin 1829.

cependant supérieur à celui de Mozart. Tandis que l'opéra de Beethoven fut chaleureusement accueilli par le public parisien, les premières représentations des opéras de Spohr, Pixis et Ries se soldèrent par un échec patent.

En résumé, les trois saisons allemandes organisées entre 1829 et 1831 confortèrent le succès parisien des opéras de Weber, initié par le Théâtre de l'Odéon entre 1824 et 1828, et firent enfin connaître l'opéra de Beethoven au public parisien, un quart de siècle après sa création viennoise. Mark Everist minimise cependant l'importance du rôle joué par ces trois saisons dans la diffusion parisienne de *Fidelio* :

*The impact of the work in German in 1829 to 1831 (it was played in all three Röckel's seasons) was not as great as if it had been performed by a Parisian operatic institution and was much overshadowed by the works of Weber*⁷⁴.

Sur le plan de l'interprétation, seuls deux solistes réunirent les suffrages du public parisien et de la presse musicale française et allemande, le ténor Haitzinger (Haizinger), actif lors des trois saisons, et la soprano Wilhelmine Schröder-Devrient, présente à Paris en 1830 et 1831. Tandis que la qualité des chœurs allemands fit l'objet chaque année de louanges unanimes, le reste des solistes fut durement critiqué et il fut parfois question d'une « troupe provinciale », voire de « cinquième classe ». De même, l'orchestre du Théâtre-Italien, peu habitué au répertoire lyrique d'outre-Rhin, était loin de soutenir la comparaison avec l'ancien orchestre du Théâtre de l'Odéon, dans lequel *Der Freischütz* de Weber avait notamment été représenté plus de cent cinquante fois en français lors des années précédentes.

Après trois saisons parisiennes consécutives, le directeur Röckel et sa troupe partirent s'installer à Londres en 1832. L'absence d'une troupe allemande à Paris ne devait pas être comblée avant 1842, soit onze ans après leur départ.

2.5.1.5 Le projet avorté de saison allemande au Théâtre Nautique en 1834

Le mardi 10 juin 1834, François Saint-Esteban fêta l'inauguration de son Théâtre Nautique installé dans la Salle Ventadour alors vacante. Le directeur avait fait réaménager à grands frais la scène autour d'un gigantesque bassin central permettant d'accueillir des spectacles aquatiques et avait obtenu un privilège sensiblement différent de celui dont bénéficiait le directeur du Théâtre de l'Odéon une dizaine d'années auparavant. La *Gazette musicale de Paris* annonce dans son édition du 29 juin 1834 l'organisation d'une nouvelle saison théâtrale allemande à Paris, trois ans après le départ de la troupe de Röckel :

C'est avec satisfaction que nous annonçons à nos lecteurs que nos prévisions se sont réalisées. Le *Théâtre Nautique* vient d'obtenir du gouvernement un privilège plus étendu, et le titre *Théâtre Royal étranger* ; il aura le droit de donner l'*Opéra allemand* (probablement aussi les traductions françaises), et des pièces anglaises, ainsi que les ballets italiens et la pantomime anglaise. Déjà l'actif directeur a expédié en Allemagne un artiste habile⁷⁵ pour former une troupe d'opéra allemand, et c'est une rivalité qui tournera au profit de l'art, du public et des artistes, que de voir en même temps à Paris un Opéra Français, Allemand et Italien ; ce triple plaisir nous est réservé pour le mois d'octobre prochain⁷⁶.

L'ouverture de la saison allemande au mois d'octobre est confirmée dans l'édition du 31 août : « C'est vers la fin du mois d'octobre que nous aurons l'opéra allemand au théâtre

⁷⁴ Mark Everist, *op. cit.*, p. 281 : « L'impact de l'œuvre en allemand de 1829 à 1831 (elle fut jouée lors des trois saisons de Röckel) ne fut pas aussi grand que si elle avait été mise en scène par une institution lyrique parisienne et fut nettement éclipsé par les œuvres de Weber. »

⁷⁵ Le compositeur allemand Georg Jakob Strunz.

⁷⁶ *Gazette musicale de Paris (GmP)*, 29 juin 1834, vol. 1, n° 26, p. 211-212.

Nautique⁷⁷. » Cependant, l'édition du 9 novembre témoigne du retard pris par la direction : « Nous aurons l'Opéra-Allemand, vers la fin du mois, au théâtre Ventadour. Plusieurs artistes sont déjà arrivés ; on en attend beaucoup d'autres. Nous donnerons dans notre prochain numéro les noms de tous les chanteurs et chanteuses engagés pour cet hiver⁷⁸. » Ce retard se vérifie dans l'édition du 30 novembre : « Rien de nouveau sur l'ouverture définitive du théâtre Allemand. Qui va piano va sano⁷⁹. » Lors d'un spectacle organisé le 6 décembre 1834, le public parisien eut l'occasion d'applaudir les chœurs allemands qui venaient d'arriver. Leur succès rappelle ceux obtenus par les chœurs de la troupe de Röckel entre 1829 et 1831, et confirme la bonne réputation dont bénéficiaient les chœurs allemands à Paris :

Le théâtre Nautique nous a fait entendre hier soir pour la première fois une partie des chœurs du théâtre Allemand, qui ont produit un effet magique. Si, comme tout le fait espérer, la troupe allemande se compose d'artistes habiles, l'hiver ne pourra manquer d'être productif à ce théâtre qui mérite, sous tous les rapports, des encouragements du gouvernement⁸⁰.

Finalement, la saison allemande du Théâtre Nautique fut annulée au début du mois de janvier 1835. Les chœurs allemands restèrent néanmoins à Paris pour participer aux représentations de *Robin des bois* organisées à l'Opéra-Comique :

Robin des Bois sera représenté vers la fin de la semaine à l'opéra-comique. Par arrangement avec le directeur du théâtre Nautique qui renonce cette année au théâtre Allemand, les chœurs arrivés d'Allemagne, sont engagés à l'opéra-comique, et l'orchestre sera renforcé. On a lieu de compter sur un grand succès d'argent, pareil à celui de la première apparition de *Robin des Bois*⁸¹.

Accablé de dettes, Saint-Esteban fut contraint de fermer définitivement les portes du Théâtre Nautique le samedi 24 janvier 1835 pour raisons financières et son projet de saison allemande resta « sans lendemain⁸² ». En l'espace de huit mois, le directeur aura tout de même organisé un certain nombre de spectacles chorégraphiés par Louis Henry, notamment les représentations du ballet-pantomime *Les Ondines*, basé sur la nouvelle *Undine* de Fouqué et utilisant une partie de la musique de l'opéra homonyme d'E. T. A. Hoffmann, du ballet en un acte *Les Nymphes des eaux*⁸³ et du long ballet en quatre actes intitulé *Guillaume Tell* du compositeur allemand Georg Jakob Strunz (1781-1852)⁸⁴, du ballet comique en un acte de M. Blache intitulé *Le nouveau Robinson* sur une musique de Hanssens⁸⁵, du ballet chinois en quatre actes intitulé *Chao-Kang*, « chef-d'œuvre

⁷⁷ *GmP*, 31 août 1834, vol. 1, n° 35, p. 284.

⁷⁸ *GmP*, 9 novembre 1834, vol. 1, n° 45, p. 363.

⁷⁹ *GmP*, 30 novembre 1834, vol. 1, n° 48, p. 388.

⁸⁰ *GmP*, 7 décembre 1834, vol. 1, n° 49, p. 396.

⁸¹ *GmP*, 11 janvier 1835, vol. 2, n° 2, p. 15. Cf. : *Le Ménestrel*, 25 janvier et 2 février 1835, vol. 2, n° 9-10, p. 4.

⁸² Cf. : BERTHIER, Patrick, « Une expérience sans lendemain : le théâtre nautique (1834) », in : *Société d'histoire du théâtre*, 1^{er} trimestre 2000, n° 205, p. 19-45.

⁸³ « STRUNZ (Jacques) », in : FÉTIS, François-Joseph, *Bibliographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, Fils et C^{ie}, 1860-68, vol. 8, p. 162-163.

⁸⁴ « Théâtre Nautique (Ouverture.). *Les Ondines*, prologue. - *Guillaume Tell*, Ballet en 4 actes », in : *GmP*, 15 mai (= juin) 1834, vol. 1, n° 24, p. 193-194. - « Théâtre Nautique », in : *Le Ménestrel*, 18 mai 1834, vol. 1 (= deuxième année), n° 25, p. 4. - « Salle Ventadour. Ouverture du Théâtre Nautique (Mardi 10 juin) », in : *Le Ménestrel*, 15 juin 1834, vol. 1, n° 29, p. 4. - « Théâtre Nautique », in : *Le Ménestrel*, 22 juin 1834, vol. 1, n° 30, p. 1 et 4. - « Chronique », in : *Le Ménestrel*, 29 juin et 31 août 1834, vol. 1, n° 31 et 40, p. 4.

⁸⁵ « Théâtre Nautique. *Le Nouveau Robinson*, ballet comique de M. Blache, Musique de M. Hanssens », in : *GmP*, 17 août 1834, vol. 1, n° 33, p. 267. - « Théâtre Nautique. *Le Nouveau Robinson*, par M. Blache », in : *Le Ménestrel*, 17 août 1834, vol. 1, n° 38, p. 4.

chorégraphique de M. Henry » sur une musique de Carlini⁸⁶, et de la pantomime tragique en un acte intitulée *La dernière Heure d'un condamné* sur une musique de Pugni⁸⁷, à laquelle participa l'actrice irlandaise Harriet Smithson, épouse d'Hector Berlioz⁸⁸. Lors de certaines représentations du Théâtre Nautique furent insérés des chœurs de Weber interprétés par les chœurs allemands, ainsi que l'ouverture de l'opéra *Oberon*.

Selon Fétis, le compositeur allemand Strunz n'était pas totalement inconnu du public parisien lorsqu'il participa à l'entreprise du Théâtre-Nautique : « En 1818⁸⁹, il fit jouer au théâtre Feydeau *Les Courses de Newmarket*, opéra-comique en un acte qui ne réussit pas, ce qui n'empêcha pas Strunz d'écrire un autre ouvrage en trois actes, dont il ne put obtenir la représentation⁹⁰. » La notice biographique consacrée par Fétis au compositeur allemand indique également que le succès de ses deux ballets créés en 1834 « ne put retarder la ruine » du Théâtre-Nautique. Elle informe du rôle joué par Strunz dans le projet de saison allemande et donne quelques renseignements sur ses activités parisiennes ultérieures, notamment sur ses fonctions au théâtre de l'Opéra-Comique :

L'entrepreneur [Saint-Esteban] espérait relever ses affaires au moyen d'une troupe allemande : Strunz fut chargé d'aller en Allemagne engager des acteurs ; mais pendant son voyage, il apprit la clôture du théâtre et retourna à Paris. Sa situation précaire dans cette ville l'obligea ensuite à accepter la place de chef du bureau de copie de l'Opéra-Comique ; puis il quitta cette position pour la direction de la musique du *théâtre de la Renaissance*, et écrivit pour le drame de Victor Hugo, *Ruy Blas*, une ouverture et des entr'actes. Malheureusement l'existence de ce nouveau théâtre ne fut pas plus longue que celle du *théâtre Nautique*. Strunz reprit, dans les derniers temps, sa position de chef du bureau de copie à l'Opéra-Comique⁹¹.

2.5.1.6 La saison allemande au Théâtre Ventadour en 1842

La cinquième et dernière saison allemande organisée à Paris dans la première moitié du XIX^e siècle prit place du samedi 23 avril au mardi 24 mai 1842 à la salle Ventadour, après la clôture de la saison du Théâtre-Italien. Elle fut très largement suivie par la presse française et allemande, et dans une moindre mesure par la presse italienne. Placée dans l'annexe 14, notre étude détaillée de cette saison (13 pages) est basée principalement sur le dépouillement de treize périodiques, *La France musicale*, la *Revue et Gazette musicale de Paris*, *Le Ménestrel*, *La Phalange*, la *Revue des deux Mondes*, le *Journal des débats politiques et littéraires*, l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, la *Neue Zeitschrift für Musik*, l'*Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, *The Musical World*, *Bazar di Novità Artistiche*, *Letterarie e Teatrali*, *Il Pirata* et la *Gazzetta musicale di Milano*, ainsi que sur des écrits d'Adolphe Adam, Castil-Blaze, Théophile Gautier, etc. Nous présentons ci-dessous une synthèse de cette étude.

Initialement prévue pour une durée de deux mois et vingt-six représentations d'un vaste répertoire, la saison allemande de 1842 fut un échec financier et s'interrompit

⁸⁶ « Chronique », in : *Le Ménestrel*, 24 août, 2 et 9 novembre, et 7 décembre 1834, vol. 1, n° 39, 49, 50 et 54, p. 4. - « Théâtre Nautique. *Chao-Kang*, Ballet-pantomime en 2 actes, avec épilogue, par M. Henri [sic] », in : *Le Ménestrel*, 19 octobre 1834, vol. 1, n° 47, p. 4. - « Théâtre Nautique. *Chao-Kang*, Ballet chinois en 4 actes, de M. Henry ; musique de M. Carlini, décors de MM. Devoir et Pourchet », in : *GmP*, 19 octobre 1834, vol. 1, n° 42, p. 339. - « *Chao-Kang* », in : *Le Ménestrel*, 26 octobre 1834, vol. 1, n° 48, p. 4. - « *Chao-Kang*, 4^{ème} représentation », in : *GmP*, 2 novembre 1834, vol. 1, n° 44, p. 355-356.

⁸⁷ « Théâtre Nautique. *La dernière heure d'un Condamné*, Scène pantomime tragique de M. Henri, musique de M. Pugni », in : *GmP*, 7 décembre 1834, vol. 1, n° 49, p. 390-392.

⁸⁸ « Chronique », in : *Le Ménestrel*, 6 juillet et 9 novembre 1834, vol. 1, n° 32 et 50, p. 4.

⁸⁹ Le 26 décembre.

⁹⁰ « STRUNZ (Jacques) », in : FÉTIS, François-Joseph, *op. cit.*, p. 162.

⁹¹ *Ibid.*, p. 163.

définitivement après un seul mois de représentations. La troupe pléthorique d'une vingtaine de chanteurs solistes et d'une cinquantaine de choristes allemands promise par le directeur ne fut jamais réunie au complet. Annoncée dans un premier temps le 15 avril, l'ouverture de la saison fut ajournée plusieurs fois. La troupe de Mayence dirigée par August Schumann proposa finalement au public parisien les représentations de cinq opéras allemands, *Der Freischütz* de Weber le 23 avril, *Jessonda* de Spohr le 28 avril, *Das Nachtlager von Granada* (*Le Gîte à Grenade*) de Conradin Kreutzer le 3 mai - ainsi que des fragments de *Don Juan* de Mozart le même jour -, *Preciosa* de Weber le 12 mai et *Fidelio* de Beethoven le 24 mai. Parmi ces ouvrages, seuls les opéras de Spohr et de Kreutzer n'avaient encore jamais été mis en scène à Paris. *Jessonda* avait cependant déjà été donné en allemand à Strasbourg en 1838, puis à Bordeaux et à Lyon en 1841.

Le choix du *Freischütz* en ouverture de la saison, un opéra particulièrement familier au public parisien, fut unanimement considéré comme une erreur par la presse internationale. L'opéra avait déjà été représenté en allemand en ouverture des trois saisons allemandes de la troupe de Röckel en 1829, 1830 et 1831, outre les représentations en français au Théâtre de l'Odéon entre 1824 et 1828, à l'Opéra-Comique en 1835 dans la version arrangée par Castil-Blaze, et plus récemment à l'Opéra en 1841 dans la version arrangée par Berlioz. Le faste de la récente mise en scène de l'ouvrage à l'Opéra ne pouvait que porter ombrage à celle du Théâtre allemand. Selon Ferdinand Braun, le choix programmatique décidé par August Schumann fut d'autant plus regrettable que les conditions étaient réunies en 1842 pour assurer le succès d'une saison allemande dans la capitale française : aucune troupe lyrique allemande n'était reparue à Paris depuis dix ans, Berlioz avait commencé sa « croisade » en faveur de l'opéra allemand depuis une dizaine d'années et préparé les esprits à sa réception, encensant les ouvrages de Gluck, Beethoven, Weber et Mozart, et la Société des Concerts du Conservatoire avait interprété à un rythme quasi annuel les symphonies de Beethoven. Par ailleurs, la troupe d'August Schumann présentait quelques atouts non négligeables. La qualité des choristes allemands, jugée supérieure à celle de leurs homologues français, fut reconnue par Adolphe Adam, Hector Berlioz, Castil-Blaze et Henri Blanchard, et les premiers rôles féminins furent dans l'ensemble plutôt bien interprétés, en particulier par Madame Walker. Cependant, la grande faiblesse des premiers ténors, notamment de Hinterberger, et la piètre qualité de l'orchestre réuni pour la circonstance, jugé inapte à l'interprétation de l'opéra allemand et objet de sévères critiques d'Hector Berlioz, Henri Blanchard et Ferdinand Braun, furent rédhibitoires au succès de l'entreprise. En outre, l'ensemble des interprètes allemands n'avait pas, selon Joachim Fels et Ferdinand Braun, les moyens vocaux de rivaliser sur la même scène avec les vedettes du Théâtre-Italien auxquelles s'était habitué le public parisien. D'autre part, la faiblesse des livrets des opéras *Jessonda* et *Das Nachtlager von Granada*, les deux seules nouveautés de la saison, fut relevée entre autres par Castil-Blaze, Henri Blanchard et Ferdinand Braun. Étant donné l'importance attachée par le public parisien à la qualité des livrets, cette carence littéraire et dramaturgique explique en grande partie la chute des deux ouvrages.

La fin de la saison allemande fut catastrophique et les représentations durent être interrompues. Le retard pris en début de saison occasionna d'importantes pertes financières qui ne furent pas comblées par les recettes des premières représentations. Castil-Blaze évoquait déjà le 1^{er} mai « les vides effrayan[t]s de la caisse » occasionnés par « les frais énormes de location » de la salle Ventadour, « les encouragemen[t]s pécuniaires de l'orchestre » et « les bouches du chœur qu'il s'agit d'alimenter », et comparait la situation du directeur Schumann à celle « d'un général d'armée » en fâcheuse position, contraint de risquer la bataille « en marchant droit à l'ennemi », « sans avoir rassemblé toutes ses forces ». Dans son édition du 15 mai, *La France musicale* informa de la situation calamiteuse dans laquelle se trouvait le directeur. Le 22 mai, *La France musicale* et la *Revue*

et *Gazette musicale de Paris* donnèrent une description détaillée des déboires de la troupe théâtrale et annoncèrent qu'une représentation finale au profit des choristes, avec *Fidelio* au programme, devait permettre à ces derniers de rentrer dans leur pays. Malgré l'excellente prestation de Madame Walker dans le rôle-titre de l'opéra de Beethoven, une interprétation remarquable et longuement commentée par Blaze de Bury, le dernier spectacle proposé au public parisien fut d'une piètre qualité. Néanmoins, l'appel à la générosité du public parisien lors de cette ultime représentation, souhaitée entre autres par Théophile Gautier et Adolphe Adam, à l'instar de l'ensemble de la presse française, ne fut pas vain. Selon la *Revue et Gazette musicale de Paris*, l'importante recette de cette représentation permit aux choristes de financer leur voyage de retour en Allemagne. Dans l'incapacité de satisfaire aux engagements contractés vis-à-vis de ses créanciers, le directeur August Schumann fut finalement incarcéré au mois de juin dans la prison de Clichy, dite « prison de la dette ».

Malgré l'échec de cette saison allemande, Castil-Blaze appela de ses vœux, dans son compte-rendu de la dernière représentation publié dans l'édition du 29 mai de *La France musicale*, la création institutionnelle d'un Théâtre allemand à Paris, comme à Londres, en alternance avec le Théâtre-Italien. Le même vœu avait déjà été formulé le 6 mai, soit trois semaines auparavant, par le journal *La Phalange*. Cet appel devait rester lettre morte.

2.5.1.7 Les représentations d'opéras allemands au Théâtre-Lyrique (1851-1870)

Avant que ne soit étudiée la diffusion de la *komische Oper* en province, le rôle joué par le Théâtre-Lyrique dans la diffusion de l'opéra allemand après 1850, c'est-à-dire au-delà des bornes chronologiques de cette thèse, mérite d'être brièvement mentionné. Nous présentons ci-dessous une synthèse de notre étude (5 pages) placée dans l'annexe 14 et dont l'*Histoire du Théâtre-Lyrique* d'Albert Soubies⁹² constitue la source principale.

Initiée par l'Odéon entre 1824 et 1828, et reprise par le Théâtre de la Renaissance entre 1838 et 1840, la tradition de représentation à Paris d'opéras allemands et italiens en traduction française fut poursuivie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle par le Théâtre-Lyrique. Avec 838 représentations de douze opéras allemands de sept compositeurs différents, parmi les 175 ouvrages lyriques représentés sur cette scène entre 1851 et 1870, la diffusion de l'opéra allemand au Théâtre-Lyrique fut d'une ampleur comparable à celle de l'opéra italien. Dans l'ordre décroissant du nombre de représentations, les douze opéras allemands mis en scène furent *Die Zauberflöte* (172) de Mozart, *Martha* (163) de Flotow, *Der Freischütz* (142) et *Oberon* (100) de Weber, *Die Entführung aus dem Serail* (87) de Mozart, *Preciosa* (61) de Weber, *Rienzi* (38) de Wagner, *Euryanthe* (28) et *Abu-Hassan* (21) de Weber, *Fidelio* (11) de Beethoven, *Die Heimkehr aus der Fremde* (8) de Mendelssohn et *Die lustigen Weiber von Windsor* (7) de Nicolai.

Sans surprise, Weber et Mozart furent de nouveau les deux compositeurs comptant le plus grand nombre d'ouvrages représentés. Notons que le répertoire allemand proposé au public parisien fut largement dominé par les ouvrages comiques, avec six *Singspiele* et deux *komische Opern*. Aucun opéra allemand véritablement contemporain ne fut créé ou mis en scène au Théâtre-Lyrique. Créées respectivement en 1847 et 1849, et reprises sur la scène parisienne avec une vingtaine d'années de retard en 1865 et 1866, les *komische Opern* de Flotow et de Nicolai furent les deux ouvrages allemands les plus récents mis en scène, avec des fortunes très diverses. Tandis que *Die lustigen Weiber von Windsor* n'obtinrent aucun succès, *Martha* arriva en neuvième position des opéras les plus représentés sur cette scène. La notoriété dont disposait Flotow depuis 1838 auprès du public parisien, avec la création

⁹² SOUBIES, Albert (1846-1918), *Histoire du Théâtre-Lyrique, 1851-1870*, Paris, Fischbacher, 1899, 59 p.

de nombreux ouvrages dans la capitale française, notamment au Théâtre de la Renaissance, à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et au Théâtre des Bouffes-Parisiens, contribua sans doute partiellement au succès de *Martha*, un atout dont ne pouvait s'enorgueillir Nicolai. De plus, la *komische Oper* de Flotow était déjà connue du public parisien depuis sa première représentation au Théâtre-Italien en 1858. De manière paradoxale, le plus célèbre opéra du compositeur allemand francophile Flotow dut l'essentiel de sa carrière internationale à sa traduction en langue italienne, alors que les opéras allemands contemporains ne furent quasiment jamais joués en Italie au XIX^e siècle avant la création de *Martha*. La première représentation parisienne en traduction française de cet opéra au Théâtre-Lyrique en 1865 fut toutefois assez tardive quand on songe que l'opéra avait déjà été donné dans cette langue entre 1858 et 1864 à Bruxelles, Strasbourg, Marseille, Genève, Alger et Jakarta.

2.5.1.8 La non-diffusion des *komische Opern* d'Albert Lortzing à Paris et en province, à l'exception de Strasbourg

Il faut noter l'absence complète des *komische Opern* d'Albert Lortzing, le compositeur allemand pourtant le plus populaire dans ce genre outre-Rhin, non seulement au programme du Théâtre-Lyrique, mais aussi au répertoire de l'ensemble des théâtres parisiens et de province, à l'exception de la ville de Strasbourg. Lortzing est parfaitement conscient de l'absence de diffusion de ses œuvres en France. Dans une lettre à son ami francfortois Philipp Reger datée du 4 mars 1850, le compositeur allemand considère que le seul moyen de se faire connaître outre-Rhin est de composer expressément un opéra pour le public français, sans garantie de succès cependant :

Dann mein lieber Philipp, um auf die Veranlassung Deines Projectes zurückzukommen, glaube ich noch gar nicht, daß es mir gelingen würde, einer meiner Opern auf einem französischen Theater zu bringen. Das Volk hat mehr Nationalstolz wie die Deutschen; in der italienischen Oper dürfte es eher möglich sein – doch davon später. Also wäre ich darauf angewiesen eine Oper in und für Frankreich selbst zu komponiren. Ob mir das gelänge, ist eine große Frage⁹³!

La mort du compositeur l'année suivante, en 1851, mettra un terme définitif à son projet d'opéra français. Irmlind Capelle constate combien les doutes de Lortzing, quant à la reprise éventuelle d'un de ses ouvrages allemands en France, seront parfaitement justifiés par la suite⁹⁴. Dans la même lettre datée du 4 mars 1850, Lortzing indique qu'il est invité à Londres au mois d'avril par le directeur Benjamin Lumley pour y faire représenter son opéra *Zar und Zimmermann* en traduction italienne au Her Majesty's Theatre. Dans une lettre à Lina Kraft datée du 5 mai 1850, le compositeur espère pouvoir capitaliser sur un futur succès londonien de l'ouvrage afin qu'il soit repris au Théâtre-Italien de Paris⁹⁵ :

⁹³ CAPELLE, Irmlind (éd.), *Albert Lortzing, Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Cassel/Bâle/Londres/New York/Prague, Bärenreiter, 1995, p. 394, lettre de Lortzing à Philipp Reger à Francfort, datée du 4 mars [1850] à Leipzig : « Ensuite, mon cher Philippe, pour revenir au propos de ton *projet*, je ne crois pas encore que je réussirais à faire représenter l'un de mes opéras dans un théâtre français. Le peuple a plus de fierté nationale que les Allemands ; au Théâtre-Italien, cela devrait être possible - mais je t'en parlerai plus tard. Je serais donc assigné à composer un opéra spécialement en France et pour la France. Je ne sais si cela réussirait. C'est une grande question ! » Les mots soulignés dans le texte l'ont été par Lortzing.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 395 : « Die Zweifel Lortzings über die Aufnahme seiner Opern in Frankreich waren sehr berechtigt, denn obwohl Lortzing sich an die französische Tradition anschloß und z. T. französische Vorlagen verwendete, wurden seine Opern auch im 20. Jahrhundert dort nicht heimisch. »

⁹⁵ Le projet de faire représenter l'ouvrage le plus célèbre du compositeur allemand au Théâtre-Italien avait déjà été envisagé cinq ans auparavant. Cf. : *AmZ*, 5 novembre 1845, vol. 47, n° 45, p. 806 : « Die italienische Oper zu Paris will Lortzing's „Czaar und Zimmermann“ unter dem ursprünglichen Titel „Il Borgomastro di Saardam“

*Außerdem ist mir das italienische Libretto zur Disposition gestellt und kann ich es alsdann an die übrigen italienischen Theater verkaufen, z. B. nach Paris, so wie ich auch mit einem Londoner Verleger ein Geschäft wegen des Klavierauszuges abschließen kann*⁹⁶.

Six lettres échangées par Lumley et Lortzing entre le 20 janvier et le 27 mars 1850, deux du directeur et quatre du compositeur, attestent de l'avancement des négociations⁹⁷. Étant donné que Lumley devait prendre la direction de la scène parisienne du 1^{er} octobre 1850 au 5 octobre 1852⁹⁸, tout en conservant celle du Her Majesty's Theatre, les circonstances auraient été particulièrement favorables au compositeur allemand. Dans ses mémoires, le directeur londonien explique cependant que le rôle principal de l'opéra de Lortzing était destiné à la basse Luigi Lablache et que le chanteur était accaparé au même moment par l'apprentissage éprouvant d'un autre rôle⁹⁹. Le projet londonien ne sera jamais réalisé et *Zar und Zimmermann* ne sera jamais représenté au Théâtre-Italien, contrairement à *Martha* de Flotow.

La correspondance de Lortzing atteste pourtant de l'incroyable succès de ses œuvres sur les scènes germaniques. Dans une lettre adressée aux éditeurs Schott à Mayence, datée du 15 décembre 1839, le compositeur dresse la liste impressionnante des villes allemandes qui se sont déjà procuré une ou plusieurs de ses partitions :

*Ich weiß nicht, ob Ihnen bekannt, daß ich der Komponist der dreiaktigen komischen Opern „Czar und Zimmermann und der beyden Schützen bin“, welche Opern seit Anfang dieses Jahres auf den Bühnen der Städte Berlin, Brünn, Wien, Dresden, Breslau, Meiningen, Celle, Schwerin, Düsseldorf, Prag, Lübeck, Stettin, Rostock, Francfurth a/Main, Francfurth a/Oder, Bremen, Danzig, Hamburg, Cölln, Aachen, Hannover und kleinen Gesellschaften theils mit großem Beifall gegeben, theils angekauft wurden und noch einstudirt werden*¹⁰⁰.

auf die Bühne bringen. Die Nachricht klingt indessen nicht recht wahrscheinlich. Bekanntlich heisst eine von Rossi über dasselbe Sujet früher componirte Oper Il Borgomastro di Schiedam; eine ältere Oper von Donizetti, ebenfalls über dasselbe Sujet, Il Borgomastro di Saardam. »

⁹⁶ CAPELLE, Irmlind (éd.), *op. cit.*, p. 396 : lettre de Lortzing à Lina Kraft à Vienne, datée du 5 mai 1850 à Leipzig : « En outre, le livret italien est mis à ma disposition et je peux ensuite le vendre aux autres théâtres italiens, par exemple à Paris, de même que je peux établir un contrat pour la partition chant-piano avec un éditeur londonien. »

⁹⁷ *Ibid.*, p. 454-458. Deux lettres en français de Lumley, datées du 20 janvier et du 26 février 1850, alternent avec quatre lettres en allemand de Lortzing, datées du 30 janvier, du 20 février, du 5 et du 27 mars 1850.

⁹⁸ WILD, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle. Les théâtres et la musique*, Paris, Aux Amateurs de Livres, coll. « Domaine musicologique », 1989, p. 200.

⁹⁹ LUMLEY, Benjamin, *Reminiscences of the Opera, by Benjamin Lumely, twenty years director of Her Majesty's Theatre*, Londres, Hurst and Blackett, 1864, p. 289 : « *The strongest example of the proverbial "slip between cup and lip" (which, probably, has greater force in operatic and dramatic arrangements than in all other mundane matters), was afforded in the non-production of Lortzing's highly popular German opera "Czar und Zimmermann", the principal character of which had been intended for Lablache. A long and serious correspondence between the management and Herr Lortzing, had led to the almost immediate "mounting" of this amusing opera buffa. But Lablache was already embarked in the new and arduous character of Caliban, a part requiring all the energies of his mind in previous study - all the energies of his physical strength in subsequent execution. Thus the "Borgomastro di Saardam", of Lortzing, had to share the fate of its melodious companions.* »

¹⁰⁰ CAPELLE, Irmlind, *op. cit.*, p. 116 : lettre de Lortzing aux frères Schott à Mayence, datée du 15 décembre 1839 à Leipzig : « Je ne sais pas s'il a été porté à votre connaissance que je suis le compositeur des *komische Opern* en trois actes *Zar und Zimmermann* et *Die beiden Schützen*, des opéras qui, depuis le début de cette année, ont été soit donnés avec grand succès, soit ont été achetés et sont encore en cours de répétition, sur les scènes des villes de Berlin, Brünn, Vienne, Dresde, Breslau, Meiningen, Celle, Schwerin, Düsseldorf, Prague, Lübeck, Stettin, Rostock, Francfort-sur-le-Main, Francfort-sur-l'Oder, Brême, Dantzig, Hambourg, Cologne, Aix-la-Chapelle et Hanovre, et par de petites troupes. »

Lortzing se réserve la vente des partitions d'orchestre de ses opéras à tous les théâtres lyriques, et vend directement les droits de publication des partitions piano-chant et des arrangements de ses ouvrages aux maisons d'éditions allemandes¹⁰¹. De nombreuses lettres du compositeur témoignent de ses multiples négociations financières avec les éditeurs et les maisons d'opéra. D'après Irmlind Capelle¹⁰², les théâtres lyriques de Brünn, Vienne, Munich et Karlsruhe font l'acquisition de la partition de *Zar und Zimmermann* dès 1840, suivis par le théâtre de Cobourg en 1841. Créé à Leipzig le 22 décembre 1837, *Zar und Zimmermann* est également repris à Francfort, Mayence, Stuttgart, Cassel et Weimar, respectivement les 2 septembre 1840, 1^{er} janvier 1841, 21 février 1841, 10 octobre 1843 et 1^{er} février 1851. Créé à Leipzig le 31 décembre 1842, *Der Wildschütz* est de même repris à Hambourg, Francfort, Cassel et Wiesbaden, respectivement les 9 décembre 1843, 28 avril 1844, 6 octobre 1844 et 22 octobre 1844. Outre des reprises sur d'autres scènes allemandes, Alfred Loewenberg indique que les deux principaux ouvrages de Lortzing sont « *very successful in Germany* » et « *very popular in Germany*¹⁰³ ».

Bien que Lortzing demeure jusqu'au milieu du XX^e siècle l'un des cinq compositeurs d'opéra les plus joués en Allemagne, avec Verdi, Wagner, Mozart et Puccini, ses ouvrages lyriques sont complètement inconnus en Italie et en France, jusqu'en 1940 au moins, à l'exception de la capitale alsacienne où cinq de ses opéras sont représentés entre 1846 et 1934, *Zar und Zimmermann*, *Der Wildschütz*, *Regina*, *Hans Sachs* et *Undine*.

Créée au Stadttheater de Leipzig le 22 décembre 1837, la *komische Oper* intitulée *Zar und Zimmermann oder Die zwei Peter* est représentée par des troupes allemandes de passage à Strasbourg en 1846 et durant l'été 1847. Traduite en français par Louis Dangles¹⁰⁴, elle est mise en scène dans la même ville le 19 avril 1860, puis à Bruxelles le 13 mai 1867¹⁰⁵. « Deux fantaisies faciles et sans octaves » pour piano et une « fantaisie concertante » pour piano et harmonium, composées par Jacques-Louis Battmann sur des motifs de *Zar und Zimmermann*, sont publiées à Paris en 1857¹⁰⁶.

Créée au Stadttheater de Leipzig le 31 décembre 1842, la *komische Oper* intitulée *Der Wildschütz oder Die Stimme der Natur* est représentée par une troupe allemande à Strasbourg durant l'été 1847¹⁰⁷. Traduite en français par Louis Dangles sous le titre *Le braconnier ou la voix de la nature*, « opéra comique », la partition du *Wildschütz* est publiée à Paris en 1867¹⁰⁸.

Composée par Lortzing en 1848, la *romantische Oper* intitulée *Regina, oder Die Marodeure* est refusée par la censure et ne sera pas représentée du vivant du compositeur.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 117 : « *Den Verkauf der Opern an sämtliche Bühnendirektionen behalte ich selbst und überlasse Ihnen dagegen das ausschließliche Recht der Veröffentlichung und des Verkaufs für den Klavierauszug und aller Arrangements, wofür ich mir ein Honorar von „Zweihundert und fünfzig Thaler pr: cour:“ erbäte.* »

¹⁰² *Ibid.*, p. 117, 119, 131, 136, 150, 153, 163, 166, 169, 170 et 186.

¹⁰³ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 792 et 824.

¹⁰⁴ *Pierre le Grand à Saardam*, opéra comique en trois actes et quatre tableaux, paroles traduites de l'allemand par Louis Dangles. Partition chant et piano, Paris, J. Maho, 18XX ; Livret, Paris, N. Tresse, 1860, 84 p.

¹⁰⁵ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 792-793.

¹⁰⁶ 1) Czar et charpentier, 2 fantaisies faciles et sans octaves pour piano, op. 86 n° 1 et 2, Jacques-Louis Battmann (1818-1886), sur des motifs de Lortzing, Paris, Fleury, 1857, 7 p.

2) Fantaisie concertante pour piano et harmonium, op. 89, Jacques-Louis Battmann, sur des motifs de l'opéra « Czar et charpentier » de Lortzing, Paris, Fleury, 1857, 13 p.

¹⁰⁷ Si Alfred Loewenberg n'indique aucune représentation (*Ibid.*, p. 824-825), l'*Allgemeine musikalische Zeitung* signale la mise en scène de la *komische Oper* à Strasbourg durant l'été 1847 par une troupe allemande de passage dirigée par M. Loewe (*AmZ*, 10 novembre 1847, vol. 49, n° 45, p. 778).

¹⁰⁸ *Le braconnier ou la voix de la nature*, opéra comique en trois actes, paroles françaises de M. Louis Dangles, musique de Albert Lortzing, d'après Kotzebue. Partition chant et piano, Paris, E. Girard et C^{ie}, 1867, 326 p. ; Livret [Texte imprimé], Paris, N. Tresse, s.d., 112 p.

Créée à l'Opéra de Berlin le 21 mars 1899, *Regina* est représentée en allemand à Strasbourg le 1^{er} janvier 1901¹⁰⁹.

Créée au Stadttheater de Leipzig le 23 juin 1840, la *komische Oper* intitulée *Hans Sachs* est représentée en allemand à Strasbourg le 23 octobre 1901¹¹⁰.

Créée à Magdebourg le 21 avril 1845, la *romantische Zauberoper* intitulée *Undine* est représentée tardivement à Strasbourg, vers 1934, dans une version française de L. Mancini¹¹¹.

Créée au Stadttheater de Leipzig le 20 février 1837, la *komische Oper* intitulée *Die beiden Schützen* n'a jamais été représentée en France¹¹². Traduite en français par Louis Danglas sous le titre *Les Méprises*, la partition est publiée à Bruxelles en 1865¹¹³.

D'après l'ouvrage d'Alfred Loewenberg, il faut noter l'absence complète de représentation en France et de traduction en français pour cinq *komische Opern* de Lortzing créées entre 1841 et 1851¹¹⁴, *Casanova*, *Der Waffenschmied*, *Zum Grossadmiral*, *Rolands Knappen oder Das ersehnte Glück* et *Die vornehmen Dilettanten oder Die Opernprobe*.

La ville de Strasbourg occupe ainsi une place singulière dans la diffusion du genre de la *komische Oper* en France dans la première moitié du XIX^e siècle et fera à ce titre l'objet de la partie suivante de ce chapitre. Avant cela, l'activité du traducteur belge Louis Danglas dans la diffusion du genre allemand en langue française mérite d'être soulignée.

Louis Danglas, traducteur bruxellois de *komische Opern*

Né à Gand et mort à Paris le 17 octobre 1876, Louis Joos est professeur de musique à Bruxelles. Sous le pseudonyme de Louis Danglas, il traduit les paroles de nombreux opéras italiens et allemands. La majorité de ses traductions est publiée dans les années 1850 et 1860 à Bruxelles, principalement par les éditeurs Edmond Lauweryns et J.-A. Lelong qui publient également les livrets et les partitions de nombreux opéras-comiques, et dans une moindre mesure à Paris, par les éditeurs N. Tresse, E. Gérard, J. Maho, A. Bertrand et Choudens. Une partie de ses traductions est mise en scène sur les théâtres lyriques de Bruxelles, Gand et Anvers. Ferdinand Heussner cite huit de ses traductions dans le *Bulletin du bibliophile belge* publié en 1865¹¹⁵. Selon les résultats de nos recherches effectuées principalement dans les catalogues des grandes bibliothèques nationales européennes, à commencer par celles de France et de Belgique, Louis Danglas est le traducteur d'au moins vingt opéras italiens, six opéras de Verdi, *Attila*, *Giovanna d'Arco*, *Ernani*, *Oberto*, *Macbeth* et *I masnadieri*, quatre opéras de Donizetti, *Marino Faliero*, *L'elisir d'amore*, *Gemma di Vergy* et *Fausta*, et quatre opéras de Rossini, *Tancredi*, *L'inganno felice*, *La gazza ladra* et *Matilde di Shabran*, deux opéras de Bellini, *Beatrice di Tenda* et *La straniera*, auxquels s'ajoutent *Saffo* de Pacini, *Il giuramento* de Mercadante, *Il templario* de Nicolai et *Margherita* de Jacopo Feroni. Il est également le traducteur d'au moins sept opéras allemands qui appartiennent tous au genre comique, *Die Zauberflöte* de Mozart, *Ein Feldlager in Schlesien* de Meyerbeer, *Die beiden Schützen*, *Zar und Zimmermann* et *Der Wildschütz* de Lortzing, *Die lustigen Weiber*

¹⁰⁹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 1218 : « *Text by the composer, revised by A. Larronge. Three acts. The work had been written in 1848, but was not performed then because of its « revolutionary tendencies. » The score was recovered at Wiesbaden in 1872 and revised for the 1899 production by R. Kleinmichel. »*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 809.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 846-847.

¹¹² *Ibid.*, p. 787.

¹¹³ *Les Méprises*, opéra comique en 3 actes et 4 tableaux, paroles françaises de Louis Danglas [musique d'Albert Lortzing] [Musique imprimée], Bruxelles, Ed. Lauweryns, 1865, 186 p.

¹¹⁴ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 818, 857, 866, 875 et 888-889.

¹¹⁵ HEUSSNER, Ferdinand, *Bulletin du bibliophile belge*, SCHELER, Auguste (éd.), Bruxelles, F. Heussner, Librairie ancienne et moderne, 1865, vol. 21 (2^e série, vol. 12), p. 126-127.

von Windsor de Nicolai et *Martha* de Flotow. C'est à notre connaissance le seul traducteur qui se soit appliqué de manière conséquente à assurer la diffusion en langue française du genre de la *komische Oper*. Nous présentons dans l'annexe 15, sous forme de liste, les références précises des traductions de Louis Danglas dont nous avons retrouvé la trace lors de nos recherches.

2.5.2 La diffusion de la *komische Oper* en province

2.5.2.1 *Strasbourg*

Partie intégrante du Saint-Empire romain germanique durant tout le Moyen Âge, proclamée ville libre impériale (*Freie Reichstadt*) en 1262, la cité de Strasbourg est conquise par Louis XIV en septembre 1681 et l'Alsace toute entière est alors rattachée au royaume de France¹¹⁶. Durant la première moitié du XIX^e siècle, Strasbourg est donc placée sous administration française. La ville profite de la révolution industrielle avec le développement d'une activité commerciale florissante, la construction de canaux reliant la Marne et le Rhône au Rhin, et l'inauguration en 1847 d'une ligne de chemin de fer reliant Paris à Strasbourg, avant de changer cinq fois de nationalité entre 1870 et 1945. Dans la préface de son ouvrage, Alfred Loewenberg place Strasbourg au même plan que Nice, Prague et Trieste parmi les villes biculturelles et bilingues¹¹⁷. Dans son article consacré à la vie musicale strasbourgeoise, Geneviève Honegger montre comment les théâtres français et allemand ne cessèrent de coexister aux XVIII^e et XIX^e siècles durant la période française, malgré l'opposition politique française au théâtre allemand :

Au XVIII^e siècle, Strasbourg possédait deux salles de spectacles : la Comédie française (1701) et le théâtre allemand, installé au Poêle des Drapiers (1733). La première brûla en 1800 et le directeur, P. Démery, dut se réfugier aux Drapiers. [...] Théâtre français ou théâtre allemand ? Tel fut le dilemme au début du siècle, dans une ville de culture rhénane. Une lutte acharnée s'engagea en 1805, lorsque W. Vogel obtint, durant trois ans, l'autorisation de jouer à demeure. La ville, qui s'orientait vers une réunion des deux théâtres, fut contrecarrée par le Préfet. Il interdit le théâtre allemand en tant qu'institution permanente, jugée dangereuse. Autorisés à venir l'été, pendant la fermeture du théâtre français, les artistes allemands se produisirent régulièrement de 1812 à 1838, date à laquelle une nouvelle expérience fut tentée, en associant la troupe dramatique française de P. Carmouche à la troupe lyrique allemande de J. Hehl. Ce fut un échec pour les mêmes raisons politiques. Avec des représentations de grande qualité, les troupes allemandes avaient stimulé la vie musicale, jouant Mozart, Weber et Rossini, Bellini et Meyerbeer. Elles se firent ensuite plus rares mais c'est encore l'une d'elles qui révéla, en 1855, *Tannhäuser* aux Strasbourgeois¹¹⁸.

Pour la période étudiée dans cette thèse, à savoir la première moitié du XIX^e siècle, l'interdiction du théâtre allemand « en tant qu'institution permanente » provoque donc le passage très régulier de troupes allemandes à Strasbourg. Si l'*Allgemeine musikalische Zeitung* ne donne aucune nouvelle des théâtres de Strasbourg entre 1798 et 1813, la vie théâtrale strasbourgeoise, aussi bien française qu'allemande, fait l'objet de rapports annuels systématiques et circonstanciés dans ce journal entre 1814 et 1847. Seul le volume n° 30 correspondant à l'année 1828 ne comporte aucune nouvelle à ce sujet, une lacune comblée

¹¹⁶ Cf. : FÖLLMI, Beat, « Musique et construction d'une identité musicale à Strasbourg sous l'influence des tentatives de francisation à partir de 1681 », in : CANDONI, Jean-François, GAUTHIER, Laure (éd.), *Les grands centres musicaux dans le monde germanique (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Musiques / Écritures », 2014, p. 71-83.

¹¹⁷ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. ix-x (Préface).

¹¹⁸ HONEGGER, Geneviève, « Strasbourg », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *op. cit.*, p. 1179-1180.

cependant par le volume suivant. Le décalage usuel de six mois, voire d'un an, entre le déroulement de chaque saison strasbourgeoise et la publication de son compte-rendu par le journal de Leipzig entraîne parfois des difficultés à dater avec précision certaines saisons. L'étude complète des comptes-rendus de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* relatifs à la vie théâtrale strasbourgeoise permet cependant de présenter un aperçu détaillé de l'activité des troupes allemandes dans la capitale alsacienne sous la Restauration et la monarchie de Juillet, et de montrer combien cette ville constitue une « zone tampon » privilégiée entre la France et le monde germanique. Le dépouillement des comptes-rendus sommaires du passage de troupes allemandes à Strasbourg publiés par la *Revue et Gazette musicale de Paris* en 1834, 1837, 1838, 1839, 1846, 1847 et 1848 vient compléter cet aperçu. Notre étude détaillée des saisons lyriques allemandes à Strasbourg entre 1813 et 1848 (15 pages) est placée dans l'annexe 16. Nous en présentons ci-dessous une synthèse.

Avant que le répertoire des troupes allemandes de passage dans la capitale alsacienne entre 1813 et 1848 ne soit étudié plus en détail, le tableau synthétique proposé ci-dessous permettra un rapide survol chronologique de la période étudiée :

Tableau n° 16 : Tournées de troupes allemandes à Strasbourg entre 1813 et 1848

Année	Dates	Ville d'origine de la troupe allemande	Directeur	Chef d'orchestre	N ^{bre} de représentations	Nombre d'ouvrages représentés
1813	Été	Augsbourg	Müller			
1814	22/06-24/09	Bamberg	Baron von Lichtenstein	Häser		20
1816	20/06-sept.	Mayence	Madame Müller			21
1818	11/05-15/06, 26/09-24/10	Bâle [Suisse]	Koch et Herzog			14
1819	18/04-09/06, 11/09-27/10	Karlsruhe	Joseph Herzog			14
1820	mai-10/09	Augsbourg	Fr. Jos. Schemenauer			10
1822	07/09-30/10		Wilhelm Becht	Strauss	11	5
1823	04/08-08/11		Wilhelm Becht			14
1825	02/03-15/06		Herzog et Wilhelm			11
1827	05/06-20/06	Fribourg	Hehl (?)			> 4
1828	17/03-18/08	Fribourg	Hehl	Maurer	28	21
1829	05/04-25/05	Fribourg	Hehl (?)	Maurer	20	19
1831	10/04-15/06	Fribourg	Hehl		23	16
1832	06/05-13/08		Carl Bode		31	16
1833	14/04-30/06	Augsbourg	Johann Weinmüller		40	> 12
1834	22/05-20/07	Augsbourg	Johann Weinmüller	Chélard	22	> 10
1835	05/04-16/06	Fribourg	Hehl (?)		23	18
1837	23/04- ?	Fribourg et Bâle [Suisse]	Hehl		28	18
1838	13/05-29/07, 09/09-11/12	Fribourg (?)	Hehl		40	24
1839	21/04-23/05	Fribourg (?)	Hehl		14	12
1846	01/05-16/06	Mayence	Loewe	Müller	26	> 15
1847	02/05-02/06	Mayence	Loewe		18	13
1848	Automne		Halanzier-Dufresnoy			

Les villes d'origine de ces troupes se concentrent logiquement dans le Sud-Ouest de l'Allemagne, plus proche de la France, en Rhénanie (Mayence), dans le Bade-Wurtemberg (Fribourg, Karlsruhe) et en Bavière (Augsbourg, Bamberg), ainsi qu'en Suisse alémanique (Bâle). La troupe allemande du théâtre de Fribourg, ville située à moins d'une centaine de kilomètres de Strasbourg, est celle qui se déplace le plus souvent dans la capitale alsacienne. Sous la conduite du directeur Hehl, elle s'y produit à huit reprises, en 1827, 1828, 1829, 1831, 1835, 1837, 1838 et 1839.

Entre 1813 et 1839, la ville de Strasbourg reçoit à un rythme annuel la visite de troupes allemandes, à l'exception des années 1815, 1817, 1821, 1824, 1826, 1830 et 1836. Les années 1818, 1819 et 1838 sont particulièrement fastes avec l'organisation de deux saisons allemandes à quelques mois d'intervalle. L'absence de troupe allemande entre 1840 et 1845 n'empêche pas la reprise d'un rythme annuel de saisons allemandes à partir de 1846. L'annulation ou la non-organisation d'une saison allemande peut avoir différentes causes : les événements politiques en 1815 et 1830, les travaux de rénovation effectués à l'intérieur du théâtre en 1836, la rupture unilatérale de contrat du directeur allemand August Schumann en 1840, la mort accidentelle du duc d'Orléans en 1842. Sous la monarchie de Juillet, le journal de Leipzig mentionne à plusieurs reprises l'hostilité d'une partie du public francophone strasbourgeois à l'encontre du théâtre allemand, notamment lors des saisons de 1832 et de 1838. Ceci illustre l'état de tension politique entre théâtre français et théâtre allemand décrit par Geneviève Honegger dans son article consacré à Strasbourg¹¹⁹. Les comptes-rendus de l'activité musicale strasbourgeoise publiés par l'*Allgemeine musikalische Zeitung* ne mentionnent aucune organisation de saison allemande pour les années 1843, 1844 et 1845. Ils se limitent à l'activité du théâtre français et aux concerts. Étant donné le contexte historique défavorable, à savoir la crise du Rhin qui affecte considérablement les relations politiques franco-allemandes, il est probable que l'absence de saison allemande au début des années 1840 soit une conséquence directe de la vague de nationalisme qui déferle des deux côtés de la frontière.

Entre 1813 et 1848, le répertoire des troupes allemandes de passage à Strasbourg est le plus souvent trinational, associant aux opéras allemands des œuvres italiennes et françaises, également représentées dans la langue de Goethe. Sans surprise, c'est dans le répertoire allemand que l'offre musicale est de loin la plus variée. Outre les ouvrages des principaux compositeurs lyriques germaniques de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, tels que Mozart, Dittersdorf, Gyrowetz, Benda, Beethoven, Weber, Winter, Weigl, Spohr, Marschner, Kreutzer ou Lortzing, sont représentés un grand nombre d'ouvrages d'auteurs moins connus, tels que Wenzel Müller, Karl August von Lichtenstein, Carl Eule, Johann Schenk, Ferdinand Kauer, Peter Ritter, Friedrich Wilhelm Gubitz, Franz Vincenz Tuček, Friedrich Heinrich Himmel, Friedrich von Drieberg, Jakob Haibel, Michael Maurer, Karl von Holtei, Louis Angely, Franz Gläser, Jean-Georges Kastner, etc. Si les opéras italiens et français occupent une part importante des saisons allemandes, le nombre de compositeurs dont les ouvrages sont mis en scène est nettement plus restreint et se limite essentiellement à Paisiello, Fioravanti, Mayr, Paër, Mozart, Meyerbeer, Rossini, Bellini et Donizetti d'une part, et à Boieldieu, Auber, Adam, Halévy, Cherubini, Spontini, Meyerbeer, Rossini, Donizetti, Balfe et Chélar d'autre part.

Fait particulièrement intéressant pour notre étude de la circulation du comique, le répertoire lyrique mis en scène par les différentes troupes allemandes est très largement dominé par le répertoire comique. À titre d'exemples, les vingt ouvrages représentés en 1814, les vingt-et-un ouvrages représentés en 1816 et treize des quatorze ouvrages représentés

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 1179-1180.

en 1823 appartiennent exclusivement à ce répertoire. Outre de nombreux opéras-comiques, *opere buffe* et *opere semiserie*, les genres comiques allemands du *Singspiel*, de la *komische Oper*, de l'*Operette*, du *Zauberoper* et du *Quodlibet* se taillent la part du lion dans le programme des vingt-trois saisons allemandes. Par ailleurs, quelques représentations d'ouvrages appartenant au théâtre parlé allemand viennent parfois s'ajouter aux représentations lyriques.

Pour compléter ce panorama musical, il faut ajouter les multiples concerts organisés chaque année à Strasbourg, lors desquels sont interprétés de nombreux extraits d'opéras dans les trois langues allemande, française et italienne, ainsi que de nombreuses ouvertures d'opéras. La liste des compositeurs dont les œuvres lyriques sont mises en valeur lors de ces concerts est considérable. La frontière linguistique reste néanmoins toujours présente. Le chanteur qui se hasarde à proposer une prestation dans une langue qu'il ne maîtrise pas est immédiatement l'objet de sévères critiques.

En conclusion, la diffusion strasbourgeoise de l'opéra allemand en général et de la *komische Oper* en particulier, dans la première moitié du XIX^e siècle, est largement supérieure à leur diffusion parisienne. Pas moins de vingt-trois saisons allemandes sont organisées à Strasbourg entre 1813 et 1848, contre quatre seulement à Paris pour la même période. Le répertoire comique y joue un rôle de premier plan. Large et soutenue, cette diffusion se poursuivra dans la seconde moitié du siècle. Ainsi, la première représentation en allemand de l'opéra *Tannhäuser* de Wagner à Strasbourg le 12 juillet 1855 précède de six ans sa première représentation en français à l'Opéra de Paris le 13 mars 1861. De même, la première représentation en langue française de l'opéra *Martha* de Flotow est donnée à Strasbourg en 1858, sept ans avant le Théâtre-Lyrique¹²⁰. Cependant, malgré la riche offre biculturelle disponible à Strasbourg, aucun ouvrage lyrique d'importance, aussi bien français qu'allemand, n'y sera créé : « Les créations se limitèrent à des compositeurs locaux, Spindler (1807) et Kastner (1835) par le théâtre allemand, Jupin (1834), Schwab (1858) et Nessler (1864) par le théâtre français¹²¹. »

2.5.2.2 La diffusion de l'opéra allemand en province en dehors de Strasbourg

Dans la première moitié du XIX^e siècle, la diffusion de l'opéra allemand en langue originale ne s'est pas limitée en France aux villes de Paris et de Strasbourg. L'*Allgemeine musikalische Zeitung* indique à deux reprises, en 1829 et en 1839, le passage à Colmar d'une troupe allemande dirigée par un certain M. Hehl. Il s'agit à chaque fois d'une parenthèse de quelques semaines au milieu d'une saison allemande organisée à Strasbourg. Le journal de Leipzig rapporte en 1843 le passage de la même troupe à Dijon, Dole, Chalon-sur-Saône et Lons-le-Saunier. La *Neue Zeitschrift für Musik* mentionne la tournée d'une troupe allemande à Grenoble et Chambéry en 1844. Par ailleurs, la *Revue et Gazette musicale de Paris* signale entre 1834 et 1848 l'organisation de saisons allemandes dans huit autres villes de province, à Nancy en 1840, à Metz en 1840 et 1843, à Bordeaux et à Rouen en 1841, à Toulouse en 1842, à Marseille en 1842 et 1844, à Besançon en 1845 et à Lyon en 1846. La troupe allemande du directeur Hehl semble être directement impliquée dans la plupart d'entre elles.

¹²⁰ Créée le 25 novembre 1847 au Kärntnertortheater à Vienne, *Martha*, la plus célèbre *komische Oper* de Flotow, est représentée pour la première fois en France en 1858, le 11 février au Théâtre-Italien de Paris dans une traduction italienne d'A. de Lauzières et au mois de mai à Strasbourg dans une traduction française de L. E. Crevel de Charlemagne. La première représentation en français de l'ouvrage est donnée le 13 février 1858 à Bruxelles dans une traduction de Louis Dangles.

¹²¹ HONEGGER, Geneviève, « Strasbourg », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *op. cit.*, p. 1180.

Enfin, l'*Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* et l'*Allgemeine musikalische Zeitung* mentionnent le passage d'une troupe allemande à Lyon en 1842.

2.5.2.2.1 Colmar

La première tournée d'une troupe allemande à Colmar dont rend compte le journal de Leipzig est celle de la troupe du théâtre de Fribourg¹²² en 1828 qui, comme nous l'avons vu précédemment, offre cette année-là au public strasbourgeois une longue saison allemande s'étendant du 17 mars au 18 août. Lors des débuts de la troupe française à Strasbourg, entre fin mai et début juin, la troupe allemande du directeur Hehl se déplace à Colmar pour y donner quelques représentations avant de reprendre le cycle de ses représentations dans la capitale alsacienne à partir du 23 juin¹²³. Le répertoire donné à Colmar, quoique non détaillé, est vraisemblablement similaire à celui donné à Strasbourg.

La seconde tournée à Colmar de la troupe allemande du directeur Hehl se déroule dix ans plus tard, en 1839. Elle est annoncée dans l'édition du 5 juin de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*¹²⁴ avant de faire l'objet d'un article spécifique dans l'édition du 11 septembre¹²⁵. Dans cet article, le journaliste déplore l'absence d'un théâtre suffisamment grand adapté à la population de Colmar et l'absence d'une troupe permanente. Il signale l'apparition régulière d'une troupe théâtrale française pour jouer la comédie et le vaudeville durant les mois d'hiver et le passage occasionnel d'une troupe lyrique allemande. En l'espace de dix semaines, dix-sept opéras sont représentés dans la langue de Goethe par la troupe allemande sur la scène de Colmar pour un total de vingt-trois représentations. Huit opéras français et sept opéras italiens sont mis en scène contre un seul opéra allemand et un opéra anglais, tous deux de Weber, *Der Freischütz* et *Oberon*. Les huit premières représentations sont données du 2 au 19 avril, les quinze suivantes à partir du 25 mai, après un passage de la troupe à Strasbourg¹²⁶. Du côté français, on compte quatre opéras-comiques représentés, *La Dame blanche* de Boieldieu, *Le Postillon de Lonjumeau* d'Adam, *Le Maçon* et *Fra Diavolo* d'Auber, et quatre opéras, *Guillaume Tell* de Rossini, *La Muette de Portici* d'Auber, *Robert le diable* (2 représentations) et *Les Huguenots* (2) de Meyerbeer. Du côté italien, on dénombre les représentations de trois opéras de Bellini, *La sonnambula* (3), *I Capuleti e i Montecchi* (2) et *Norma* (2), deux de Rossini, *Tancredi* et *Mosè in Egitto*, et deux de Mozart, *La clemenza di Tito* et *Don Giovanni*¹²⁷. Quoique très importante pour une ville de la taille de Colmar, cette saison allemande aura donc finalement peu contribué à la diffusion de l'opéra allemand en France. Trois interprètes se distinguent particulièrement lors de cette saison, les chanteuses Erdmann et Hehl, et le ténor Wapens¹²⁸.

2.5.2.2.2 Nancy et Metz

Après l'organisation de plusieurs tournées en Alsace, principalement à Strasbourg, mais aussi à Colmar, la troupe allemande du directeur Hehl décide en 1840 d'élargir son champ d'action en France à la Lorraine. Dans son édition du 28 juin 1840, la *Revue et Gazette*

¹²² AmZ, 21 janvier 1829, vol. 31, n° 3, p. 44-45 : « die deutsche Opern- und Schauspieler-Gesellschaft vom Freyburger Actien-Theater ».

¹²³ AmZ, 28 janvier 1829, vol. 31, n° 4, p. 60.

¹²⁴ AmZ, 5 juin 1839, vol. 41, n° 23, p. 449.

¹²⁵ AmZ, 11 septembre 1839, vol. 41, n° 37, p. 727-728.

¹²⁶ Ibid., p. 727.

¹²⁷ Ibid., p. 727-728. *Don Giovanni* est donc la seule *opera buffa* représentée lors de cette saison.

¹²⁸ Ibid., p. 728.

musicale de Paris annonce le passage de cette troupe à Nancy et à Metz, les deux principales villes de la région. Le journal insiste sur le succès de l'entreprise, sans toutefois donner de détails quant au répertoire représenté :

Metz, 16 juin. – M. Hehl, directeur d'une troupe d'opéra allemand, après avoir donné à Nancy quelques représentations qui ont attiré la foule, est venu à Metz continuer son triomphe. Ces artistes étrangers méritent en tout point la faveur dont ils jouissent. Au premier rang, nous plaçons madame Ernst-Seidler. M. Kreutzer, le ténor, a une voix agréable, d'une grande étude, et chante avec âme. Les basses sont convenables, le chef d'orchestre, harmoniste distingué, et les choristes admirables ; ces derniers surtout produisent un tel effet, qu'on les croirait au nombre de quarante quand ils sont à peine douze ou quinze¹²⁹.

La qualité des chœurs est soulignée. Il s'agit là d'une constante dans la réception des représentations allemandes données en France. Une seconde saison avec la même troupe allemande est organisée trois ans plus tard, en 1843, dans la ville de Metz. Une annonce publiée le 2 juillet 1843 indique l'« ouverture du Théâtre-Allemand » à la fin du mois de juin. La chanteuse Katharine Ernst-Seidler¹³⁰ fait de nouveau partie de la troupe :

Metz, 29 juin. – Le théâtre Allemand a fait son ouverture en exécutant un opéra italien, *Otello*, avec les chœurs et le finale du premier acte d'*Une Nuit à Grenade* de Conradin Kreutzer. *Les Huguenots* de Meyerbeer sont venus ensuite ; M^{me} Ernst-Seidler et M. Peretti ont fort bien rempli les rôles de Valentine et de Raoul. On parle avec éloges de M. Freund, basse grave, et de jeunes chanteuses, M^{mes} Reuss et Brassé, qui sont venues s'adjoindre à l'ancienne troupe¹³¹.

2.5.2.2.3 Rouen

La présence de Madame Ernst-Seidler dans une troupe lyrique allemande en tournée à Rouen et à Bordeaux aux mois de mai et juin 1841 laisse supposer que le directeur Hehl, même si son nom n'est à aucun moment mentionné, s'est décidé à étendre le champ d'action de sa troupe à l'ensemble de la France après ses essais réussis en Alsace et en Lorraine lors des années précédentes. Le passage de la troupe allemande en Normandie est évoqué à trois reprises dans le journal parisien, les 23 et 30 mai, et le 7 juin 1841. Dans l'édition du 23 mai, nous retrouvons l'allusion récurrente à la qualité supposée des chœurs allemands :

Rouen, 17 et 19 mai. – La troupe allemande a commencé le cours de ses représentations par l'opéra de Bellini, *I Capuletti*. Madame Ernest Seidler s'y est distinguée dans le rôle de Roméo ; les chœurs n'ont pas tout à fait justifié la réputation des chœurs germaniques. Toutefois ils ont fait preuve de beaucoup d'ensemble dans le fragment de *Fidelio* qui terminait la soirée. Dans le *Norma*, la troupe allemande s'est montrée supérieure à la troupe italienne que nous avons entendue tout récemment. Dans le *Freischütz*, donné ensuite, les chœurs ont admirablement chanté, on s'apercevait qu'ils étaient là sur leur terrain. Mademoiselle Adami a souvent mérité des applaudissements. Mademoiselle Stein en eût obtenu davantage si elle eût voulu quitter un peu les allures d'une *madchen*

¹²⁹ *RGmP*, 28 juin 1840, vol. 7, n° 42, p. 360.

¹³⁰ « Ernst-Seidler (Katharine) », in : BLUM, Robert, HERLOSSOHN, Carl, MARGGRAFF, Hermann (éd.), *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Altenburg/Leipzig, 1839-1846, vol. 3, p. 196-197.

¹³¹ *RGmP*, 2 juillet 1843, vol. 10, n° 27, p. 237. - Cf. : « Feuilleton », in : *AmZ*, 26 juillet 1843, vol. 45, n° 30, p. 557-558 : « Die deutsche Operngesellschaft unter Leitung des Herrn Hehl hat in Metz eine Reihe Vorstellungen mit glänzendem Erfolge gegeben. Die tüchtigsten Mitglieder sind Mad. Ernst-Seidler für erste, Dem. Reuss für zweite Solopartieen, und der Tenorist Peretti. Musikdirector war Herr Carl Kaibel, welcher aber jetzt als Regisseur nach Cöln abgegangen ist; an seine Stelle wurde Herr Musikdirector Fischer (früher in Aachen) engagirt. - Die Gesellschaft wollte nach Dijon, Besançon und dann nach Lyon gehen. »

de *Gasthäus* [sic]. M. Baumhauer Max a une voix de ténor fort agréable qu'il devrait bien échauffer un peu, et M. Conradi est un Richard très formidable¹³².

Dans l'article suivant, publié le 30 mai, le journaliste signale l'opposition présumée des librettistes et des compositeurs français aux tournées de troupes étrangères dans les grandes villes de province¹³³, une opposition qui serait motivée par l'hébergement la même année d'une troupe italienne et d'une troupe allemande à Rouen. Cette information est véhémentement démentie peu après par « les correspondants des auteurs dramatiques » français, comme l'annonce une semaine plus tard le journal parisien dans son édition du 5 juin¹³⁴. Le répertoire trinational de la troupe allemande et, au sein de celui-ci, la nette domination numérique des opéras italiens et français sur les opéras allemands suscitent l'étonnement du journaliste : « Singulière troupe allemande qui, sauf *le Freischütz* et *la Flûte enchantée*, ne joue que des ouvrages italiens et français¹³⁵ ! » Cette remarque est à mettre en parallèle avec le fait qu'un seul des dix-sept ouvrages lyriques représentés à Colmar en 1839 par la troupe du directeur Hehl était allemand et qu'il s'agissait également de l'opéra *Der Freischütz*. L'opéra de Weber aura donc été représenté dans les deux villes avant de l'être à nouveau à Bordeaux. Cette similitude de répertoire constitue un indice supplémentaire en faveur de notre hypothèse selon laquelle la troupe allemande présente à Colmar en 1839 et celle en tournée à Rouen et à Bordeaux en 1841 sont identiques¹³⁶. La représentation rouennaise du *Singspiel* de Mozart est remarquée : « *La Flûte enchantée* vient d'être jouée par la troupe allemande avec un brillant succès. Madame Ernst-Seidler, le ténor Abler et la basse-taille Couradi se sont particulièrement distingués¹³⁷. »

2.5.2.2.4 Bordeaux

Les débuts de la troupe à Bordeaux sont mentionnés dans l'édition du 27 juin 1841. Une fois n'est pas coutume, les opéras de trois compositeurs allemands, Beethoven, Weber et Kreutzer, sont proposés au public lors des deux premières représentations :

Bordeaux. – [...] 18 juin. – La troupe allemande a débuté avant-hier avec succès sur notre théâtre. Les chœurs ont été surtout remarquables ; ils ont montré un ensemble et une vigueur surprenants. Le final de *Fidelio* a été admirablement exécuté. Nous voulons connaître un peu les premiers sujets

¹³² *RGmP*, 23 mai 1841, vol. 8, n° 34, p. 284.

¹³³ *RGmP*, 30 mai 1841, vol. 8, n° 35, p. 291 : « Rouen, 27 mai. – Les auteurs dramatiques, alarmés du tort que peuvent leur faire les troupes italiennes et allemandes, ont résolu de mettre fin aux excursions de ces troupes nomades, et ils ont décidé hier qu'ils interdiraient la représentation de tous les ouvrages des membres de la commission des auteurs dramatiques aux directeurs qui engageraient les Italiens ou les Allemands. C'est M. Roux, directeur des théâtres de Rouen, qui doit le premier être l'objet de cette interdiction. De son côté, ce directeur fait publier que, voulant remplir, quoi qu'il arrive, ses engagements avec la troupe allemande, celle-ci va accélérer autant que possible les représentations qui lui restent à donner, et qui se composeront de : *Tancredè*, *Moïse* et *les Huguenots*. »

¹³⁴ *RGmP*, 5 juin 1841, vol. 8, n° 36, p. 299 : « Rouen, 1^{er} juin. – MM. les correspondants des auteurs dramatiques ont écrit au rédacteur du *Mémorial de Rouen* une lettre dans laquelle ils protestent contre « la prétention d'empêcher les directeurs des théâtres de France de faire entendre des troupes lyriques étrangères. »

¹³⁵ *RGmP*, 30 mai 1841, vol. 8, n° 35, p. 291.

¹³⁶ Selon Sylvain Langlois, la troupe allemande en tournée à Rouen en 1841 est celle du théâtre d'Aix-la-Chapelle. Cf. LANGLOIS, Sylvain, « L'arrivée des opéras de Rossini, Bellini et Donizetti au Théâtre des Arts », in : *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2003 par Florence Naugrette et Patrick Taïeb, Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 1, 2009, p. 8 : « En effet, le public rouennais a pu entendre pour la première fois en 1841 une version de *Don Juan* interprétée par la troupe allemande d'Aix-la-Chapelle et deux reprises de *la Flûte enchantée*. »

¹³⁷ *RGmP*, 5 juin 1841, vol. 8, n° 36, p. 299.

pour en dire notre avis. Aujourd'hui la troupe allemande nous fera entendre *le Freischütz* et *Une nuit à Grenade*, de Conradin Kreutzer. Ce dernier ouvrage a eu un immense succès en Allemagne¹³⁸.

Le journal évoque une semaine plus tard la suite du répertoire représenté. Les prestations de Katharine Ernst-Seidler et des chœurs sont une nouvelle fois remarquées. Aucun autre soliste ne fait l'objet d'un commentaire :

Bordeaux, 25 juin. – [...] La troupe allemande a joué successivement *Norma*, *Roméo et Juliette*, *la Flûte enchantée*, *le Freischütz*. Madame Ernst-Seidler produit beaucoup d'effet, mais ce sont les chœurs surtout et les morceaux d'ensemble qui excitent un enthousiasme véritable¹³⁹.

2.5.2.2.5 Marseille et Toulouse

Dans son édition du 20 septembre 1835, la *Revue et Gazette musicale de Paris* annonce la mise en répétition de l'opéra allemand *Faust* de Spohr à Marseille, sans préciser si les futures représentations s'intégreront à la tournée d'une troupe allemande dans la cité phocéenne¹⁴⁰. Selon Marc Signorile, la première représentation de cet opéra dans l'actuel chef-lieu du département des Bouches-du-Rhône n'a finalement lieu que le 10 mars 1837, soit deux ans plus tard, ce qui semble contredire l'hypothèse de la tournée d'une troupe germanique¹⁴¹. L'*Allgemeiner musikalischer Anzeiger* publie un compte-rendu de la première représentation de *Faust* au Grand-Théâtre. Les chanteurs et les membres de l'orchestre sont français, à l'exception de deux musiciens allemands, le violoniste Ernst et le corniste Lewy¹⁴².

Le premier passage d'une troupe allemande à Marseille attesté par le journal parisien et l'*Allgemeine musikalische Zeitung* prend place en 1842 avec la mise en scène de *La sonnambula* de Bellini en ouverture de la saison, puis de *Fidelio* de Beethoven¹⁴³. Venue de Lyon, la troupe allemande poursuit ensuite ses représentations à Toulouse où les opéras allemands de Mozart, Beethoven et Weber sont mis à l'honneur. Aucune information n'est donnée sur les interprètes qui la composent :

Toulouse. – En quittant Marseille, la troupe allemande est venue ici et nous a fait entendre successivement *Don Juan*, *la Flûte enchantée*, *Fidelio*, *Freischütz* dont la belle exécution a excité beaucoup d'enthousiasme. Elle nous a fait ses adieux par un concert donné dans la salle de la Société philharmonique¹⁴⁴.

Le second passage d'une troupe allemande dans la cité phocéenne intervient deux ans plus tard, en 1844, et fait l'objet d'un article un peu plus détaillé. Le répertoire représenté est de nouveau consacré aux opéras allemands de Beethoven et Weber :

Marseille, 15 juillet. – [...] Nous avons en ce moment une troupe allemande qui exploite notre Grand-Théâtre. Les artistes de MM. Schmidt et Banberger, directeurs, ont débuté par *Fidelio* avec peu de succès, mais ils se sont relevés plus tard dans le *Freyschütz*. Mme Marquard-Segatta, première cantatrice de cette troupe, est une actrice distinguée qui chante et joue le drame lyrique avec beaucoup

¹³⁸ *RGmP*, 27 juin 1841, vol. 8, n° 39, p. 323.

¹³⁹ *RGmP*, 4 juillet 1841, vol. 8, n° 40, p. 331.

¹⁴⁰ *GmP*, 20 septembre 1835, vol. 2, n° 38, p. 311.

¹⁴¹ SIGNORILE, Marc, « Marseille », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 749.

¹⁴² *AmA*, 4 mai 1837, vol. 9, n° 18, p. 71.

¹⁴³ *AmZ*, 9 novembre 1842, vol. 44, n° 45, p. 908.

¹⁴⁴ *RGmP*, 13 novembre 1842, vol. 9, n° 46, p. 447.

de talent. À côté d'elle nous avons remarqué de belles voix de basse-taille. Quant à M. Sorvade, premier ténor, il se relèvera difficilement de son échec de *Fidelio* [...] ¹⁴⁵.

Selon Marc Signorile, il s'agirait plutôt d'une troupe italo-allemande : « En juillet-août 1844, une troupe italo-allemande dirigée par MM. Bauberger et Schmidt donne *Fidelio*, *Le Freischütz*, *Norma*, *I Capuleti* ¹⁴⁶. » Le répertoire international des troupes allemandes de cette époque, opposé au répertoire strictement national des troupes italiennes, et les patronymes d'origine germanique des deux directeurs de la troupe en tournée à Marseille nous font pencher davantage pour l'hypothèse d'une troupe allemande, à défaut de connaître la composition complète des chanteurs de cette dernière. Cette hypothèse est corroborée par un article publié le 11 septembre 1844 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, annonçant la faillite du directeur d'une troupe allemande en tournée à Marseille ¹⁴⁷. Par ailleurs, le public marseillais n'a pratiquement aucune occasion d'entendre d'opéras allemands en traduction française dans la première moitié du XIX^e siècle. Si *Les Mystères d'Isis* sont représentés dès 1809-1810 au Grand-Théâtre, il faudra attendre le 8 avril 1881 pour y entendre pour la première fois *La Flûte enchantée*, c'est-à-dire la partition originale de Mozart, traduite en français par Nutter et Beaumont. De même, la première représentation en français de *Fidelio*, le 13 janvier 1854, date de la seconde moitié du siècle ¹⁴⁸. Les premiers grands succès de l'opéra allemand dans la cité phocéenne se produisent à l'extrême fin du siècle, avec les représentations de trois opéras de Wagner en traduction française entre 1892 et 1897, *Lohengrin*, *Tannhäuser* et *La Walkyrie* ¹⁴⁹.

2.5.2.2.6 Dijon, Dole, Chalon-sur-Saône et Lons-le-Saunier

Dans son édition du 1^{er} novembre 1843, l'*Allgemeine musikalische Zeitung* évoque les « applaudissements enthousiastes » recueillis deux mois plus tôt par la troupe du directeur Hehl lors de sa tournée à Dijon, Dole, Chalon-sur-Saône et Lons-le-Saunier, sans spécifier le répertoire représenté. Placée sous la baguette du chef d'orchestre Brandt, la troupe allemande compte notamment parmi ses membres la soprano Ernst-Seidler, la chanteuse Reuss, le ténor Klein et la basse Freund ¹⁵⁰.

2.5.2.2.7 Chambéry et Grenoble

La *Neue Zeitschrift für Musik* signale, dans son édition du 29 juillet 1844, la tournée d'une troupe allemande à Genève, Chambéry et Grenoble lors des mois précédents. Il s'agit de la même troupe, dirigée par MM. Schmidt et Ramberger, qui donnera des représentations à Marseille aux mois de juillet et août 1844 ¹⁵¹. L'orthographe du nom du deuxième directeur diffère ici de celle donnée par Marc Signorile. La composition et le répertoire de la troupe ne sont pas mentionnés.

¹⁴⁵ *RGmP*, 4 août 1844, vol. 11, n° 31, p. 234.

¹⁴⁶ SIGNORILE, Marc, *op. cit.*, p. 749.

¹⁴⁷ *AmZ*, 11 septembre 1844, vol. 46, n° 37, p. 621 : « Eine deutsche Operntruppe hat im südlichen Frankreich schlechte Geschäfte gemacht; in Marseille wurde der Director zahlungsunfähig und musste seine Gesellschaft entlassen. Einige Mitglieder sangen auf der Durchreise in Lyon Männerchöre in Kaffeehäusern! »

¹⁴⁸ SIGNORILE, Marc, *op. cit.*, p. 749.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 750.

¹⁵⁰ « Feuilleton », in : *AmZ*, 1^{er} novembre 1843, vol. 45, n° 44, p. 804.

¹⁵¹ *NZfM*, 29 juillet 1844, p. 36.

2.5.2.2.8 Besançon

Le 15 juin 1845, la *Revue et Gazette musicale de Paris* rend compte brièvement des succès à Besançon d'une troupe allemande dirigée par un certain M. Kehl [sic]. Sans surprise, le journal souligne la qualité des chœurs allemands :

Besançon. – Le succès des représentations que donne ici la troupe allemande, dirigée par M. Kehl, va toujours croissant. *Robert-le-Diable* a été supérieurement rendu par madame Hommes-Meister, MM. Baumauer et Koch : les chœurs ont soutenu dignement leur réputation d'ensemble et de vigueur¹⁵².

2.5.2.2.9 Lyon

Enfin, après Strasbourg, Colmar, Rouen, Bordeaux, Dijon, Dole, Chalon-sur-Saône et Lons-le-Saunier, nous retrouvons au mois de juillet 1846 la troupe du directeur Hehl en tournée à Lyon. Lors de cette saison, les chœurs allemands ont de nouveau l'occasion de se distinguer :

Lyon, 26 juillet. – Une troupe allemande de Zurich et Bâle, sous la direction de M. Hehl, a donné ici quelques opéras sans grand profit. *On a admiré l'énergie des chœurs*, on a vanté les solistes ; mais le public n'éprouve que peu de sympathie pour la musique allemande¹⁵³.

Il ne s'agit pas du premier passage d'une troupe allemande à Lyon. L'*Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*¹⁵⁴ et l'*Allgemeine musikalische Zeitung* mentionnent le passage d'une troupe allemande dès 1842, sans en préciser ni le nom, ni le répertoire :

*Eine deutsche Operngesellschaft, von Genf und Chambéry kommend, ist in Lyon eingetroffen, sie will das ganze südliche Frankreich durchziehen. Es ist mehr Erfolg zu wünschen, als der diesjährigen Pariser und auch Londoner Unternehmung*¹⁵⁵.

Il s'agit de la même troupe qui poursuivra ensuite ses représentations à Marseille et Toulouse¹⁵⁶. Selon Yves Ferraton, si « les œuvres des compositeurs italiens, Donizetti, Verdi, s'imposent sans difficulté » à Lyon dans la première moitié du XIX^e siècle, « il n'en va pas de même pour celles des compositeurs germaniques ». Remarquons toutefois que les plus célèbres opéras allemands de Mozart, Weber et Beethoven étaient déjà connus du public rhodanien avant les deux tournées d'une troupe allemande. Celui-ci avait eu l'occasion de les entendre en traduction française lors des décennies précédentes. *Les Mystères d'Isis*, adaptation de l'opéra *Die Zauberflöte*, avaient ainsi été représentés dans cette ville en 1813, *Robin des bois*, adaptation du *Freischütz*, en 1825, et *Fidelio* en 1831¹⁵⁷. À la fin du siècle, Lyon devient « l'un des bastions du wagnérisme » avec les représentations de quatre opéras

¹⁵² *RGmP*, 15 juin 1845, vol. 12, n° 24, p. 199.

¹⁵³ *RGmP*, 9 août 1846, vol. 13, n° 32, p. 255.

¹⁵⁴ « Correspondenz. (Lyon) », in : *AWMZ*, 23 juin 1842, vol. 2, n° 75, p. 307.

¹⁵⁵ « Feuilletton », in : *AmZ*, 27 juillet 1842, vol. 44, n° 30, p. 600 : « Une troupe lyrique allemande, en provenance de Genève et Chambéry, est arrivée à Lyon. Elle veut sillonner tout le sud de la France. Il faut lui souhaiter davantage de succès qu'à celles qui se sont produites à Paris et Londres cette année. »

¹⁵⁶ *AmZ*, 9 novembre 1842, vol. 44, n° 45, p. 908.

¹⁵⁷ Cf. : FERRATON, Yves, « Lyon », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 719.

de Wagner entre 1891 et 1896, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *La Walkyrie* et *Les Maîtres chanteurs*¹⁵⁸.

Conclusion

Alors que le Théâtre-Italien permet au public parisien d'assister chaque année aux représentations des plus récentes *opere buffe* et *semiserie*, interprétées par les meilleurs interprètes du moment, et sert de modèle aux théâtres de province pour la reprise des ouvrages italiens en traduction française, l'art lyrique allemand ne dispose pas d'une institution parisienne équivalente sous la Restauration et la monarchie de Juillet, et reste peu connu à Paris, voire inconnu dans les villes de province, à l'exception notable de la ville de Strasbourg. Tandis que vingt-trois saisons allemandes sont organisées dans la capitale alsacienne entre 1813 et 1848, en alternance avec le théâtre français, seules cinq saisons allemandes le sont à Paris dans la première moitié du XIX^e siècle, en dépit de l'exceptionnel dynamisme qui caractérise la vie théâtrale parisienne à cette période. La diffusion française des ouvrages d'Albert Lortzing, le plus célèbre compositeur de *komische Opern* de la première moitié du XIX^e siècle, est nulle en dehors de l'Alsace et atteste de manière édifiante de la méconnaissance du répertoire lyrique allemand contemporain par le public français.

¹⁵⁸ *Ibid.*

2.6 La diffusion des *komische Opern* et des opéras allemands en Italie

Introduction

Dans les premières années du XIX^e siècle, le nord et le centre de l'Italie, occupés et administrés par la France, sont annexés à l'Empire sous forme de départements ou constituent entre 1805 et 1814 le *Royaume d'Italie (Regno Italico)*, un État créé et régi par Napoléon ayant Milan pour capitale. La chute de l'empire napoléonien profite à l'Autriche et l'occupation autrichienne remplace l'occupation française au nord de la péninsule, à l'exception du Royaume de Piémont-Sardaigne qui est rétabli. Le 7 avril 1815, les *États autrichiens en Italie* deviennent le nouveau *Royaume de Lombardie-Vénétie*, constitué sur les bases du traité de Vienne. Ce royaume confié à François I^{er}, empereur d'Autriche et roi de la Lombardie-Vénétie, se maintiendra jusqu'en 1866, malgré l'amputation d'une grande partie de son territoire, à savoir l'entière Lombardie à l'exception de la province de Mantoue, après la deuxième guerre d'indépendance italienne en 1859. Il semblerait logique de penser que la mise en place d'une administration autrichienne se soit accompagnée d'une importante diffusion de l'opéra allemand dans le nord de l'Italie à partir de 1815. Force est de constater qu'il n'en est rien, même si Milan constitue le principal foyer de diffusion de l'opéra allemand en Italie dans la première moitié du XIX^e siècle.

Si les *komische Opern* et les opéras allemands à succès sont rapidement joués sur les différentes scènes allemandes, ils sont par contre rarement joués en France et plus rarement encore en Italie¹. La question de la langue de représentation ne semble pas prioritaire en France, pays dans lequel les opéras allemands représentés le sont en version originale par des troupes allemandes en tournée, en traduction française par des artistes locaux ou, de manière plus exceptionnelle, en traduction italienne par des artistes transalpins². Elle l'est cependant en Italie où les rares œuvres allemandes représentées sont systématiquement traduites en italien. Le dépouillement de nombreux journaux musicaux italiens, allemands et français n'a révélé aucune tournée de troupe lyrique allemande en Italie entre 1815 et 1848.

L'une des raisons de la très faible diffusion de la *komische Oper* en Italie résiderait dans l'hermétisme du public italien aux musiques étrangères. Dans sa *Vie de Rossini* publiée en 1824, Stendhal évoque le « mépris des Italiens pour les artistes étrangers³ », tandis que Franz Liszt remarque le 28 mars 1839 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* que « l'esprit de nationalité est excessivement chatouilleux en Italie et va se loger là où il semblerait au premier abord qu'il n'a absolument que faire⁴ ». Cette idée est développée par le compositeur Otto Nicolai dans son article « Einige Betrachtungen über die italienische

¹ À titre d'exemple, aucun opéra allemand n'est représenté à Reggio Emilia entre 1645 et 1857. - Cf. : FABBRI, Paolo, VERTI, Roberto, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia: Repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 1987, 479 p.

² Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la troupe du Théâtre-Italien donne dix représentations de *Fidelio* de Beethoven en 1852 et 1869, et soixante-douze représentations de *Marta* de Flotow entre 1858 et 1884.

³ STENDHAL, Henri Beyle, *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase. Vie de Rossini. Notes d'un dilettante*, ESQUIER, Suzel (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 437 : « Je mets ces deux grands noms ensemble, par l'effet combiné de l'éloignement des lieux, de la difficulté de lire Mozart, et du mépris des Italiens pour les artistes étrangers : on peut dire que Mozart et Rossini ont débuté ensemble en Italie vers l'an 1812. »

⁴ LISZT, Franz, « Lettre d'un bachelier ès-musique. – De l'état de la musique en Italie », in : *Revue et Gazette musicale de Paris*, 28 mars 1839, vol. 6, n° 13, p. 103.

Oper, im Vergleich zur deutschen » publié le 28 mars 1837 dans le journal musical allemand *Neue Zeitschrift für Musik*⁵ :

In Deutschland ist man doch wenigstens so gerecht, die Kompositionen der Italiener zur Ausführung zu bringen, und die Namen Rossini, Donizetti, Bellini u.s.w. sind doch gekannt. [...] In Italien ist es weit ärger: die ganze Nation glaubt, daß nur sie Opern-Musik machen könne und daß die Oltramontani Barbaren sind! Sie wollen nicht einmal deutsche Gesang-Musik auszuführen oder anzuhören versuchen: Übersetzungen deutscher Opern ins Italienische existieren gar nicht, und die Namen Beethoven, Weber, Spohr, Marschner u.s.w. sind ihnen ganz und gar fremd. Was sie aber von deutscher Opernmusik kennen, das verwerfen sie als unverständlich, unmelodiös, unsangbar und Notenexerzitium⁶.

L'auteur anonyme d'un article publié le 1^{er} juillet 1846 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* observe le succès des opéras italiens sur les scènes germaniques et ironise sur la faible diffusion internationale des opéras allemands : « *Von den armen deutschen Opern gehen wenige auf Reisen! die meisten wissen nicht, wie es vor dem Thore ihrer Geburtsstadt aussieht!* »

La faible diffusion des opéras allemands et français dans la péninsule italienne est également observée par la presse transalpine, en particulier par la *Gazzetta musicale di Milano*. Le 27 février 1842, Giacinto Battaglia reconnaît les mérites de l'opéra allemand⁸, une opinion loin d'être partagée par ses compatriotes, et regrette comme Nicolai la large méconnaissance des compositeurs d'opéras allemands en Italie :

Oltre a ciò, da un simile ufficio si otterrà di distruggere non poche prevenzioni e pregiudizii che tra noi tengono ancora in sospenso gli animi intorno al valore di molti nomi di compositori oltramontani, già consacrati a una incontestata immortalità nella loro patria, ma nella nostra Italia poco meno che sconosciuti, o tutt'al più bisbigliati con timida venerazione da alcuni isolati studiosi, ai quali, sotto pena di incorrere taccia di pedantismo sc[i]entifico per parte degli indotti musicali, è perfino negato il far libero e aperto esercizio del loro culto⁹.

⁵ « Quelques considérations sur l'opéra italien en comparaison avec l'opéra allemand » (notre traduction) : NICOLAI, Otto, « Italienische Studien. II. Einige Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen », in : *NZfM*, 28 mars et 4 avril 1837, vol. 6, n° 25 et 27, p. 99-101 et 107-109 ; reproduit in : NICOLAI, Otto, *Musikalische Aufsätze*, KRUSE, Georg Richard (éd.), Ratisbonne, Gustav Bosse, 1913, p. 77-92 ; reproduit partiellement in : KRAUSE-GRAUMNITZ, Heinz, *Vom Wesen der Oper. Opernkomponisten in Autobiographien, Vorreden und Briefen. Werk-Erläuterungen und anderen Dokumenten über die Oper*, Berlin, Henschelverlag, 1969, p. 145-148.

⁶ NICOLAI, Otto, « Italienische Studien. II [...] », in : *NZfM*, 28 mars 1837, vol. 6, n° 25, p. 99-100 (= KRAUSE-GRAUMNITZ, *op. cit.*, p. 146) : « En Allemagne au moins, on est assez juste pour faire exécuter les compositions des Italiens, et les noms de Rossini, Donizetti, Bellini, etc., nous sont donc connus. [...] En Italie, c'est bien pire : la nation entière croit qu'elle seule pourrait faire de la musique d'opéra et que les Ultramontains sont des barbares ! Ils ne veulent même pas essayer d'exécuter ou d'écouter de la musique vocale allemande : il n'existe aucune traduction d'opéra allemand en italien, et les noms de Beethoven, Weber, Spohr, Marschner, etc., leur sont absolument étrangers. Ce qu'ils connaissent de la musique allemande d'opéra, ils le rejettent comme quelque chose d'incompréhensible, de non mélodique, d'inchantable et comme un exercice musical scolaire. »

⁷ « Einige Bemerkungen über die italienischen Opern, von einem deutschen Sänger », in : *AmZ*, 1^{er} juillet 1846, vol. 48, n° 26, p. 437 : « Parmi les pauvres opéras allemands, peu nombreux sont ceux qui partent en voyage ! La plupart d'entre eux ne savent pas à quoi ressemble le monde au-delà des portes de leur ville natale ! »

⁸ BATTAGLIA, Giacinto, « Grandi compositori delle scuole tedesca e francese. Cristoforo Gluck. I. Sua riforma melodrammatica », in : *GmM*, 27 février 1842, vol. 1, n° 9, p. 33 : « *studiare i capolavori della scuola oltremontana sotto il loro punto di vista veramente degno di meditazione* » : « étudier les chefs-d'œuvre de l'école étrangère sous leur point de vue vraiment digne de méditation. »

⁹ *Ibid.* : « En outre, on obtiendra d'une telle étude la destruction des nombreux préjugés et préventions qui parmi nous tiennent encore en souffrance les âmes autour de la valeur de nombreux noms de compositeurs étrangers, déjà consacrés par une immortalité incontestée dans leur patrie, mais qui sont quasiment inconnus dans notre

La même année, un journaliste de l'hebdomadaire musical milanais confirme dans l'édition du 5 juin 1842 le peu d'intérêt du public italien pour les œuvres étrangères :

Vi hanno le scuole tedesca e francese o mista, e queste vanno superbe dei nomi dei Bach, degli Hasse, degli Handel, dei Beethoven, dei Mozart, dei Weber, dei Mayerbeer [sic], dei Gretry, dei Delayrac [sic], dei Mehul, degli Auber, degli Halevy. Or bene: quali e quante composizioni di questi insigni si conoscono in Italia? Quando, da alcun tempo in qua, si odone sulle nostre scene le mirabili ispirazioni di questi rappresentanti del genio musicale straniero? Nè valga il risponderci che il poco conto in che sono avute tra noi le opere dei compositori or nominati è naturale conseguenza della poco favorevole impressione ch'esse destarono quasi ogni volta si vollero offrire al nostro pubblico¹⁰.

Un an plus tard, le compte-rendu fait par L. F. Casamorata de la première représentation du *Freischütz* de Weber sur le sol italien, au Teatro della Pergola de Florence le 5 février 1843, renseigne non seulement sur l'échec populaire de l'œuvre, mais aussi sur les préjugés du public et du critique italiens envers l'opéra allemand de manière générale et sur la transformation jugée nécessaire des dialogues parlés en récitatifs¹¹. L'échec populaire de la première représentation, tardive, du *Freischütz* en Italie ne fait aucun doute à la lecture des premières lignes de cet article :

Asserire che il capolavoro del maestro tedesco incontrasse nella sera e sulle scene sovraindicate il pubblico gradimento, sarebbe dir cosa non vera: non già che la numerosissima udienza desse a conoscere la sua disapprovazione con incongrui e rumorosi modi, chè i fiorentini frequentatori del teatro han troppo buon senso per ignorare quanto sarebbe stato ciò inutile e disdicevole, trattandosi in specie di opera famigerata di famigerato autore già morto da molto tempo, sul merito della qual quasi tutta Europa si è pronunziata favorevolmente, che da circa venticinque anni ha corso di trionfo in trionfo per mezzo mondo. [...] Ma del vero sopraenunciato piena riprova porgevano: la freddezza mostrata durante tutta la udizione, i particolari discorsi e i giudizj che dagli astanti tra loro conversando si pronunziavano, e più di tutto la generale disattenzione che dal second'atto in poi si fece sempre maggiore¹².

Italie, ou tout au plus chuchotés avec une timide vénération par quelques savants isolés auxquels, sous peine d'être exposés à l'accusation de pédantisme scientifique par les incultes musicaux, on nie même l'exercice libre et ouvert de leur culte. »

¹⁰ B., « In quale conto è avuta al presente la musica in Italia », in : *GmM*, 5 juin 1842, vol. 1, n° 23, p. 102 : « Il y a les écoles allemande et française ou mixte, et celles-ci s'enorgueillissent des noms de Bach, de Hasse, de Haendel, de Beethoven, de Mozart, de Weber, de Meyerbeer, de Grétry, de Dalayrac, de Méhul, d'Auber, d'Halévy. Eh bien : quelles compositions de ces personnages éminents connaît-on en Italie et combien sont-elles ? Quand donc les admirables inspirations de ces représentants du génie musical étranger se font-elles entendre sur nos scènes ? Ce n'est pas une réponse valable de dire que la faible considération qu'ont obtenue chez nous les œuvres des compositeurs mentionnés ci-dessus serait une conséquence naturelle de l'impression peu favorable qu'elles susciteraient quasiment à chaque fois qu'on voudrait les offrir à notre public. »

¹¹ CASAMORATA, L. F., « Der Freyschütz. Opera in musica di C. M. Weber prodotta sulle scene del Teatro della Pergola in Firenze la sera del 5 febbraio 1843 », in : *GmM*, 26 février 1843, vol. 2, n° 9, p. 36-38.

¹² *Ibid.*, p. 36 : « Affirmer que le chef-d'œuvre du maître allemand rencontra le goût du public le soir et sur la scène indiqués ci-dessus serait dire un mensonge, bien que l'audience très nombreuse ne fit pas connaître sa désapprobation par des moyens disproportionnés et bruyants, car les habitués florentins du théâtre ont trop de bon sens pour ignorer combien cela aurait été inutile et inconvenant, s'agissant de l'œuvre tristement célèbre d'un auteur tristement célèbre, mort depuis longtemps déjà, sur le mérite duquel presque toute l'Europe s'est prononcée favorablement, qui depuis vingt-cinq ans environ vole de triomphe en triomphe à travers la moitié du monde. [...] Mais plusieurs éléments tendent à démontrer pleinement notre énoncé liminaire : la froideur montrée durant toute l'audition, les propos particuliers et les jugements prononcés par les personnes présentes en train de converser, et plus que tout l'inattention générale qui se fit toujours plus grande à partir du second acte. »

Le critique de la *Gazzetta musicale di Milano* partage le préjugé largement répandu en Italie et en France sur la nature supposée abstraite de la musique allemande. L'association de cette dernière avec la philosophie est un lieu commun de ce type d'argumentation :

Ma in sui primi anni del corrente secolo, la concitazione in cui trovaronsi le menti tedesche, tra per la direzione che avevan preso i filosofici studii, tra per le memorabili politiche vicende di allora, fu tale che anche la musica ne dovè risentir l'influenza. Le passioni, gli affetti, il mondo materiale, non parvero bastar più agli artisti, che vollero slanciarsi tra le astrazioni, rappresentare idee anzichè risvegliare affetti, fondare una nuova scuola musicale trascendentale, mistica, metafisica, specchio quasi della filosofia allora in voga¹³.

Selon Casamorata, le public italien se rend à l'opéra pour se divertir après les fatigues de la journée, non pour se concentrer sur une œuvre exigeante intellectuellement. Le critique reconnaît la valeur de l'opéra allemand tout en le jugeant inadapté au goût du public transalpin :

Carlo Maria Weber è, a mio credere, quello che praticamente stabilì la nuova scuola, che si fece capo del romanticismo musicale. E l'opera Der Freyschütz è una delle più distinte composizioni di questa scuola, che ha per caratteristica, a detta di uno scrittore francese, produr musica che fa pensare più di quel che faccia sentire. Se la musica ciò debba proporsi ad oggetto, non voglio qui stare a investigare; non può per altro negarsi che la tendenza di questa scuola sia nobilissima; ma a gustarne le produzioni non basta avere buone orecchie ed animo sensibile; vi vuole anche forte ed acuta mente, ed attitudine ad intesa applicazione. Nè queste doti mancano al certo agli Italiani; manca però forse in generale la voglia di farne uso per assistere ad un divertimento destinato anzi ad esser sollievo dopo le cure e le fatiche della giornata¹⁴.

En conséquence, le critique italien n'a pas été surpris par l'accueil froid réservé à l'ouvrage lors de sa première représentation. L'une des raisons en serait « le caractère éminemment allemand qui en domine généralement la mélodie ». Casamorata souligne aussi la nécessité de transformer les dialogues parlés en récitatifs, tout en condamnant le travail similaire effectué par Berlioz à Paris :

Essendo l'opera nel suo originale mancante di recitativi, di cui tengono il luogo, secondo il sistema dell'opera nazionale tedesca, delle scene di prosa recitata, il giovine maestro Carlo Romani, nipote del maestro Pietro direttore delle opere al teatro della Pergola, fu incaricato di scriverli, e a dir vero ha mostrato in questo lavoro molto buon gusto e la più scrupolosa coscienza artistica, richiamando nei punti più interessanti le idee musicali caratteristiche e principali dell'opera, e

¹³ *Ibid.*, p. 37 : « Mais dans les premières années de notre siècle, l'agitation dans laquelle se trouvaient les esprits allemands, que ce soit par la direction qu'avaient prise les études philosophiques ou par les événements politiques mémorables d'alors, fut telle que la musique aussi devait en ressentir l'influence. Les passions, les sentiments et le monde matériel ne semblèrent plus suffire aux artistes qui voulurent se lancer dans les abstractions, représenter des idées au lieu de réveiller des sentiments, fonder une nouvelle école transcendente, mystique, métaphysique, presque un miroir de la philosophie alors en vogue. »

¹⁴ *Ibid* : « Carl Maria von Weber est selon moi celui qui établit pratiquement la nouvelle école, qui se fit le chef du romantisme musical. Et l'opéra *Der Freischütz* est l'une des compositions les plus distinguées de cette école, qui a pour caractéristique, au dire d'un écrivain français, de produire une musique qui fait penser plus qu'elle ne fait sentir. Je ne veux pas enquêter ici sur le fait de savoir si la musique doit se proposer ceci comme objet ; d'autre part on ne peut nier que la tendance de cette école soit très noble ; mais il ne suffit pas d'avoir de bonnes oreilles et une âme sensible pour en goûter les productions ; il faut aussi un esprit fort et perspicace, et une aptitude à l'écoute concentrée. Ces qualités ne font certainement pas défaut aux Italiens ; cependant il leur manque peut-être en général la volonté d'en faire usage pour assister à un divertissement destiné au contraire à être un réconfort après les traitements et les fatigues de la journée. »

*scansando sopra tutto quella gonfiezza e pretensione di cui in simil lavoro fu fatto a Parigi rimprovero al signor Berlioz*¹⁵.

La traduction italienne de l'ouvrage par Guidi n'a pas été effectuée à partir du livret original allemand, mais à partir d'une traduction française, ce qui laisse aisément deviner la moindre fidélité à l'original de la version proposée au public florentin¹⁶. En résumé, l'échec de la production florentine du *Freischütz* est révélateur du faible engouement du public italien pour les œuvres non italiennes, ce dont témoigne aussi l'« examen du statut actuel de la musique dramatique en Italie » publié dans le même journal quelques mois plus tard, le 10 décembre 1843, dans lequel il est de nouveau question des compositeurs « *stranieri, che poco o nulla conosciamo se non per fama (e ciò con non lieve nostro danno)* »¹⁷.

Le 13 décembre 1846, en préambule à la sixième année (1847) de parution de la *Gazzetta musicale di Milano*, la rédaction du journal se refuse catégoriquement à se faire le porte-parole de l'opinion publique, prenant pour exemple une hypothétique représentation de *Fidelio* au Teatro alla Scala qui serait, selon elle, condamnée à l'insuccès populaire malgré la valeur artistique indéniable de l'ouvrage. La faible diffusion du théâtre lyrique allemand en Italie serait donc due à l'aveuglement du public, non à celle de la critique musicale. Cet article est prémonitoire quand on songe que la première représentation de l'opéra de Beethoven sur le sol italien n'eut lieu que quarante ans plus tard, en 1886 :

*Che noi dovessimo poi farci organo dell'opinione pubblica, questo sarebbe in vero di troppo ridicolo. Un'opinione così balzana, così variabile, così capricciosa, così superficiale, così mancante di ogni pudore, qual è generalmente quella dei teatri, ed oggidì principalmente, sarà quella che dovrà dirigere i nostri giudizi? Come mai? – All'impresario della Scala verrebbe oggi il ticchio di darvi Fidelio; - voi lo fischiereste; - e noi dovremmo dire, per tema di non disgustarvi, che Fidelio è una miseria? Come mai?*¹⁸

Le 18 mai 1847, un critique de la *Gazzetta musicale di Milano*, évoquant une représentation de *Robert le diable* de Meyerbeer froidement accueillie par le public du Teatro alla Scala l'année précédente, fustige « *quella mania di certuni, i quali vorrebbero che dal suolo italiano fosse bandita la musica straniera* »¹⁹. Il attribue l'insuccès de cette représentation de l'opéra français à « l'insuffisance » des orchestres et des chœurs italiens, incapables d'exécuter convenablement la musique complexe de Meyerbeer, et condamne

¹⁵ *Ibid.* : « Étant donné que la version originale de l'opéra manque de récitatifs, les scènes de prose récitée tenant lieu de récitatifs selon le système de l'opéra national allemand, le jeune maître Carlo Romani, neveu du maître Pietro, le directeur des opéras au théâtre de la Pergola, fut chargé de les écrire, et à dire vrai il a montré dans ce travail beaucoup de bon goût et la plus scrupuleuse conscience artistique, reprenant dans les points les plus intéressants les idées musicales caractéristiques et principales de l'opéra, et évitant surtout cette emphase et cette prétention qui furent reprochées à Monsieur Berlioz pour un travail similaire effectué à Paris. »

¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷ « Esame dello stato attuale della musica drammatica in Italia », in : *GmM*, 10 décembre 1843, vol. 2, n° 50, p. 209-210 : les compositeurs « étrangers, dont nous ne connaissons rien ou peu de chose, sinon leur renommée (et cela n'allège en rien notre tort) ».

¹⁸ « PREAMBOLO all'anno sesto (1847) della Gazzetta Musicale di Milano », in : *GmM*, 13 décembre 1846, vol. 5, n° 51, p. 403 : « Puis, si nous devons nous faire l'organe de l'opinion publique, cela serait vraiment trop ridicule. Une opinion aussi saugrenue, aussi variable, aussi capricieuse, aussi superficielle, aussi dépourvue de toute pudeur, telle qu'est généralement celle des théâtres, et aujourd'hui principalement, serait celle qui devrait diriger nos jugements ? Pourquoi ? - S'il venait à l'impresario de la Scala l'envie de vous donner *Fidelio*, vous le siffleriez ; et nous devrions dire, afin de ne pas vous dégoûter, que *Fidelio* est une misère ? Pourquoi ? »

¹⁹ « GAZZETTINO SETTIMANALE DI MILANO. Martedì, 18 Maggio », in : *GmM*, 19 mai 1847, vol. 6, n° 20, p. 156 : « cette manie de certains qui voudraient que la musique étrangère soit bannie du sol italien ».

la « *strana mania la quale, appena un capolavoro straniero qui trovi contraria fortuna, si piace attribuirle alla qualità della composizione, non ad altre più reali cagioni*²⁰. »

La diffusion de l'opéra allemand en Italie au XIX^e siècle s'est le plus souvent réduite à l'exécution d'ouvertures lors de concerts symphoniques. La nouveauté ressentie par la critique musicale lors d'un concert orchestral organisé au Teatro Carcano de Milan en 1850, concert au cours duquel fut donnée l'ouverture d'*Oberon* de Weber, témoigne de la faible diffusion de la musique française et de la musique allemande en Italie dans la première moitié du XIX^e siècle :

*Tutti i pezzi indicati nel programma di questo concerto erano nuovi per le solennità musicali offerte al Carcano dai professori d'orchestra capitanati dal sommo clarinettista, ed il concorso fu perciò ben più numeroso che non nella precedente accademia, la quale constava di musica già replicatamente ammirata. La novità è mai sempre del maggiore stimolo per un pubblico, specialmente quando trattasi di una serie di trattenimenti a brevi intervalli. I bravi professori dell'orchestra milanese ne' pezzi stromentali di Weber, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Spohr [sic], Onslow, Auber, Meyerbeer, Herold, Berlioz, ecc., d'accoppiarsi agli scelti di Rossini, Mercadante, Donizetti, Soliva, Verdi, L. Rossi, Frasi, ecc., o a quelli scritti espressamente, potrebbero rinvenire una inesauribile miniera da soddisfare gli intelligenti e a un tratto da divertire ed educare il nostro pubblico più che mai bisognoso che illuminati artisti di quando in quando gli avessero a porgere un po' di quel corroborante pascolo tanto appetito nelle principali città d'Europa*²¹.

2.6.1 Étude de la diffusion des opéras allemands en Italie par compositeur

Une étude de la diffusion italienne de l'ensemble des opéras allemands, tous genres confondus, montrera combien les affirmations de Nicolai, de Stendhal et des journalistes de la *Gazzetta musicale di Milano* sur la méconnaissance de l'opéra allemand par le public transalpin, hors de toute considération esthétique, trouvent confirmation sur le plan statistique. Cette analyse est étayée par le dépouillement complet des opéras allemands créés entre 1760 et 1860 dont la diffusion a été étudiée par Alfred Loewenberg dans son ouvrage *Annals of Opera, 1597-1940*²². L'ouvrage de ce musicologue comporte certes quelques imprécisions, de nombreuses lacunes et n'est donc pas toujours entièrement fiable. Il est cependant basé sur la compilation de sources de première main²³ et constitue encore à ce jour l'unique

²⁰ *Ibid.* : « l'étrange manie qui se plaît, dès qu'un chef-d'œuvre étranger trouve ici mauvaise fortune, à l'attribuer à la qualité de la composition, non à des causes bien plus réelles. »

²¹ « TEATRO CARCANO. Concerto Secondo Seria Seconda », in : *GmM*, 16 juin 1850, vol. 8, n° 24, p. 102 : « Toutes les pièces indiquées dans le programme de ce concert étaient nouvelles pour les solennités musicales offertes au [théâtre] Carcano par les instrumentistes de l'orchestre dirigés par le plus grand clarinettiste, et l'affluence fut par conséquent bien plus nombreuse que lors du précédent concert, lequel se composait de musique déjà admirée à plusieurs reprises. La nouveauté ne constitue pas toujours le plus grand stimulant pour un public, spécialement quand il s'agit d'une série de manifestations musicales rapprochées dans le temps. Les bons musiciens de l'orchestre milanais pourraient découvrir dans les pièces instrumentales de Weber, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Spohr, Onslow, Auber, Meyerbeer, Hérold, Berlioz, etc., couplées à des pièces choisies de Rossini, Mercadante, Donizetti, Soliva, Verdi, L. Rossi, Frasi, etc., ou à des pièces écrites expressément, une mine inépuisable pour satisfaire les personnes intelligentes et tout à coup divertir et éduquer notre public qui a plus que jamais besoin que des artistes éclairés lui donnent à goûter de temps en temps un peu de ce pâturage fortifiant si appétissant dans les principales villes d'Europe. »

²² LOEWENBERG, Alfred, *Annals of Opera, 1597-1940, compiled from the original sources by Alfred Loewenberg, with an introduction by Edward J. Dent*, Genève, Societas Bibliographica, 1955, 2^e éd., vol. 1, p. 243-949.

²³ *Ibid.*, p. vii (Preface) : « It is stated on the titlepage that the book was 'compiled from the original sources.' That is to say, I did not rely upon second or third hand information. Whenever possible the dates and other particulars were collected from the original scores and librettos, from play-bills, contemporary newspapers and periodicals; next there came memoirs, letters and diaries, and the various bibliographical works, catalogues, and theatrical chronologies. For the more recent years, and for countries newspapers of which are not easily

ouvrage synthétique sur la diffusion de près de quatre mille opéras à l'échelle mondiale²⁴. Les nombreuses recherches entreprises depuis un demi-siècle pour établir les répertoires de nombreux théâtres restent malheureusement dispersées et non pas encore abouti à une mise à jour coordonnée au niveau international de l'ouvrage d'Alfred Loewenberg ou à la publication d'un ouvrage similaire plus développé. Par conséquent, l'étude de la diffusion des opéras allemands en Italie au XIX^e siècle, proposée ci-dessous, se veut plus indicative qu'exhaustive. Afin de renforcer la portée scientifique de cette étude, deux autres sources permettront de compléter, voire de corriger les informations fournies par l'ouvrage d'Alfred Loewenberg.

La première de ces sources, et de loin la plus importante dans la préparation de ce chapitre, consiste dans le dépouillement complet des répertoires publiés de quarante-huit théâtres situés dans trente-sept villes italiennes différentes. Les théâtres dont les chronologies des représentations lyriques ont été étudiées sont le Teatro delle muse d'Ancône, le Teatro Petrarca d'Arezzo, le Teatro Donizetti de Bergame, le Teatro Comunale de Bologne, le Teatro Grande de Brescia, le Teatro Comunale de Catane, le Teatro Comunale de Cesena, le Teatro della Concordia de Crémone, le Teatro Comunale de Faenza, le Teatro della Pergola de Florence, le Real Teatro Ferdinando de Foggia, le Teatro Carlo Felice de Gênes, le Teatro degli Avvalorati, le Teatro Leopoldo et le Teatro Rossini de Livourne, le Teatro del Giglio de Lucques, le Teatro Sociale et le Teatro Nuovo de Mantoue, le Teatro Vittorio Emanuele II de Messine, le Teatro alla Scala de Milan, le Teatro Ducale et le Teatro Comunale de Modène, le Teatro San Carlo de Naples, le Teatro Nuovo et le Teatro a Santa Lucia de Padoue, le Teatro Carolino de Palerme, le Teatro Ducale de Parme, le Teatro Verzaro et le Teatro del Pavone de Pérouse, le Teatro Municipale de Plaisance, le Teatro Comunale de Ravenne, le Teatro dei Nobili et le Teatro Persiani de Recanati, le Teatro Pubblico de Reggio Emilia, le Teatro Argentina, le Teatro Apollo et le Teatro Valle de Rome, le Teatro Pubblico de Senigallia, le Teatro Grande de Trieste, le Teatro Regio de Turin, le Teatro Sociale d'Udine, le Teatro Sociale de Varèse, le Teatro La Fenice de Venise, le Teatro Filarmonico de Vérone, le Teatro Eretenio et le Teatro Comunale de Vicence, le Teatro Civico et le Teatro Sociale de Voghera²⁵.

available, official publications of the opera-houses, and lists provided for the purpose by the authorities proved a great help. »

²⁴ *Ibid.* : « *The selection of some three or four thousand operas out of a total number of - I dare not offer a guess, was also chiefly guided by objective historical principles.* »

²⁵ MORICI, Ottaviano, *I cento anni del Teatro delle muse di Ancona, 1827-1927*, Ancona, Stab. Tip. Economico A. Nacci & C., 1927, 83-XXXV p. - GRANDINI, Alfredo, *Cronache musicali del Teatro Petrarca di Arezzo: Il primo cinquantennio (1833-1882)*, Florence, Leo S. Olschki, 1995, 377 p. - COMUZIO, Ermanno, *Il teatro Donizetti*, vol. 2 : *Cronologia degli spettacoli, 1786-1989*, Bergame, Lucchetti Editore, 1990, 397 p. [En 1897, le Teatro Riccardi de Bergame prend le nom de Teatro Donizetti, nom qu'il a conservé jusqu'à aujourd'hui.] - BIGNAMI, Luigi, *Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati al teatro Comunale di Bologna dalla solenne sua apertura 14 maggio 1763 a tutto l'autunno 1880. Con introduzione compilata dall'ex artista cantante Luigi Bignami e annotazioni storiche sull'arte musicale e della danza*, Bologne, presso l'Agenzia Commerciale, 1880, 248 p. - VALENTINI, Andrea, *I musicisti bresciani ed il Teatro Grande*, Brescia, Tipografia e Libreria Queriniana, 1894, 162 p. - *Teatro Grande: Brescia 1971*, a cura della deputazione del Teatro Grande, Brescia, s.n., 1971, 157 p. - DANZUSO, Domenico, IDONEA, Giovanni, *Musica, musicisti e teatri a Catania (dal mito alla cronaca)*, Palerme, Publicicula Editrice, 1985, 515 p. - RAGGI, Alessandro et Luigi, *Il Teatro comunale di Cesena: Memorie cronologiche (1500-1905)*, Cesena, Tipografia G. Vignuzzi e C., 1906, VII-336 p. - SANTORO, Elia, *I teatri di Cremona, Nazari, Concordia, Ponchielli: Cronologia degli spettacoli rappresentati al "Nazari" (1747-1799) a cura di Roberto Fiorentini e Laura Pietrantonini con gli elenchi delle opere dei secoli XIX e XX*, Crémone, Editrice Turrin, 1995, 177 p. - PASOLINI-ZANELLI, G., *Il Teatro di Faenza dal 1788 al 1888*, Faenza, Giuseppe Montanari, 1888, 103 p. - MORINI, Ugo, *La R. Accademia degli Immobili e il suo Teatro "La Pergola" (1649-1925): Cronistoria compilata per incarico del conte Balì Alberto della Gherardesca, Presidente dell'Accademia*, Pise, Tipografia Ferdinando Simoncini, 1926, 298 p. - CELLAMARE, Daniele, *Teatro Umberto Giordano. Cronistoria degli spettacoli di 140 anni (1828-1968)*, Rome, Fratelli

La deuxième source d'informations repose sur la lecture exhaustive des rubriques « Notizen » et « Heimathliches und Fremdes » du journal viennois *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* entre 1829 et 1840, de la rubrique « Nouvelles » de la *Gazette musicale de Paris*, puis de la *Revue et Gazette musicale de Paris* entre 1834 et 1850, de la rubrique « Cronaca teatrale » du journal milanais *Glissons, n'appuyons pas: Giornale Critico-Letterario, d'Arti, Teatri e Varietà* entre 1834 et 1840, de la rubrique « Gazzetta teatrale » du journal milanais *Il Pirata* entre 1835 et 1847, des rubriques « Teatri » et « Diario di notizie » du journal milanais *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali* entre 1842 et 1847, de la rubrique

Palombi, 1969, 222 p. - VALLEBONA, G. B., *Il Teatro Carlo Felice, cronistoria di un secolo, 1828-1928*, Gênes, coi tipi della Cooperativa Fascista Poligrafici, 1928, 363 p. - VENTURI, Fulvio, *L'opera lirica a Livorno 1658-1847: dal Teatro di San Sebastiano al Rossini*, Livourne, Circolo musicale Amici dell'Opera Galliano Masini, 2004, 285 p. - VENTURI, Fulvio, *L'opera lirica a Livorno 1847-1999: dall'inaugurazione del Teatro Leopoldo al nuovo millennio*, Livourne, Circolo musicale Amici dell'Opera Galliano Masini, 2000, 266 p. - PAOLI CATELANI, Bice, *Il Teatro Comunale del "Giglio" di Lucca*, Pescia, Artidoro Benedetti, 1941, 111 p. - RUBBOLI, Daniele, *Le prime al Teatro del Giglio (1675-1987)*, Lucques, Maria Pacini Fazzi, 1987, 64 p. - LUI, Ernesto, *I cento anni del Teatro Sociale di Mantova, 1822-1922: Cronistoria compilata dal custode del teatro Ernesto Lui, coordinata ed illustrata con appunti storico-critici dal M.° Aldo Ottolenghi*, Mantoue, G. Mondovi, 1923, VIII-175 p. - CIRANI, Paola, *Musica e spettacolo nel Teatro Nuovo di Mantova (1732-1898)*, Mantova, Edizioni postumia: Casa del Mantegna, 2001, 197 p. - SCAGLIONE, Nitto, *La Vita Artistica del Teatro Vittorio-Emanuele, dal 12 Gennaio 1852 al 28 Dicembre 1908*, Messine, « La Sicilia », s.d., 68 p. - GATTI, Carlo, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963)*, Storia [vol. 1], Cronologia completa degli spettacoli e dei concerti [vol. 2] a cura di Giampiero Tintori, Milan, G. Ricordi, 1964, 2 vol., [VI]-512, 375 p. - BARIGAZZI, Giuseppe, *La Scala racconta*, Milan, BUR (Rizzoli), 2001, 869 p. - GANDINI, Alessandro, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871 del Maestro Alessandro Gandini arricchita d'interessanti notizie e continuata sino al presente da Luigi Valdrighi e Giorgio Ferrari-Moreni*, Modène, Tipografia sociale, 1873, 3 vol. - MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *Il Teatro di San Carlo, vol. 2: La cronologia 1737-1987*, Naples, Guida Editori, 1987, 1022 p. - BRUNELLI, Bruno, *I Teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padoue, Libreria Angelo Draghi, 1921, VIII-546 p. - TIBY, Ottavio, *Il Real Teatro Carolino e l'ottocento musicale palermitano*, Florence, Leo S. Olschki, 1957, 461 p. - FERRARI, Paolo-Emilio, *Spettacoli Drammatico-musicali e Coreografici in Parma, dall'anno 1628 all'anno 1883*, Parme, Luigi Battei, 1884, VII-383 p. - BIANCAMARIA, Brumana, *Teatro musicale e accademie a Perugia: tra dominazione francese e restaurazione (1801-1830)*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Storia dei teatri italiani », vol. 4, 1996, 257 p. - FORLANI, Maria Giovanna, *Il Teatro Municipale di Piacenza (1804-1984)*, Plaisance, Cassa di risparmio di Piacenza, 1985, 479 p. - MISEROCCHI, Lorenzo, *Musica e teatro in Ravenna dal 1800 al 1920. Maestri di musica e artisti di teatro ravennati, note biografiche e ricordi. Il teatro comunale di Ravenna, appunti storici*, Ravenne, « Ster » - Società Tipo-Editrice Ravennate, 1921, 79 p. - RADICIOTTI, Giuseppe, *Teatro, musica e musicisti in Recanati*, Recanati, Tipografia Rinaldo Simboli, 1904, 161 p. - FABBRIO, Paolo, VERTI, Roberto, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia: Repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 1987, 479 p. - RINALDI, Mario, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « Storia dei teatri italiani, vol. 1 », 1978, 3 vol., 1636 p. - CAMETTI, Alberto, *Il Teatro Tordinona, poi di Apollo*, Tivoli, Arti grafiche Aldo Chicca, coll. « Atti e memorie della R. Accademia di S. Cecilia », 1938, 2 vol., 669 p. - GREMLER, Martina, *Chronologie des Teatro Valle (1727-1850)*, Deutsches Historisches Institut in Rom, 2012, 423 p. [publication en ligne, en complément de la monographie : GREMLER, Martina, *Das Teatro Valle in Rom 1727-1859. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit (Analecta musicologica, n° 48)*, Cassel/Rome, Bärenreiter, 2012, 439 p.] - RADICIOTTI, Giuseppe, *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia. Notizie e documenti*, Milan, G. Ricordi, 1893, XIII-229 p. - GORI, Gianni, UGOLINI BERNASCINI, Paola, *Il Teatro Verdi di Trieste: 1801-2001*, Venise, Marsilio, 2001, 175 p. - SACERDOTE, Giacomo, *Anno 1892. Esposizione internazionale di musica in Vienna. Teatro regio di Torino, cronologia degli spettacoli rappresentati dal 1662 al 1890, corredata da brevi cenni storici intorno al teatro dall'avvocato Giacomo Sacerdote*, Turin, Tipografia L. Roux e C., 1892, 183 p. - BOHÉMIEN, *Il Teatro sociale di Udine in cinquant'anni di vita*, Udine, Tipografia Arturo Bosetti, 1911, 50 p. - CAMBIASI, Pompeo, *Teatro di Varese (1776-1891)*, Milan, G. Ricordi & C., 1891, 52 p. - GIRARDI, Michele, ROSSI, Franco, *Il Teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli, 1792-1936*, Venise, Albrizzi, 1989, XXXI-491 p. - GAJONI BERTI, Alberto, *Cronistoria del Filarmonico: 1732-1938*, Vérone, M. Bettinelli, 1963, 167 p. - COGO, Guido, *Vita teatrale vicentina, 1866-1922*, Vicence, G. Rossi, 1922, 280 p. - MARAGLIANO, Alessandro, *I Teatri di Voghera: Cronistoria di Alessandro Maragliano con numerose incisioni intercalate nel testo*, Casteggio, tipografia Cerri, 1901, VII-385 p.

« Gazzetta teatrale » du journal milanais *Il Pirata* entre 1835 et 1847, des rubriques « Teatri » et « Diario di notizie » du journal milanais *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali* entre 1842 et 1847, ainsi que des rubriques « Carteggi particolari » et « Notizie » de la *Gazzetta musicale di Milano* entre 1842 et 1852²⁶, outre la consultation de nombreux journaux musicaux italiens, allemands, français et anglais, tels que le journal bolognais *Teatri, Arti e Letteratura*, les deux journaux milanais *Il Censore universale dei teatri* et *La Fama: Rassegna di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Teatri*, la *Gazzetta musicale di Napoli*, l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, la *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, la *Neue Zeitschrift für Musik*, la *Revue musicale*, *La France musicale*, *Le Ménestrel*, *The Musical World*, etc.

Afin d'offrir des éléments de comparaison dans une perspective globale, nous ne nous sommes pas limité à la diffusion italienne des ouvrages comiques allemands (*Singspiel* et *komische Oper*) entre 1800 et 1850, mais avons élargi notre étude à l'opéra allemand en général et à l'ensemble du XIX^e siècle. Les vingt-trois compositeurs allemands considérés dans cette étude, étendue à la majeure partie de la production lyrique de langue allemande entre 1750 et 1900, sont Mozart, Dittersdorf, Johann Adam Hiller, Schenk, Süßmayr, Mayr, Winter, Beethoven, Gyrowetz, Weigl, Stuntz, Meyerbeer, Weber, Spohr, Marschner, Kreutzer, Ferdinand Hiller, Lortzing, Flotow, Nicolai, Cornelius, Wagner et Johann Strauss.

2.6.1.1 Wolfgang Amadeus Mozart

La diffusion des opéras de Mozart en Italie fut tardive²⁷. Stendhal affirme en 1823 que le public italien ne connaissait pas vraiment les opéras de Mozart avant 1812 : « Revenons à Mozart et à ses chants pleins de *violence*, comme disent les Italiens. Il a paru sur l'horizon avec Rossini, vers l'an 1812²⁸. » Intéressons-nous à la diffusion italienne des trois principales *opere buffe* de Mozart, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro* et *Così fan tutte*. Alfred Loewenberg indique que certaines sources mentionnent une représentation de *Don Giovanni* (1787) au Teatro della Pergola de Florence le 9 avril 1792, mais il émet d'importantes réserves quant à l'authenticité de cette information. Selon le musicologue, la première représentation de l'opéra en Italie date de 1811 avec des représentations à Bergame et Rome. Les représentations romaines sont également mentionnées par Stendhal : « À Rome, vers 1811, on estropia *Don Juan*²⁹. » Entre 1812 et 1817, l'opéra fut ensuite représenté à Naples³⁰, Milan³¹, Turin³² et Bologne³³. Si *Le nozze di Figaro* (1786) furent représentées

²⁶ En raison de sa sympathie pour les révolutionnaires de 1848, le journal milanais vit sa publication suspendue à la fin de l'année 1848 et en 1849.

²⁷ La première représentation d'un opéra de Mozart au Teatro Apollo de Rome n'eut lieu qu'en 1874. Cf. : CAMETTI, Alberto, *op. cit.*, vol. 2, p. 550 : « *Don Giovanni ossia Il Dissoluto punito*, 4 marzo [1874]. » - La réception de Mozart en Italie au XIX^e siècle, à Milan et à Turin en particulier, est l'objet de quatre articles de Guglielmo Barblan, Pierluigi Pietrobelli, Alberto Basso et Wolfgang Witzemann : « I. Zur Mozart-Rezeption in Italien », in : LIPPMANN, Friedrich (éd.), *Colloquium „Mozart und Italien“ (Rom 1974)*, = *Analecta musicologica* n° 18, Cologne, Arno Volk, 1978, p. 19-97.

²⁸ STENDHAL, Henri Beyle, *op. cit.*, p. 376.

²⁹ *Ibid.*, p. 374. - Cf. : *AmZ*, 3 et 31 juillet 1811, vol. 13, n° 27 et 31, p. 459-461 et 521-526.

³⁰ *AmZ*, 25 novembre 1812, vol. 14, n° 48, p. 786-789 ; 25 décembre 1816, vol. 18, n° 52, p. 896.

³¹ *AmZ*, 21 décembre 1814, vol. 16, n° 51, p. 858-865. - Cf. : *AmA*, 14 avril et 5 mai 1836, vol. 8, n° 15 et 18, p. 59 et 70. - *Glissons, n'appuyons pas*, 14 mars 1836, vol. 3, n° 32, p. 128 : reprise milanaise en 1836.

³² *AmZ*, 3 avril 1816, vol. 18, n° 14, p. 232. - Cf. : *I Teatri*, 30 octobre et 12 novembre 1828, tome II, partie I, p. 472 et 523-524 : représentation au Teatro Carignano en 1828.

³³ *AmZ*, 22 avril 1818, vol. 20, n° 16, p. 289-290. - LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 454-455 : représentations de l'opéra *Don Giovanni* de Mozart à Bergame (Carnaval 1811), Rome (Teatro Valle : 11 juin 1811), Naples (Teatro del Fondo : 14 octobre 1812 et automne 1816 ; Teatro San Carlo : 6 juillet 1834),

dès l'automne 1787 à Monza, puis au printemps 1788 au Teatro della Pergola de Florence, la véritable diffusion de l'opéra date des années 1810 avec des représentations à Turin, Naples, Milan et Florence entre 1811 et 1818³⁴. De même, *Così fan tutte* (1790) avait certes été joué à Trieste en juin 1797, au Teatro Sociale de Varèse à l'automne 1805³⁵, au Teatro alla Scala de Milan le 19 septembre 1807, puis au Teatro Carolino de Palerme durant la saison 1811-1812³⁶, mais l'œuvre ne connut une large diffusion en Italie qu'à partir des années 1814-1815 avec des représentations à Milan, Turin et Naples³⁷.

Si les *opere buffe* de Mozart commencent à être connues du public italien à partir des années 1810, ce n'est pas le cas de ses *Singspiele*. Selon Alfred Loewenberg, *Die Entführung aus dem Serail* n'a pas été représentée en Italie au XIX^e siècle. L'opéra aurait été représenté pour la première fois dans ce pays le 18 mai 1935 en allemand au Teatro della Pergola à Florence, soit plus de cent-cinquante ans après la création de l'œuvre en 1782³⁸. Dans la *Vie de Rossini*, Stendhal évoque toutefois une représentation de cet opéra en Italie dans les premières années du XIX^e siècle, mais n'en précise ni le lieu, ni la date³⁹. Selon Carlo Marinelli Roscioni, la première représentation au Teatro di San Carlo de Naples de l'opéra, rebaptisé *Il ratto del serraglio*, n'eut lieu que le 20 mars 1948, avant des reprises sur cette scène durant les saisons 1972-73 et 1981-82⁴⁰. De leur côté, Carlo Gatti et Luigi Bignami ne mentionnent aucune représentation de l'ouvrage au Teatro alla Scala de Milan entre 1782 et 1963⁴¹ et au Teatro Comunale de Bologne entre 1782 et 1880⁴². De même, Michele Girardi et Franco Rossi ne mentionnent aucune représentation de l'opéra au Teatro

Milan (Teatro alla Scala : 17 octobre 1814 ; Teatro Rè : 1^{er} janvier 1820), Turin (Teatro d'Angennes : Automne 1815 ; Teatro Carigno : automne 1828), Bologne (Teatro Badini : décembre 1817), Parme (Teatro Ducale : 26 décembre 1821), Gênes (Teatro del Falcone : mai 1824), Venise (Teatro San Benedetto : 8 avril 1833), Trieste (26 décembre 1842), etc. - Cf. : MORINI, Ugo, *op. cit.*, p. 162, 193 et 218 : première représentation de *Don Giovanni* au Teatro della Pergola de Florence lors de la saison de printemps 1818 ; reprises lors des saisons de printemps 1837 et de carnaval 1856-1857. - Par ailleurs, *Don Giovanni* est le premier opéra de Mozart représenté au Teatro degli Avvalorati de Livourne le 2 février 1823, au Teatro del Giglio de Lucques à l'automne 1869, au Teatro Grande de Brescia en 1870 et au Teatro delle muse d'Ancône en 1874. Cf. : VENTURI, Fulvio, *L'opera lirica a Livorno 1658-1847, op. cit.*, p. 227. - VALENTINI, Andrea, *op. cit.*, p. 146. - PAOLI CATELANI, Bice, *op. cit.*, p. 54. - RUBBOLI, Daniele, *op. cit.*, p. 27. - MORICI, Ottaviano, *op. cit.*, p. XXII.

³⁴ *Ibid.*, p. 426 : représentations de l'opéra *Le nozze di Figaro* de Mozart à Monza (automne 1787), Florence (Teatro della Pergola : printemps 1788 et automne 1821 ; Teatro degl'Intrepidi : printemps 1818), Turin (Teatro Carigno : automne 1811 [*Il Matrimonio di Figaro*] et automne 1826), Naples (Teatro del Fondo : mars 1814), Milan (Teatro alla Scala : 27 mars 1815 ; Teatro alla Canobbiana : 8 octobre 1825), etc. - Cf. : AmZ, 8 juillet 1818, vol. 20, n° 27, p. 488-489 : *Le nozze di Figaro* et *Don Juan* à Florence. - MORINI, Ugo, *op. cit.*, p. 168 : reprise des *Nozze di Figaro* au Teatro della Pergola lors de la saison d'automne 1821. - *Glissons, n'appuyons pas*, 27 et 29 mai 1837, vol. 4, n° 63 et 64, p. 252 et 256 : reprise en 1837.

³⁵ CAMBIASI, Pompeo, *op. cit.*, p. 19. L'opéra est représenté sous le titre *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti* et ne sera pas repris à Varèse au XIX^e siècle. Aucun autre opéra de Mozart n'est représenté au Teatro Sociale entre 1776 et 1890.

³⁶ TIBBY, Ottavio, *op. cit.*, p. 382. L'opéra est représenté sous le titre *La scuola degli amanti* et ne sera pas repris à Palerme au XIX^e siècle. Aucun autre opéra de Mozart n'est représenté au Teatro Carolino, puis au Teatro Bellini entre 1808 et 1897.

³⁷ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 477-478 : représentations de l'opéra *Così fan tutte* de Mozart à Trieste (juin 1797, sous le titre *La Scuola degli Amanti*), Varèse (automne 1805), Milan (Teatro alla Scala : 19 septembre 1807 et printemps 1814 [*La Scuola degli Amanti*]), Turin (Teatro Carigno : automne 1814 [*La Scuola degli Amanti*] ; 23 septembre 1816), Naples (Teatro del Fondo : carnaval 1815), etc.

³⁸ *Ibid.*, p. 396.

³⁹ « IV. Mozart en Italie [Introduction] », in : STENDHAL, Henri Beyle, *op. cit.*, p. 372-373.

⁴⁰ MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *op. cit.*, p. 611 et 897.

⁴¹ GATTI, Carlo, *op. cit.*

⁴² BIGNAMI, Luigi, *op. cit.*

La Fenice de Venise entre 1792 et 1936⁴³. En résumé, nous n'avons trouvé aucune trace de ce *Singspiel* au XIX^e siècle dans les chronologies des spectacles lyriques de la quarantaine de théâtres italiens que nous avons dépouillées.

Alors qu'une traduction italienne de l'opéra *Die Zauberflöte* avait été représentée dans différents pays à partir de 1794, l'opéra ne fut donné pour la première fois en Italie que le 15 avril 1816, au Teatro alla Scala de Milan en italien, soit vingt-cinq ans après la création de l'œuvre en 1791⁴⁴. Stendhal précise que ce fut un échec cinglant : « En 1816, *La Flûte enchantée* tomba et ruina l'entreprise Petracchi »⁴⁵. Cette affirmation de l'écrivain français semble cependant infondée à la lecture de l'ouvrage de Carlo Gatti qui indique pas moins de 38 représentations d'*Il flauto magico* sur la première scène lyrique milanaise la même année⁴⁶. Selon Guglielmo Barblan, l'opéra ne fit l'objet d'aucune reprise à Milan au XIX^e siècle, même si l'ouverture fut donnée plusieurs fois lors de concerts symphoniques au Teatro alla Scala⁴⁷. Aucune autre représentation en Italie n'est mentionnée par Alfred Loewenberg. Malgré une très large diffusion européenne⁴⁸, l'opéra ne semble donc pas avoir été repris par un autre théâtre italien au XIX^e siècle, une information confirmée pour la première moitié du siècle par Wolfgang Witzmann⁴⁹, auteur d'une étude comparative minutieuse des partitions manuscrites des versions italiennes de l'opéra conservées à Dresde, Milan, Naples, Florence et Rome⁵⁰. L'*Allgemeine musikalische Zeitung* rapporte cependant le fiasco d'une mise en scène de l'ouvrage dans un petit théâtre florentin en 1819⁵¹ et la *Gazzetta musicale di Milano* mentionne une exécution de l'ouverture froidement accueillie par le public du Teatro Carcano de Milan le 8 juin 1850⁵². Suite à la représentation milanaise de 1816, il faudra attendre le 12 mai 1950, soit 134 ans, pour que l'opéra soit repris au Teatro alla Scala⁵³. Selon Carlo Marinelli Roscioni, la première représentation d'*Il flauto magico* au Teatro San Carlo de Naples n'eut lieu que le 2 juillet 1953, suivie par des reprises lors des saisons 1955/56, 1965/66 et 1973/74⁵⁴. Wolfgang Witzmann évoque toutefois la représentation de quelques numéros isolés de l'opéra lors de soirées musicales privées à Naples peu avant 1800 et en 1812 : « *Dies ist das früheste bisher bekannte Zeugnis für*

⁴³ GIRARDI, Michele, ROSSI, Franco, *op. cit.*

⁴⁴ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 498. - *AmZ*, 22 mai, 18 et 25 décembre 1816, vol. 18, n° 21, 51 et 52, p. 346-350, 882 et 900. - Cf. : *Ibid.*, p. 349 : « *Hier haben sie [sic] nun das Bild, wie Mozarts Zauberflöte vergangenen Montag, als am zweyten Ostertage, im 25sten Jahre ihres Alters zum ersten Male in Italien, und zwar auf dem grossen Theater zu Mayland, gegeben wurde.* »

⁴⁵ STENDHAL, Henri Beyle, *op. cit.*, p. 374.

⁴⁶ GATTI, Carlo, *op. cit.*, vol. 2, p. 26.

⁴⁷ BARBLAN, Guglielmo, « La fortuna di Mozart a Milano nell'Ottocento », in : LIPPMANN, Friedrich (éd.), *Colloquium „Mozart und Italien“ (Rom 1974)*, = *Analecta musicologica* n° 18, Cologne, Arno Volk, 1978, p. 26-27.

⁴⁸ STENDHAL, Henri Beyle, *op. cit.*, p. 374.

⁴⁹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 494-499.

⁴⁹ WITZMANN, Wolfgang, « Zu einigen Handschriften des Flauto magico », in : LIPPMANN, Friedrich (éd.), *op. cit.*, p. 87 : « *Die erste Aufführung auf italienischem Boden erfolgte am 15. April 1816 an der Mailänder Scala. Diese und deren Wiederholungen, soweit vollständig, sind für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts als die einzig wichtigen Aufführungen der Oper in Italien anzusehen.* »

⁵⁰ *Ibid.*, p. 55-95.

⁵¹ *AmZ*, 20 janvier 1819, vol. 21, n° 3, p. 42 : « *Florenz. [...] Mozart's Zauberflöte wurde hier auf einem kleinen Theater so elend gegeben, dass das Ganze zur Parodie wurde, und man über den Meister und seine Oper lästerlich schimpfte. [...]* »

⁵² *GmM*, 12 mai 1850, vol. 8, n° 19, p. 78 : « *TEATRO CARCANO. Il terzo gran concerto di mercoledì, 8 andante, fu composto di tre sinfonie: del Flauto Magico di Mozart, che il pubblico accolse freddamente anzichenò; di una sinfonia nuova di Parish Alvars, che piacque; del Freyschütz di Weber che fu applauditissima.* »

⁵³ GATTI, Carlo, *op. cit.*, p. 26 et 122.

⁵⁴ MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *op. cit.*, vol. 2, p. 651 et 897.

*die Flauto magico-Rezeption in Italien*⁵⁵ ». Michele Girardi et Franco Rossi ne mentionnent aucune représentation complète de l'ouvrage au Teatro La Fenice de Venise entre 1792 et 1936, mais signalent trois concerts symphoniques au cours desquels fut interprétée l'ouverture. Ceux-ci prirent place les 14 mars 1878, 11 mai 1896 et 4 avril 1901⁵⁶. De manière plus générale, les deux auteurs n'indiquent aucune représentation d'opéra allemand ou italien de Mozart au Teatro La Fenice de Venise aux XVIII^e et XIX^e siècles. Selon leur ouvrage, la première représentation d'un opéra de Mozart sur la scène vénitienne fut celle de l'*opera giocosa Bastiano e Bastiana*, traduction italienne du *Singspiel* de jeunesse du compositeur autrichien donnée le 17 mai 1914⁵⁷, suivie vingt ans plus tard, le 14 septembre 1934, par une représentation de *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti*⁵⁸. De même, Luigi Bignami ne mentionne aucune représentation d'opéra allemand ou italien de Mozart au Teatro Comunale de Bologne entre 1763 et 1880.

L'étude de la chronologie complète des représentations lyriques données au Teatro alla Scala de Milan entre le 3 août 1778 et le 8 juillet 1963 laisse apparaître clairement une longue éclipse des opéras de Mozart après le début du XIX^e siècle⁵⁹. Donnée pour la première fois sur cette scène le 19 septembre 1807 avec pas moins de 39 représentations durant la saison, *Così fan tutte ossia la scuola degli amanti* ne sera repris au Teatro alla Scala que le 23 janvier 1941, c'est-à-dire 134 ans plus tard, soit le même écart constaté précédemment entre les deux premières productions locales d'*Il flauto magico*⁶⁰. De même, *Le nozze di Figaro*, données pour la première fois dans ce théâtre le 27 mars 1815 avec 23 représentations durant la saison, attendront le 1^{er} avril 1944, soit 129 ans, avant d'y être reprises⁶¹. Seule exception, *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni tenorio*, représenté pour la première fois au Teatro alla Scala le 17 octobre 1814 avec 32 représentations durant la saison, connaîtra deux reprises au XIX^e siècle, le 11 février 1824 et le 7 mars 1871, avant d'être repris sur cette scène le 21 avril 1945 puis le 4 février 1948⁶². Donnée pour la première fois sur la scène milanaise le 26 décembre 1818, *La clemenza di Tito* ne connaîtra pas de reprise au XIX^e et XX^e siècles⁶³.

Le même phénomène de longue disparition des opéras de Mozart des scènes italiennes après le premier tiers du XIX^e siècle ressort également de l'étude de la chronologie complète des représentations lyriques données au Teatro di San Carlo de Naples entre 1737 et 1987⁶⁴. Représentée pour la première sur cette scène le 14 mai 1809, *La clemenza di Tito* n'y sera reprise que 170 ans plus tard, durant la saison 1979/80⁶⁵. De même, *Le nozze di Figaro*, représentées pour la première fois au Teatro di San Carlo durant la saison 1814-1815, attendront 118 ans et la saison 1932/33 avant d'y être reprises⁶⁶. Enfin, l'opéra *Don Giovanni* représenté pour la première fois sur la scène napolitaine le 6 juillet 1834 ne sera plus repris sur cette scène avant la saison 1905/06, soit 71 ans plus tard⁶⁷. Les autres opéras de Mozart

⁵⁵ WITZENMANN, Wolfgang, *op. cit.*, p. 67 : « Il s'agit du plus ancien témoignage connu à ce jour concernant la réception du *Flauto magico* en Italie. »

⁵⁶ GIRARDI, Michele, ROSSI, Franco, *op. cit.*, p. 267 et 297 (n° 740, 824 et 860). - Cf. : *TAL*, 11 octobre 1827, vol. 8, n° 179, p. 51 : « *Nel Teatro della Fenice Il Flauto Magico* ». Le nom de Mozart n'est pas mentionné.

⁵⁷ GIRARDI, Michele, ROSSI, Franco, *op. cit.*, p. 329.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 393-394.

⁵⁹ GATTI, Carlo, *op. cit.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁶¹ *Ibid.*, p. 26, 111 et 119.

⁶² *Ibid.*, p. 26, 32, 57, 113 et 118.

⁶³ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁴ MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *op. cit.*, vol. 2.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 133 et 897.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 897.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 237 et 897. - Cf. : *TAL*, 24 et 31 juillet 1834, vol. 21, n° 541 et 542, p. 188-190 et 198-199.

représentés au Teatro di San Carlo le seront tous, sans exception, après la Deuxième Guerre mondiale, *Il ratto del serraglio* en 1947/48, *Così fan tutte* en 1949/50, *Il flauto magico* en 1952/53, *La finta semplice* en 1955/56, *Idomeneo* en 1961/62, *Bastiano e Bastiana* en 1971/72 et *L'oca del Cairo* en 1980/81⁶⁸.

La très faible diffusion des opéras allemands de Mozart en Italie laisse présager une diffusion encore plus faible pour les autres compositeurs de *Singspiele* à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, ainsi que pour les compositeurs de *komische Opern* au XIX^e siècle. Soulignons le fait que la représentation milanaise de l'opéra *Die Zauberflöte* en 1816 fut, d'après notre dépouillement du répertoire d'une quarantaine de théâtres italiens, la première représentation intégrale d'un opéra allemand sur le sol italien.

2.6.1.2 Johann Baptist Schenk

Il faut noter également l'absence de traduction italienne et de représentation en Italie de l'opéra *Der Dorfbarbier* de Johann Baptist Schenk (1753-1836) créé au Burgtheater de Vienne le 30 octobre 1796, un *Singspiel* très populaire en Allemagne et en Europe de l'Est, comme en témoignent plus de trois cents représentations à Vienne entre 1796 et 1820⁶⁹, ainsi que des traductions en hongrois, en polonais et en tchèque⁷⁰.

2.6.1.3 Karl Ditters von Dittersdorf

Parmi les compositeurs de *Singspiele* contemporains de Mozart, Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) est l'un des plus importants. Aucun de ses nombreux opéras allemands n'a été représenté en Italie. Alfred Loewenberg n'indique aucune traduction italienne, ni aucune représentation en Italie pour quatre de ses *Singspiele* dont il a étudié la diffusion : *Doctor und Apotheker*⁷¹, *Hironimus Knicker*⁷², *Das rothe Kaepchen*⁷³ et *Der Gutsherr oder Hannchen und Gürge*⁷⁴. Le plus grand succès de Dittersdorf, *Doctor und Apotheker*, a pourtant été traduit en sept langues, en anglais, danois, russe, français, suédois, néerlandais et hongrois, mais pas en italien.

2.6.1.4 Johann Adam Hiller

De même, les nombreux *Singspiele* des compositeurs Johann Adam Hiller (1728-1804) et Johann André (1741-1799), très largement diffusés en Allemagne, n'ont pas été traduits en italien et n'ont pas été représentés en Italie. C'est le cas par exemple de l'opéra *Die Jagd* de Hiller créé en 1770, régulièrement repris en Allemagne à la fin du XVIII^e siècle, tout au long du XIX^e siècle et jusque dans la première moitié du XX^e siècle⁷⁵. Cet exemple n'est pas anodin quand on songe que Johann Friedrich Reichardt analyse longuement cet opéra et le cite en modèle du genre comique allemand dans son ouvrage *Über die deutsche*

⁶⁸ MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *op. cit.*, vol. 2, p. 897.

⁶⁹ FEDERHOFER, Hellmut, « Schenk, Johann Baptist », in : *MGG*, 1949-1986, 1^{ère} éd., vol. 11, p. 1667.

⁷⁰ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 528.

⁷¹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 430-431. Création de l'opéra le 11 juillet 1786 au Kärntnertortheater à Vienne.

⁷² *Ibid.*, p. 467-468. Création de l'opéra le 7 juillet 1789 au Theater in der Leopoldstadt à Vienne.

⁷³ *Ibid.*, p. 480-481. Création de l'opéra le 26 mai 1790 à Breslau.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 487. Création de l'opéra le 2 mars 1791 au Theater an der Wien à Vienne.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 309.

comische Oper publié en 1774⁷⁶, et qu'Albert Lortzing réalise une version arrangée et réorchestrée de l'œuvre pour une représentation à Detmold le 19 décembre 1830⁷⁷.

2.6.1.5 Franz Xaver Süssmayr

Créé à Vienne le 14 novembre 1794 au Theater an der Wien, *Der Spiegel von Arkadien* de Franz Xaver Süssmayr (1766-1803), composé sur un livret de Schikaneder, un opéra très populaire à Vienne où il fut représenté 113 fois jusqu'en 1804, n'a jamais été représenté en Italie, mais l'a été à Prague en italien le 7 septembre 1795, outre des traductions en français, en russe et en polonais⁷⁸.

2.6.1.6 Johannes Simon Mayr

Compositeur bergamasque d'origine bavaroise, Johannes Simon Mayr (1763-1845), n'est pas inclus dans cette étude, nonobstant la soixantaine d'opéras italiens dont il est l'auteur. Malgré ses origines germaniques, le maître de Donizetti se considérait en effet comme un compositeur italien, non comme un compositeur allemand : « *io a tutta ragione devo essere annoverato fra gli scrittori d'Italia e non di Germania*⁷⁹. »

2.6.1.7 Peter von Winter

Créé le 14 juin 1796 au Kärntnertortheater de Vienne, *Das unterbrochene Fest* de Peter Winter (1754-1825) a été représenté en italien au Teatro dei Risoluti de Florence en 1818⁸⁰, après l'avoir été, en italien également, le 25 avril 1798 à Dresde⁸¹. Il s'agit, avec *Die Zauberflöte* de Mozart, du seul opéra allemand de la fin du XVIII^e siècle à avoir été

⁷⁶ REICHARDT, Johann Friedrich (1752-1814), *Über die deutsche comische Oper*, Hambourg, Carl Ernst Bohn, 1774, 124 p.

⁷⁷ LoWV 20. - Cf. : *Allgemeiner musikalischer Anzeiger*, 12 juin 1830, vol. 2, n° 24, p. 96 : « Hr. Albert Lortzing, Mitglied des fürstl. Lippe'schen Hoftheaters in Detmold, hat die bekannte und lange Zeit beliebte Hiller'sche Oper: die Jagd, dem jetzigen Zeitgeschmack gemäß, mit möglicher (?) Beybehaltung der Original-Melodien neu instrumentirt und bearbeitet, und es ist sowohl Buch als Partitur von demselben zu beziehen. »

⁷⁸ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 516.

⁷⁹ « DI GIOVANNI SIMONE MAYR », in : *GmM*, 25 janvier 1846, vol. 5, n° 4, p. 27 : « Dopo ciò udiamo cosa in proposito dica Mayr di sè medesimo, e trovo scritto in più luoghi di proprio pugno e carattere. - È vero che soltanto a 24 anni ho abbandonato il suolo nativo; ma il rimanente di mia vita l'ho vissuto e lo vivrò in Italia e a Bergamo mia patria elettiva e prediletta. - Quando uscii di Germania non aveva [sic] alcuna istruzione nella composizione della musica, ed ivi non ho udite che tre o quattro operette di Hiller, eseguite da compagnie volanti nel teatro di Ingolstadt; e non vi ho udito che una sola accademia di musica, nel mio rapido passaggio per Monaco. Da tutto ciò risulta **che io a tutta ragione devo essere annoverato fra gli scrittori d'Italia e non di Germania.** » [En gras dans le texte] - Cf. : RIEHL, Wilhelm Heinrich, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart, J. G. Cotta'scher Verlag, 1862, 2^e éd., vol. 2, p. 5. - BERTINI, Giuseppe, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni si antiche che moderne*, Palerme, dalla tipografia Reale di guerra, 1815, vol. 3, p. 77-78 : « **MAYER (Giov. Simone), nato in Baviera è stato pur nondimeno educato in Italia, e quivi [sic] dalla prima età stabilito ha saputo destramente unire il brio ed il gusto dell'armonia tedesca con la dolcezza e l'espressione del canto italiano.** »

⁸⁰ *AmZ*, 20 janvier 1819, vol. 21, n° 3, p. 42 : « Florenz. In den verschiedenen Theatern dieser Stadt wurden folgende Opern gegeben: Winter's Opferfest machte einen grossen fiasco, der sehr schlechten Aufführung wegen. » - Cf. : *AmZ*, 12 août 1824, vol. 26, n° 33, p. 536.

⁸¹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 526.

représenté en Italie au XIX^e siècle⁸². Les autres opéras allemands de Winter dont la diffusion a été étudiée par Alfred Loewenberg, *Das Labirint oder Der Kampf mit den Elementen*, *Marie von Montalban* et *Colmal*, créés respectivement à Vienne le 12 juin 1798, à Munich le 28 janvier 1800 et le 15 septembre 1809, n'ont pas été représentés en Italie, ni traduits en italien⁸³. Cela n'empêcha pas le compositeur de faire une brillante carrière en Italie⁸⁴. Cinq de ses opéras italiens furent en effet créés à Venise et à Naples entre 1791 et 1794⁸⁵, trois autres au Teatro alla Scala de Milan en 1817 et 1818⁸⁶, *Maometto* le 28 janvier 1817, *I due valdomiri* le 26 décembre 1817 et *Etelinda* le 23 mars 1818⁸⁷. Carlo Marinelli Roscioni mentionne les représentations d'*Antigone* le 4 novembre 1791 et de *Maometto II* le 31 août 1817 au Teatro di San Carlo de Naples⁸⁸.

2.6.1.8 Ludwig van Beethoven

Fidelio de Beethoven, créé à Vienne le 20 novembre 1805 au Theater an der Wien, est sans conteste l'un des opéras allemands majeurs de la première moitié du XIX^e siècle. Il n'a pourtant pas été mis en scène en Italie avant la fin du siècle. Alors que deux versions italiennes étaient en circulation à Londres depuis 1851⁸⁹ et que l'opéra avait ensuite été donné dans la langue de Dante à Paris, Dublin, Saint-Petersbourg, Édimbourg, la Nouvelle-Orléans et New York, l'œuvre ne fut pas montrée au public italien avant le 4 février 1886 au Teatro Apollo de Rome⁹⁰ avec seulement quatre représentations au total. Selon Alfred Loewenberg, il faudra attendre le 10 février 1927 à Turin pour que le public italien puisse de nouveau entendre cette œuvre⁹¹. Selon Carlo Gatti, la première représentation de l'opéra de Beethoven au Teatro alla Scala de Milan n'eut lieu que le 7 avril de la même année 1927, suivie par des reprises sur cette scène en 1939, 1949, 1952, 1960, etc.⁹² De même, la première représentation de l'opéra au Teatro di San Carlo de Naples n'eut lieu, selon Carlo Marinelli Roscioni, que le 6 janvier 1948, avant que l'opéra n'y soit repris durant les saisons 1950/51, 1961/62, 1970/71 et 1986/87⁹³. La faible et tardive diffusion de *Fidelio* en Italie montre une nouvelle fois combien la position de ce pays était singulière dans l'organisation des circuits de diffusion des œuvres lyriques au XIX^e siècle, car elle n'a pas empêché l'opéra de Beethoven de connaître une large diffusion internationale et d'être traduit et représenté

⁸² Signalons que le mélodrame *Medea* de Benda, créé à Leipzig le 1^{er} mai 1775, fut représenté en italien à Trieste le 21 novembre 1783, à Forlì au printemps 1784, à Gorizia durant l'été 1786 et à Milan en 1792. Cependant la musique originale avait été remplacée par une nouvelle partition de G. Poffa (cf. : *Ibid.*, p. 346).

⁸³ *Ibid.*, p. 541, 553 et 611.

⁸⁴ Cf. : « WINTER (Pietro) », in : BERTINI, Giuseppe, *op. cit.*, vol. 4, p. 131-132.

⁸⁵ Cf. : MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *op. cit.*, vol. 2, p. 100.

⁸⁶ WÜRZ, Anton, « Winter, Peter », in : MGG, 1949-1986, 1^{ère} éd., vol. 14, p. 716-719.

⁸⁷ GATTI, Carlo, *op. cit.*, vol. 2, p. 27-28.

⁸⁸ MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *op. cit.*, p. 100, 156 et 905.

⁸⁹ Deux productions italiennes concurrentes ont été données en 1851 à Londres à une semaine d'intervalle, la première le 20 mai au Her Majesty's Theatre dans une traduction de Saverio Manfredi Maggioni avec récitatifs de Balfe, la seconde le 27 mai à Covent Garden dans une traduction de Costa. - Cf. : *The Musical World*, 17, 24 et 31 mai, 7, 14, 21 et 28 juin 1851, vol. 29, n° 20, 21, 22, 23, 24, 25 et 26, p. 305-306, 311, 321-330, 336, 337-340, 343-345, 353-354, 358, 360, 369-372, 375-376, 392, 394-396, 401-405, 407-408, etc. - *RGmP*, 1^{er} juin 1851, vol. 18, n° 22, p. 183 et 184. - *GmM*, 8 et 22 juin 1851, vol. 9, n° 23 et 25, p. 109 et 120.

⁹⁰ CAMETTI, Alberto, *op. cit.*, vol. 2, p. 589 : « *Fidelio*, giovedì 4 febbraio [1886]. » - Cf. : *GmM*, 7, 14 et 28 février 1886, vol. 41, n° 6, 7 et 9, p. 41, 50 et 64.

⁹¹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 590-592.

⁹² GATTI, Carlo, *op. cit.*, vol. 2, p. 83, 84, 103, 120, etc.

⁹³ MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *op. cit.*, vol. 2, p. 609 et 888.

en danois, suédois, anglais, hongrois, français, russe, tchèque, néerlandais et croate au XIX^e siècle, en polonais, letton, slovène et roumain au début du XX^e siècle.

2.6.1.9 Adalbert Gyrowetz

Agnes Sorel, le premier grand succès d'Adalbert Gyrowetz (1763-1850), créé au Kärntnertortheater de Vienne le 4 décembre 1806 et traduit dans les années suivantes en polonais, en danois et en hongrois, n'a jamais été représenté en Italie, ni traduit en italien⁹⁴, tout comme ses opéras allemands *Ida, die Büssende*, *Die Junggesellen-Wirtschaft*, *Der Augenarzt* et *Robert oder Die Prüfung*, créés à Vienne le 26 février 1807, le 18 juin 1807, le 1^{er} octobre 1811 et le 15 juillet 1813⁹⁵. Gyrowetz composa cependant un opéra italien sur un livret de Felice Romani, *Il finto Stanislao*, qui fut créé le 5 août 1818 au Teatro alla Scala de Milan⁹⁶ et représenté à onze reprises cette saison-là⁹⁷.

2.6.1.10 Joseph Weigl

Créée le 14 mars 1809 au Kärntnertortheater de Vienne, *Die Schweizerfamilie* de Joseph Weigl (1766-1846) fut donnée dans une version italienne en deux actes à Milan le 2 novembre 1816⁹⁸, exactement comme à Dresde à l'automne 1811⁹⁹. Cette première représentation d'un opéra allemand sur le sol italien moins de dix ans après sa création allemande constitue à notre connaissance une exception sans équivalent pour l'ensemble des *Singspiele* et *komische Opern* créés entre 1760 et 1860. La création de quatre opéras italiens de Weigl à Milan entre 1808 et 1815, c'est-à-dire avant que ne soit joué son opéra allemand *Die Schweizerfamilie* dans cette même ville en 1816, n'est sans doute pas étrangère à cet événement unique dans l'histoire de la diffusion de l'opéra allemand en Italie dans la première moitié du XIX^e siècle. Les autres opéras allemands de Weigl dont la diffusion a été étudiée par Alfred Loewenberg, *Das Dorf im Gebuerge*, *Vestas Feuer*, *Kaiser Hadrian*, *Adrian von Ostade*, *Das Waisenhaus*, *Der Bergsturz*, *Die Nachtigall und Rabe* et *Baals Sturz*, créés à Vienne respectivement les 17 avril 1798, 10 août 1805, 21 mai 1807, 3 octobre 1807, 4 octobre 1808, 19 décembre 1812, 20 avril 1818 et 13 avril 1820, ont toujours été absents des scènes italiennes et n'ont pas été traduits dans la langue de Dante¹⁰⁰. Weigl fit pourtant une belle carrière au-delà des Alpes avec plus d'une dizaine d'opéras italiens créés à Vienne entre 1788 et 1819, dont certains ont été repris en Italie, ainsi que les quatre opéras italiens créés à Milan mentionnés ci-dessus¹⁰¹. Le musicologue britannique cite notamment *L'Amor marinaro* créé au Burgtheater de Vienne le 15 octobre 1797 et repris à Bologne, Florence, Milan, Parme, Modène et Naples entre 1805 et 1819, et *Il Rivale di se stesso* créé au Teatro alla scala de Milan le 18 avril 1808 sur un livret de Luigi Romanelli¹⁰². L'ouvrage de Carlo Gatti est plus précis en ce qui concerne la scène milanaise et énumère les représentations

⁹⁴ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 598.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 602, 603, 622 et 635.

⁹⁶ Loewenberg mentionne un autre opéra italien de Gyrowetz, *Federica ed Adolfo*, créé le 6 avril 1812 au Kärntnertortheater de Vienne, mais qui ne fut pas représenté en Italie. Cf. : *Ibid.*, p. 626 et 661.

⁹⁷ GATTI, Carlo, *op. cit.*, p. 28. - Cf. : *AmZ*, 20 janvier 1819, vol. 21, n° 3, p. 40.

⁹⁸ *AmZ*, 18 décembre 1816, vol. 18, n° 51, p. 881-883. - Cf. : *Ibid.*, p. 882 : « *aber ganz anders erging es der armen Schweizerfamilie, ja, seit sieben Jahren erinnere ich mich keines solchen Unfalls einer Oper in Italien.* »

⁹⁹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 609-610.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 541, 588, 603, 604, 608, 628, 659 et 667.

¹⁰¹ GRASBERGER, Franz, « Weigl, Joseph », in : *MGG*, 1949-1986, 1^{ère} éd., vol. 14, p. 381.

¹⁰² LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 606.

au Teatro alla Scala de huit ouvrages de Weigl dont cinq créations. Les opéras joués sur cette scène sont, dans l'ordre chronologique, *La principessa d'Amalfi* en avril 1803¹⁰³, *L'amor marinaro* en septembre 1803¹⁰⁴, *Cleopatra* le 19 décembre 1808, une création représentée 41 fois durant la saison¹⁰⁵, *Il rivale di se stesso* le 18 avril 1808, une création totalisant 47 représentations cette année-là, 30 en 1809 et 34 en 1818¹⁰⁶, *L'uniforme* le 2 avril 1809, une création totalisant 31 représentations durant la saison et 18 en 1821¹⁰⁷, *L'imboscata* le 8 novembre 1815, une création représentée à 22 reprises durant la saison¹⁰⁸, *Il ritorno d'Astrea*, une cantate de circonstance créée le 6 janvier 1816¹⁰⁹, et *La famiglia svizzera* le 3 novembre 1816, traduction italienne de l'opéra allemand *Die Schweizerfamilie* représentée une seule fois¹¹⁰. Il est intéressant de constater que le succès notable des opéras italiens de Weigl sur la scène du Teatro alla Scala de Milan, totalisant plus de 240 représentations entre 1803 et 1821, n'aura pas suffi à assurer plus d'une représentation au plus célèbre de ses opéras allemands.

2.6.1.11 Joseph Hartmann Stuntz

Joseph Hartmann Stuntz (1793-1859) fut maître de chapelle du théâtre italien de Munich de 1816 à 1818, avant d'effectuer plusieurs voyages en Italie entre 1819 et 1823 au cours desquels il composa différents opéras italiens pour les théâtres de Venise, Milan et Turin¹¹¹. Créé le 2 octobre 1819 au Teatro alla Scala, son opéra *La rappressaglia* obtint 50 représentations durant la saison¹¹² et lui valut le titre de *maestro di cartello*. Suivirent les créations de ses opéras *Argeno e Dalmiro* à Turin en 1820¹¹³ et *Elvira e Lucindo* à Milan le 9 juin 1821¹¹⁴. Ses opéras allemands, notamment son *Singspiel Heinrich IV. zu Ivry* créé en 1820 à Munich, n'ont pas été représentés en Italie. Rolf Gross estime que Stuntz échoua dans sa tentative de créer un opéra spécifiquement allemand¹¹⁵.

2.6.1.12 Giacomo Meyerbeer

Si les opéras allemands composés durant les premières années de la carrière de Meyerbeer ne furent jamais représentés en Italie, ses opéras italiens y connurent un succès important dans la première moitié du XIX^e siècle et ses grands opéras français une très grande diffusion dans la deuxième moitié du siècle. Selon Alfred Loewenberg, ses opéras allemands

¹⁰³ GATTI, Carlo, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 22, 23 et 28.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 23 et 29.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁹ *Ibid.* : « *cantata per l'intervento delle LL.MM.II.RR.AA.* »

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 27. La date indiquée par Carlo Gatti, un jour après celle donnée par Alfred Loewenberg, devrait être la date exacte de représentation. - Cf. : BERTINI, Giuseppe, *op. cit.*, vol. 4, p. 129 : « WEIGL (*Giuseppe*) [...] *Nel magazzino di musica del Ricordi in Milano abbiamo di Weigl i seguenti drammi buffi italiani: il Rivale di se stesso; l'Uniforme; l'Amor marinaro; la Famiglia Svizzera; Casa degli orfanelli; la Principessa d'Amalfi.* »

¹¹¹ SL (Rolf Gross), « Stuntz, Joseph Hartmann », in : MGG, 2006, 2^e éd., Personenteil, vol. 16, p. 232. - « Joseph Hartmann Stuntz », in : *The Musical World*, 21 juillet 1860, vol. 38, n° 29, p. 456-457.

¹¹² GATTI, Carlo, *op. cit.*, p. 28. - Cf. : AmZ, 10 novembre 1819, vol. 21, n° 45, p. 755-758.

¹¹³ SL (Rolf Gross), *op. cit.*, p. 233.

¹¹⁴ GATTI, Carlo, *op. cit.*, p. 29 : sept représentations.

¹¹⁵ SL (Rolf Gross), *op. cit.* : « *In seinen italienischen Opern vertritt er neuneapoletanische Tendenzen. Ein Singspiel für München (Heinrich IV. zu Ivry, 1820) trägt vorwiegend französischen Charakter. Der Versuch, eine spezifisch deutsche Oper zu schreiben, scheiterte an Stuntz' formalistisch-musikalischen Anschauungen.* »

Jephta's Gelübde et *Wirth und Gast*, créés à Munich le 23 décembre 1812 et à Stuttgart le 6 janvier 1813, n'ont jamais été traduits en italien ni représentés en Italie¹¹⁶. Seul son *Singspiel* intitulé *Ein Feldlager in Schlesien*, créé le 7 décembre 1844 à Berlin, connut indirectement une diffusion italienne à travers des représentations de *L'Étoile du Nord* dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, un opéra-comique reprenant en partie la musique de l'opéra allemand. Ses six opéras italiens, *Romilda e Costanza*, *Semiramide riconosciuta*, *Emma di Resburgo*, *Margherita d'Anjou*, *L'esule di Granata* et *Il crociato in Egitto*, furent créés entre 1817 et 1824 à Padoue, Turin, Venise et Milan. Carlo Gatti signale les créations au Teatro alla Scala de Milan de ses opéras *Margherita d'Anjou* le 14 novembre 1820¹¹⁷ et *L'esule di Granata* le 12 mars 1822¹¹⁸, tous deux sur des livrets de Felice Romani. Créé au Teatro La Fenice de Venise le 7 mars 1824¹¹⁹, *Il crociato in Egitto*, « *the last and most successful of Meyerbeer's Italian operas*¹²⁰ », fut représenté pour la première fois sur la scène milanaise le 2 mars 1826, avant des reprises le 6 mars 1831 et le 5 mars 1859, pour un total de 29 représentations¹²¹. Le même opéra fut également représenté au Teatro della Pergola de Florence le 7 mai 1824¹²², au Teatro Ducale de Parme le 28 mai 1825¹²³, au Teatro Nuovo de Padoue en 1825¹²⁴, au Teatro Pubblico de Reggio Emilia entre le 29 avril et le 31 mai 1826¹²⁵, au Teatro di San Carlo de Naples le 30 septembre 1826 sous le titre d'*Il cavaliere Armando d'Orville*¹²⁶, au Teatro Comunale de Bologne à l'automne 1826¹²⁷, au Teatro Pubblico de Senigallia¹²⁸ et au Teatro Grande de Brescia¹²⁹ en 1826 également, au Teatro della Munizione de Messine le 4 avril 1827¹³⁰, au Teatro Carlo Felice de Gênes¹³¹, au Teatro Regio de Turin¹³², au Teatro del Giglio de Lucques¹³³ et au Teatro Grande de Trieste¹³⁴ en 1827, au Teatro Filarmonico de Vérone¹³⁵, au Teatro Sociale de Mantoue¹³⁶ et à Ferrare¹³⁷ lors de la saison de carnaval 1827-1828, au Teatro della Concordia de Crémone

¹¹⁶ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 628 et 629.

¹¹⁷ GATTI, Carlo, *op. cit.*, p. 29 et 33 : création de l'opéra le 14 novembre 1820 (15 représentations), reprise le 20 mai 1826 (8 représentations).

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 29 : création de l'opéra le 12 mars 1822 (9 représentations).

¹¹⁹ *AmZ*, 22 avril 1824, vol. 26, n° 17, p. 278. - Cf. : *I Teatri*, 1827, tome I, partie I, p. 12-13 : reprise en 1827. - Cf. : *TAL*, 27 novembre et 27 décembre 1834, vol. 22, n° 559 et 563, p. 112 et 143 : reprise en 1834.

¹²⁰ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 692.

¹²¹ GATTI, Carlo, *op. cit.*, p. 32, 36 et 51. - Cf. : *AmZ*, 17 mai 1826, vol. 28, n° 20, p. 333-334.

¹²² MORINI, Ugo, *op. cit.*, p. 172-173. - Cf. : *TAL*, 4 juillet 1833, vol. 19, n° 486, p. 160 : reprise en 1833.

¹²³ FERRARI, Paolo-Emilio, *op. cit.*, p. 64. Reprise à Parme lors de la saison de carnaval 1826-27. - Cf. : *I Teatri*, 1827, tome I, partie I, p. 18.

¹²⁴ BRUNELLI, Bruno, *op. cit.*, p. 399.

¹²⁵ FABBRI, Paolo, VERTI, Roberto, *op. cit.*, p. 195.

¹²⁶ MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *op. cit.*, p. 896.

¹²⁷ BIGNAMI, Luigi, *op. cit.*, p. 60.

¹²⁸ RADICIOTTI, Giuseppe, *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia*, *op. cit.*, p. 67 : « Fiera 1826 ».

¹²⁹ VALENTINI, Andrea, *op. cit.*, p. 133. - Cf. : *Il Censore universale dei teatri*, 2 et 16 janvier 1830, n° 1 et 5, p. 3 et 20 : reprise en 1830.

¹³⁰ *TAL*, 17 mai 1827, vol. 7, n° 158, p. 96-97.

¹³¹ *Il Censore universale dei teatri*, 30 janvier 1830, n° 9, p. 34-35 : première mise en scène lors de la saison de carnaval 1827, suivie d'une reprise le 23 janvier 1830.

¹³² SACERDOTE, Giacomo, *op. cit.*, p. 111. - *I Teatri*, 1827, tome I, partie I, p. 13-14.

¹³³ *TAL*, 20 septembre 1827, vol. 8, n° 176, p. 19-20.

¹³⁴ *TAL*, 11 octobre 1827 et 3 janvier 1828, vol. 8, n° 179 et 191, p. 50 et 143-144. - *I Teatri*, juillet 1828, tome II, partie I, p. 260.

¹³⁵ GAJONI BERTI, Alberto, *op. cit.*, p. 72. - *I Teatri*, 4 janvier 1828, tome I, partie II, p. 627-628. - *TAL*, 24 janvier 1828, vol. 8, n° 194, p. 178.

¹³⁶ LUI, Ernesto, *op. cit.*, p. 151. Reprise à Mantoue lors de la saison de carnaval 1829-30. - Cf. : *Il Censore universale dei teatri*, 12 décembre 1829, n° 99, p. 395 ; 20 février 1830, n° 15, p. 60.

¹³⁷ *TAL*, 31 janvier 1828, vol. 8, n° 195, p. 192. - *I Teatri*, 1^{er} décembre 1827, tome I, partie II, p. 569.

en 1828¹³⁸, au Teatro alla Canobbiana de Milan le 12 avril 1830¹³⁹, au Teatro Carolino de Palerme en 1831-1832¹⁴⁰, à Sienne en 1836¹⁴¹, au Teatro Valle de Rome le 1^{er} octobre 1836 sous le titre d'*Armando d'Orville*¹⁴², au Teatro degli Avvalorati de Livourne le 12 février 1840¹⁴³, etc. Quatre des six opéras italiens de Meyerbeer connurent en outre une diffusion internationale, en italien ou en traduction. *Romilda e Costanza* fut ainsi traduit en danois, *Emma di Resburgo* en allemand et en polonais, *Margherita d'Anjou* en français et en allemand, *Il crociato in Egitto* en allemand et en russe¹⁴⁴. Mais ce sont surtout les opéras français de Meyerbeer qui, forts de leur succès international, s'imposèrent peu à peu dans la péninsule italienne à partir des années 1840-1850. Les premières représentations en Italie de *Robert le diable* et des *Huguenots* prirent place au Teatro della Pergola de Florence, les 26 décembre 1840 et 26 décembre 1841¹⁴⁵. Gianni Gori et Paola Ugolini Bernascini mentionnent les succès à Trieste de *Robert le diable* en 1842¹⁴⁶, des *Huguenots* en 1851, du *Prophète* en 1855¹⁴⁷ et de *L'Étoile du Nord* en 1884¹⁴⁸. Luigi Bignami indique la mise en scène au Teatro Comunale de Bologne de *Robert le diable* lors de la saison 1846-1847, du *Prophète* en 1860, des *Huguenots* en 1861 et de *L'Africaine* en 1865¹⁴⁹. Carlo Marinelli Roscioni signale les premières représentations au Teatro di San Carlo de Naples de six opéras français de Meyerbeer dans la deuxième moitié du siècle, depuis *Robert le diable* le 26 juillet 1856¹⁵⁰, sous le titre de *Roberto di Piccardia*, jusqu'à *Dinorah* et *L'Étoile du Nord* durant la saison 1879-1880, en passant par *Les Huguenots* en 1861-1862, *Le Prophète* en 1865/66 et *L'Africaine* en 1866-1867, chacun de ces opéras restant en moyenne cinq saisons à l'affiche entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle¹⁵¹. Suprême honneur, trois opéras de Meyerbeer furent représentés à quatre reprises en ouverture de la saison du Teatro alla Scala entre 1870 et 1882, *L'Africaine* le 26 décembre 1870, *Les Huguenots* le 26 décembre 1876, *L'Africaine* de nouveau le 26 décembre 1877 et *L'Étoile*

¹³⁸ *I Teatri*, 22 et 29 juillet 1828, tome II, partie I, p. 260 et 276.

¹³⁹ *Il Censore universale dei teatri*, 10, 14 et 21 avril, 8 mai et 9 juin 1830, n° 29, 30, 32, 37 et 46, p. 113, 117-118, 125, 145 et 181.

¹⁴⁰ TIBY, Ottavio, *op. cit.*, p. 382. - Cf. : *Il Censore universale dei teatri*, 22 juin et 13 août 1831, n° 50 et 65, p. 197 et 260.

¹⁴¹ *Glissons, n'appuyons pas*, 5 septembre 1836, vol. 3, n° 107, p. 428.

¹⁴² GREMLER, Martina, *op. cit.*, p. 367. - Cf. : LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 692.

¹⁴³ VENTURI, Fulvio, *L'opera lirica a Livorno 1658-1847, op. cit.*, p. 255. - Cf. : *Glissons, n'appuyons pas*, 29 février 1840, vol. 7, n° 18, p. 72. - Cf. : *Il Censore universale dei teatri*, 4 août 1830, n° 62, p. 247 : mise en scène à Livourne dès 1830, mais le nom du théâtre n'est pas mentionné.

¹⁴⁴ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 655, 664, 669 et 692.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 737-738 et 778. - Cf. : *Il Pirata*, 1^{er} et 5 janvier, et 5 février 1841, vol. 6, n° 53, 54 et 63, p. 218, 222 et 258 : premières représentations florentines de *Roberto il diavolo*. - *Il Pirata*, 4 janvier 1842, vol. 7, n° 54, p. 217 : première représentation florentine de *Gli Anglicani* [= *Gli Ugonotti*].

¹⁴⁶ *Il Pirata*, 8 juillet 1842, vol. 8, n° 3, p. 11. - Cf. : *Il Pirata*, 30 août et 13 septembre 1842, vol. 8, n° 18 et 22, p. 71 et 89-90 : mise en scène de *Roberto il diavolo* à l'Anfiteatro Mauroner de Trieste.

¹⁴⁷ GORI, Gianni, UGOLINI BERNASCINI, Paola, *op. cit.*, p. 41 : « *Dopo una lunga serie di repliche nel 1842 al Teatro Armonia, Roberto il diavolo tornò a furor di popolo, l'anno dopo, al Teatro Grande, ove tenne cartellone per oltre un mese: quasi un primato. Insidiato nel 1851 dagli Ugonotti con Luigia Bendazzi Secchi e dal Profeta (20 repliche nel 1855).* »

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 51 : « *La fortuna di Meyerbeer a Trieste può chiudersi con La stella del Nord (1884) [...].* »

¹⁴⁹ BIGNAMI, Luigi, *op. cit.*, p. 128, 174, 177 et 187.

¹⁵⁰ MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *op. cit.*, p. 331.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 896 : Saisons durant lesquelles les opéras français de Meyerbeer furent à l'affiche du Teatro San Carlo : « *L'Africana 1866/67, 1878/79, 1882/83, 1888/89, 1907/08, 1910/11, 1924/25, 1963/64 - Dinorah 1879/80, 1900 - Il profeta 1865/66, 1878/79, 1909/10 - Roberto di Piccardia (Roberto il diavolo) 1855-57, 1862/63, 1876/77, 1886/87 - La stella del Nord 1879/80 - Gli Ugonotti 1861/62, 1877/78, 1881/82, 1884/85, 1887/88, 1889/90, 1892, 1898/99, 1903/04, 1913/14, 1930/31.* »

du Nord le 28 décembre 1882¹⁵². Malgré le succès incontesté de ses opéras italiens et français, Meyerbeer ne s'employa pas ou peu à participer au développement de l'opéra allemand, ce qui lui fut reproché par nombre de ses compatriotes. En 1830, après avoir qualifié Spohr de « compositeur dramatique qui tient en Allemagne le premier rang, depuis la mort de Ch. M. de Weber », Fétis écrivait déjà dans la *Revue musicale* que « cette prééminence appartiendrait certainement à M. Meyerbeer, s'il se fût adonné au théâtre allemand ; mais il n'a écrit jusqu'ici que pour l'Italie et dans le genre italien¹⁵³. »

2.6.1.13 Carl Maria von Weber

Sans surprise, la diffusion des opéras de Weber en Italie fut très faible et tardive. Ses opéras *Silvana* (1810), *Abu Hassan* (1811) et *Preciosa* (1821) n'ont pas connu de représentation en Italie au XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle. Seul *Abu Hassan* fut traduit en italien pour une production londonienne en 1870¹⁵⁴. L'absence de diffusion en Italie n'a pas empêché ces trois opéras d'être représentés dans de nombreux pays en allemand et/ou en traduction. *Silvana* a ainsi été traduit et représenté en anglais, tchèque, français et néerlandais¹⁵⁵. Outre l'italien, *Abu Hassan* a été traduit et représenté en danois, anglais, français, suédois, hongrois et néerlandais¹⁵⁶. *Preciosa* a été traduit et représenté dans pas moins de quatorze langues, en tchèque, danois, letton, suédois, anglais, russe, français, hongrois, polonais, roumain, finnois, slovène, estonien et néerlandais, mais pas en italien¹⁵⁷. Ces exemples sont représentatifs du modèle de diffusion des opéras allemands populaires au XIX^e siècle, à savoir une large diffusion en Europe du Nord et de l'Est, voire aux États-Unis, mais une absence de diffusion en Italie.

Créé le 18 juin 1821 au Schauspielhaus de Berlin, *Der Freischütz* est probablement l'opéra allemand de la première moitié du XIX^e siècle le plus diffusé à travers le monde. Il s'agit du seul des opéras de Weber à avoir été représenté en Italie avant 1850, plus précisément le 3 février 1843 à Florence en italien¹⁵⁸. Gianni Gori et Paola Ugolini Bernascini indiquent une représentation antérieure de l'ouvrage, rebaptisé pour l'occasion *Magico bersagliere*, lors d'une tournée de la compagnie Stöger au Teatro Grande de Trieste en 1827¹⁵⁹. À cette époque, l'actuel chef-lieu de la région Frioul-Vénétie Julienne, port

¹⁵² BARIGAZZI, Giuseppe, *op. cit.*, p. 812, 814 et 815.

¹⁵³ FÉTIS, François-Joseph, « Nouvelles de Paris. Théâtre allemand. Première représentation de Faust, musique de Spohr. – Début de Uetz. – Haitzinger. – M^{me} Fischer », in : *Rm*, 1830, vol. 7 (« Deuxième Série. Tome premier »), p. 368.

¹⁵⁴ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 621 : première représentation en italien le 12 mai 1870 au théâtre Drury Lane de Londres dans une traduction de Salvatore Marchesi, avec récitatifs de Arditi.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 618. Création à Francfort le 16 septembre 1810.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 621. Création à Munich le 4 juin 1811.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 671-673. Création à Berlin le 14 mars 1821.

¹⁵⁸ MORINI, Ugo, *op. cit.*, p. 199-200 : première représentation du *Freischütz* de Weber lors de la saison de carnaval 1842-1843 : « mai rappresentata in Italia e che alla nostra Pergola attendeva il giudizio del pubblico italiano, "Freischütz" del maestro Carlo Maria Weber, che fu applauditissima. ». - *Ibid.*, p. 200 : reprise lors de la saison de carême 1843. - Cf. : *Il Pirata*, 10, 14 et 17 février 1843, vol. 8, n° 65, 66 et 67, p. 264, 268 et 271. - *AmZ*, 31 mai 1843, vol. 45, n° 22, p. 412-413. - *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali*, 11, 18, 22 et 25 février 1843, vol. 3, n° 12, 14, 15 et 16, p. 47, 55, 59 et 63. - *RGmP*, 5 mars 1843, vol. 10, n° 10, p. 88. - L'affiche de la première mise en scène florentine du *Freischütz* est reproduite dans : DE ANGELIS, Marcello, GARBERO ZORZI, Elvira, MACCABRUNI, Loredana, MARCHI, Piero, ZANGHERI, Luigi (éd.), *Lo "spettacolo meraviglioso". Il Teatro della Pergola: l'opera a Firenze*, Archivio di Stato di Firenze: 6 ottobre - 30 dicembre 2000, Florence, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Pagliani Polistampa, 2000, p. 212.

¹⁵⁹ GORI, Gianni, UGOLINI BERNASCINI, Paola, *op. cit.*, p. 31 : « Nel repertorio della Compagnia Stöger, in tournée nel 1927 [en réalité 1827], era andato in scena, quasi di sfuggita, fra i lavori drammatici, ma con tanto di supporto musicale, Il franco cacciatore di Weber, sotto il titolo italiano, oggi risibile di Magico bersagliere. »

autrichien de 1382 à 1918, ne faisait toutefois pas encore officiellement partie de l'Italie. La *Gazzetta musicale di Milano* signale par ailleurs trois exécutions milanaises de l'ouverture, au Teatro alla Canobbiana le 21 juin 1845¹⁶⁰, dans un local mis à disposition par l'éditeur Lucca le 6 décembre 1846¹⁶¹ et au Teatro Carcano le 8 mai 1850¹⁶², la première et la dernière exécutions obtenant un grand succès. Suite à la représentation florentine de 1843, il faudra néanmoins attendre la deuxième moitié du siècle pour que l'opéra soit successivement repris à Milan, Rome, Venise, Turin et Naples entre 1856 et 1880¹⁶³. Alfred Loewenberg mentionne pas moins de trois traductions italiennes de l'ouvrage par Francesco Guidi, J. A. Rossi et Arrigo Boito. Selon Carlo Gatti, la première représentation de l'opéra de Weber au Teatro alla Scala de Milan eut lieu le 19 mars 1872, avant des reprises le 1^{er} septembre 1872 et le 27 février 1881, pour un total de 28 représentations¹⁶⁴. Alberto Cametti indique que la première représentation du *Freischütz* au Teatro Apollo de Rome prit place le 26 novembre 1873, avant une reprise le 26 janvier 1878¹⁶⁵. Michele Girardi et Franco Rossi ne signalent que deux représentations d'*Il franco cacciatore* au Teatro La Fenice de Venise entre 1821 et 1936, à savoir les 18 et 21 mars 1874¹⁶⁶, ainsi que trois concerts symphoniques, donnés les 11 et 20 avril 1901, et le 26 avril 1911, lors desquels l'ouverture seule fut exécutée¹⁶⁷. Selon Carlo Marinelli Roscioni, *Il franco cacciatore* ne fut représenté pour la première fois au Teatro di San Carlo de Naples que le 28 décembre 1948¹⁶⁸. Exemple du caractère souvent cosmopolite de la diffusion internationale des opéras, *Der Freischütz* fut représenté le 5 décembre 1849 en italien avec les récitatifs de Berlioz au Königstädtisches Theater de Berlin, c'est-à-dire à quelques centaines de mètres du théâtre où il fut créé en allemand. Cet opéra est également représentatif de la diffusion des opéras allemands en traduction italienne puisqu'il fut représenté dans cette langue, outre les représentations berlinoises, à Barcelone, Valparaiso, Buenos Aires, Le Caire, Mexico et Lisbonne entre 1849 et 1894.

Créé le 25 octobre 1823 au Kärntnertortheater de Vienne, l'opéra *Euryanthe* de Weber connut une large diffusion internationale au XIX^e siècle, fut traduit et représenté en français, suédois, russe, néerlandais et anglais, sans être traduit en italien ni représenté en Italie. En effet, la première représentation italienne de l'ouvrage n'eut lieu que le 2 avril 1902

¹⁶⁰ « GAZZETTINO SETTIMANALE DI MILANO, *Sabato, 21 Giugno* », in : *GmM*, 22 juin 1845, vol. 4, n° 25, p. 91 : « *Alla Canobbiana [...]. – La Ouverture del Freyschütz desto pure vive plauso. Quale poema!* »

¹⁶¹ « GAZZETTINO SETTIMANALE DI MILANO, *Sabato, 12 Dicembre* », in : *GmM*, 13 décembre 1846, vol. 5, n° 50, p. 398 : « *Domenica mattina la Società dell'Unione per esercizi musicali, nel locale gentilmente accordato dal signor Lucca, cominciò un nuovo corso di sedute coll'esecuzione della sinfonia in do minore di Beethoven, e delle ouvertures del Fausto di Spohr, del Freyschütz e del Signore degli Spiriti di Weber, non che di una ouverture espressamente immaginata dal distinto dilettante Conte Cesare Favetti.* »

¹⁶² *GmM*, 12 mai 1850, vol. 8, n° 19, p. 78.

¹⁶³ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 676-677 : représentations de l'opéra *Der Freischütz* de Weber à Florence (3 février 1843), Milan (Teatro Carcano : 24 juin 1856 ; Teatro alla Scala : 19 mars 1872), Rome (Teatro Apollo, 26 novembre 1873), Venise (Teatro La Fenice, 19 mars 1875), Turin (17 novembre 1877), Naples (Teatro Bellini, 3 avril 1880).

¹⁶⁴ GATTI, Carlo, *op. cit.*, p. 57 et 60. - *GmM*, 17 et 24 mars, et 8 septembre 1872, vol. 27, n° 11, 12 et 36, p. 87-88, 96-97 et 300-301. - *RGmP*, 31 mars 1872, vol. 39, n° 13, p. 103 : *Der Freischütz* avait été représenté au Teatro Carcano de Milan en 1855 [sic] avant d'être mis en scène au Teatro alla Scala en 1872. - *RGmP*, 22 septembre 1872, vol. 39, n° 38, p. 303. - Cf. : *RGmP*, 13 juillet 1856, vol. 23, n° 28, p. 227 ; 21 novembre 1875, vol. 42, n° 47, p. 375. - *GmM*, 14 novembre 1875, vol. 30, n° 46, p. 374 : représentations au Teatro Carcano.

¹⁶⁵ CAMETTI, Alberto, *op. cit.*, vol. 2, p. 547 et 563. *Der Freischütz* fut le premier opéra allemand représenté au Teatro Apollo de Rome. - *GmM*, 26 octobre, 9 et 30 novembre, et 7 décembre 1873, vol. 28, n° 43, 45, 48 et 49, p. 344, 361-362, 384-385 et 391-392. - *Le Ménestrel*, 14 décembre 1873, vol. 40, n° 2 (= n° 2265), p. 14.

¹⁶⁶ GIRARDI, Michele, ROSSI, Franco, *op. cit.*, p. 260 (n° 720). - *RGmP*, 28 mars 1875, vol. 42, n° 13, p. 104.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 305 (n° 855) et 324-325 (n° 959).

¹⁶⁸ MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *op. cit.*, p. 616 et 905.

au Teatro alla Scala de Milan dans une traduction italienne de Gustavo Macchi¹⁶⁹. Michele Girardi et Franco Risi indiquent que la première représentation de l'ouvrage au Teatro La Fenice de Venise prit place un an plus tard, le 15 février 1903, pour un total de cinq représentations lors de cette saison¹⁷⁰, et mentionnent en outre un concert symphonique donné le 15 mars 1931 lors duquel fut interprétée l'ouverture de l'opéra¹⁷¹.

Créé le 12 avril 1826 au théâtre Covent Garden de Londres, l'opéra *Oberon* de Weber, quoique composé sur un livret anglais, fut traduit et représenté la même année en allemand, et fut principalement diffusé dans la langue de Goethe, outre des traductions en néerlandais, danois, français, suédois, tchèque, croate et bulgare. Les journaux *Teatri, Arti e Letteratura* et la *Gazzetta musicale di Milano* évoquent trois exécutions de l'ouverture dans la première moitié du XIX^e siècle, à Bologne le 28 mars 1841¹⁷², à Parme le 21 mars 1843¹⁷³ et à Vérone en juin 1850¹⁷⁴. Cependant, la première production sur scène de l'ouvrage en Italie n'eut lieu qu'au début du XX^e siècle, le 18 février 1913 au Teatro alla Scala de Milan dans une traduction d'Antonio Lega pour un total de sept représentations¹⁷⁵, malgré une représentation en version de concert à Rome le 26 juin 1882 par la Società Musicale Romana. Il faudra attendre les années 1938 et 1940 pour que l'opéra soit représenté de nouveau à Rome et à Milan¹⁷⁶. Le Teatro La Fenice de Venise n'accueillit aucune représentation de l'ouvrage entre 1826 et 1936, bien que l'ouverture y fût donnée à quatre reprises lors de concerts symphoniques au début du XX^e siècle, le 4 avril 1901, le 20 avril 1904, le 9 mai 1930 et le 25 mars 1933¹⁷⁷. La première représentation d'*Oberon* au Teatro di San Carlo de Naples n'eut lieu que le 10 mars 1961¹⁷⁸. L'opéra avait pourtant été traduit une première fois en italien par Saverio Manfredo Maggioni et représenté dès le 3 juillet 1860 au Her Majesty's Theatre de Londres¹⁷⁹ avant d'être repris dans cette langue en 1863 à Dublin et à Saint-Pétersbourg, puis en 1870 à Philadelphie¹⁸⁰. De nouveau, l'opéra d'un compositeur allemand connaît une longue diffusion internationale en italien avant d'être représenté pour la première fois en Italie. Saverio Manfredo Maggioni joue un rôle majeur dans la diffusion de l'art lyrique allemand en langue italienne au XIX^e siècle puisqu'il est le traducteur des livrets de huit opéras - *Die Zauberflöte* de Mozart, *Fidelio* de Beethoven, *Faust* et *Jessonda* de Spohr, *Alessandro Stradella* et *Martha* de Flotow, *Die lustigen Weiber von Windsor* de Nicolai et *Rienzi* de Wagner - qui furent représentés au milieu du siècle dans l'un des deux théâtres italiens de Londres, avant d'être repris sous cette forme sur de nombreuses scènes européennes, voire extra-européennes¹⁸¹.

¹⁶⁹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 690. - *GmM*, 3 et 10 avril 1902, vol. 57, n° 14 et 15, p. 195 et 202.

¹⁷⁰ GIRARDI, Michele, ROSSI, Franco, *op. cit.*, p. 307 (n° 866).

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 381 et 382 (n° 1261).

¹⁷² *Teatri, Arti e Letteratura*, 1^{er} avril 1841, vol. 35, n° 893, p. 38-39.

¹⁷³ « NOTIZIE MUSICALI DIVERSE », in : *GmM*, 2 avril 1843, vol. 2, n° 14, p. 60. : « PARMA. [...] A render più compiuto il trattenimento concorsero i professori della Ducale orchestra, in assenza del De Giovanni ben diretta dallo Squassoni, i quali col maggior impegno e con precisione eseguirono la vivace Overtura del Cavallo di bronzo di Auber e l'altra magnifica dell'Oberon, uno de' più sublimi squarci di Weber. »

¹⁷⁴ *GmM*, 16 juin 1850, vol. 8, n° 24, p. 102 : « Testè avemmo con compiacenza a conoscere il compiuto successo conseguito a Verona dall'ouverture dell'Oberon di Weber, sotto la direzione del M. Pedrotti. »

¹⁷⁵ KAMINSKI, Piotr, *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, 2003, p. 1734.

¹⁷⁶ Représentation d'*Oberon* au Teatro alla Scala de Milan le 26 mars 1940. Cf. : GATTI, Carlo, *op. cit.*, p. 105.

¹⁷⁷ GIRARDI, Michele, ROSSI, Franco, *op. cit.*, p. 297 (n° 860), 310 (n° 879), 379 (n° 1241) et 389 (n° 1308).

¹⁷⁸ MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *op. cit.*, p. 721 et 905.

¹⁷⁹ *The Musical World*, 7 juillet 1860, vol. 38, n° 27, p. 426-427. - *RGmP*, 15 juillet et 5 août 1860, vol. 27, n° 29 et 32, p. 254 et 278.

¹⁸⁰ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 702-704.

¹⁸¹ Cf. : FRIGAU, Céline, « Écriture, édition, traductions à lire et à chanter : les activités multiples de M. Maggioni, *staff librettist* à Londres », in : DECROISSETTE, Françoise (éd.), *Le Livret d'opéra, œuvre littéraire ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du monde français », 2011, p. 89-

2.6.1.14 *Louis Spohr*

Entre la mort de Weber en 1826 et les premiers succès de Wagner au milieu du XIX^e siècle, Louis Spohr (1784-1859) et Heinrich Marschner (1795-1861) occupent une place importante dans l'histoire de l'opéra allemand. Certes, ces deux compositeurs ne doivent pas l'essentiel de leur réputation de compositeur lyrique au genre comique, mais au genre tragique. Cependant, l'absence de représentations de leurs opéras en Italie est symptomatique de la très faible diffusion du théâtre musical allemand dans ce pays. Ainsi, les opéras *Der Zweikampf mit der Geliebten*, *Faust*, *Zemire und Azor*, *Jessonda*, *Der Berggeist*, *Der Alchymist* et *Die Kreuzfahrer* de Spohr, respectivement créés à Hambourg le 15 novembre 1811, à Prague le 1^{er} septembre 1816, à Francfort le 4 avril 1819, à Cassel le 28 juillet 1823, le 24 mars 1825, le 28 juillet 1830 et le 1^{er} janvier 1845, n'ont pas été représentés en Italie au XIX^e siècle¹⁸². *Faust* et *Jessonda* furent néanmoins traduits en italien par Saverio Manfredo Maggioni et représentés au théâtre Covent Garden de Londres, respectivement le 15 juillet 1852 sous la direction du compositeur¹⁸³ et le 6 août 1853¹⁸⁴. La *Gazzetta musicale di Milano* mentionne en outre une exécution de l'ouverture à Milan en décembre 1846¹⁸⁵.

2.6.1.15 *Heinrich Marschner*

De même, les opéras *Der Holzdieb*, *Der Vampyr*, *Der Templer und die Jüdin*, *Des Falkners Braut*, *Hans Heiling*, *Das Schloss am Ätna*, *Der Bäbu*, *Kaiser Adolph von Nassau* et *Sangeskönig Hiarne und das Tyrfingschwert* de Marschner, respectivement créés à Dresde le 22 février 1825, à Leipzig le 29 mars 1828, le 22 décembre 1829 et le 10 mars 1832, à Berlin le 24 mai 1833, à Leipzig le 29 janvier 1836, à Hanovre le 19 février 1838, à Dresde le 5 janvier 1845 et à Francfort le 13 septembre 1863, n'ont pas non plus été représentés en Italie au XIX^e siècle. De plus, Alfred Loewenberg ne mentionne aucune traduction italienne de ces neuf opéras¹⁸⁶.

2.6.1.16 *Conradin Kreutzer*

Opéra le plus populaire de Conradin Kreutzer (1780-1849) en Allemagne, *Das Nachtlager von Granada*, créé le 13 janvier 1834 au Theater in der Josefstadt de Vienne, n'a connu aucune représentation en Italie et il faut remarquer l'absence de traduction en italien, alors que cette œuvre a pourtant été traduite en huit langues, en tchèque, suédois, anglais, croate, hongrois, slovène, néerlandais et letton¹⁸⁷. Les autres opéras de Kreutzer dont la diffusion a été étudiée par Alfred Loewenberg, *Die Alpenhütte*, *Libussa* et *Melusina*, créés respectivement à Stuttgart le 1^{er} mars 1815, à Vienne le 4 décembre 1822 et à Berlin le 27

90, notes de bas de pages n° 3 et 4 : listes des traductions par Maggioni d'une trentaine de livrets d'opéras italiens en anglais et d'une vingtaine de livrets d'opéras français et allemands en italien.

¹⁸² *Ibid.*, p. 623, 648, 663, 688, 695, 727 et 845.

¹⁸³ *RGmP*, 25 juillet 1852, vol. 19, n° 30, p. 247.

¹⁸⁴ *The Musical World*, 6, 13 et 20 août 1853, vol. 31, n° 32, 33 et 34, p. 495, 510-512 et 530-531. - *RGmP*, 14 août 1853, vol. 20, n° 33, p. 288.

¹⁸⁵ « GAZZETINO SETTIMANALE DI MILANO, *Sabato, 12 Dicembre* », in : *GmM*, 13 décembre 1846, vol. 5, n° 50, p. 398.

¹⁸⁶ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 695, 713-714, 722, 742, 752, 776, 794-795, 845 et 963.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 756-757.

février 1833, n'ont pas connu davantage de succès au-delà des Alpes et n'ont pas été traduits en italien¹⁸⁸.

2.6.1.17 Ferdinand Hiller

Ami de Rossini et de Bellini, Ferdinand Hiller (1811-1885) composa six opéras, le premier en italien, les cinq suivants en allemand. La création de son *opera seria Romilda* au Teatro alla Scala de Milan le 8 janvier 1839 fut un fiasco¹⁸⁹. L'opéra disparut définitivement de l'affiche après seulement deux représentations¹⁹⁰. Lors du colloque consacré à ce compositeur en octobre 2011, Claudio Toscani a donné à Cologne un compte-rendu détaillé de cet échec dans sa communication intitulée « *Romilda* (1839). Hiller alla Scala di Milano¹⁹¹ ». Aucun des cinq opéras allemands de Hiller ne fut représenté en Italie.

2.6.1.18 Albert Lortzing

Albert Lortzing est assurément le compositeur de *komische Opern* de la première moitié du XIX^e siècle ayant connu la plus large diffusion de ses opéras dans le monde germanique, en Scandinavie et en Europe de l'Est¹⁹². Néanmoins, aucune de ses neuf *komische Opern* dont la diffusion a été étudiée par Alfred Loewenberg, que ce soit *Die beiden Schützen*, *Zar und Zimmermann*, *Hans Sachs*, *Casanova*, *Der Wildschütz*, *Der Waffenschmied*, *Zum Grossadmiral*, *Rolands Knappen* ou *Die Opernprobe*, créées respectivement à Leipzig le 20 février 1837, le 22 décembre 1837, le 23 juin 1840, le 31 décembre 1841, le 31 décembre 1842, le 31 mai 1846, le 13 décembre 1847 et le 25 mai 1849, et à Francfort le 20 janvier 1851, n'a été représentée en Italie ou n'a connu de traduction italienne au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle¹⁹³. Le dépouillement exhaustif des répertoires publiés des quarante-huit théâtres lyriques italiens retenus dans cette étude concorde avec l'ouvrage du musicologue britannique quant à l'absence de représentation des opéras de Lortzing en Italie. *Zar und Zimmermann*, le plus grand succès international de Lortzing, a pourtant été traduit dans pas moins de treize langues, en danois, tchèque, norvégien, suédois, croate, néerlandais, français, hongrois, finnois, anglais, slovène, russe et bulgare¹⁹⁴. De même, *Der Wildschütz* a été traduit en six langues, en suédois, tchèque, hongrois, croate, néerlandais et anglais¹⁹⁵, *Die beiden Schützen* en quatre langues, en tchèque,

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 640, 684 et 749.

¹⁸⁹ *Il Pirata*, 11 janvier 1839, vol. 4, n° 56, p. 230-231. - *Ibid.*, p. 230 : « *Un morto di più!... Martedì sera, alle ore sette, o poco dopo, si udiva il triste suono di una muta campana funebre. [...]* » - Cf. : « *Un'opera nuova alla Scala* », in : *Il Corriere dei Teatri*, 9 janvier 1839, n° 3, p. 9-11. - *AmA*, 14 février 1839, vol. 11, n° 7, p. 56 : « *(Mailand.) Die am 7. Jänner zum ersten Mahl [sic] in der Scala gegebene Oper „Romilda“ von Hiller wurde gar nicht zu Ende gespielt und ausgezischt.* » - *La Fama*, 9 et 11 janvier 1839, vol. 4, n° 4 et 5, p. 16 et 20.

¹⁹⁰ GATTI, Carlo, *op. cit.*, p. 40.

¹⁹¹ Cf. : TOSCANI, Claudio, « *Romilda* (1839): eine Oper für die Mailänder Scala », in : ACKERMANN, Peter, JACOBSHAGEN, Arnold, SCOCCIMARRO, Roberto, STEINBECK, Wolfram (éd.), *Ferdinand Hiller: Komponist, Interpret, Musikvermittler*, Cassel, Merseburger, 2014, p. 221-235.

¹⁹² CAPELLE, Irmilind (éd.), *Albert Lortzing, Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Cassel/Bâle/Londres/New York/Prague, Bärenreiter, 1995, p. 457, lettre d'Albert Lortzing au directeur londonien Benjamin Lumley, datée du 5 mars 1850 à Leipzig : « *Nächst Deutschland wurde meine Oper Czar... in's Schwedische, Dänische, Böhmische und Ungarische übertragen und habe ich von sämtlichen Theatern die Honorare erhalten.* »

¹⁹³ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 787, 792-793, 809, 818, 824-825, 857, 866, 875 et 888-889.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 792-793.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 824-825.

anglais, néerlandais et français¹⁹⁶, et *Der Waffenschmied* en quatre langues également, en tchèque, suédois, hongrois et croate¹⁹⁷. Enfin, *Die Opernprobe* a été traduite uniquement en tchèque¹⁹⁸, tandis que *Hans Sachs*¹⁹⁹, *Casanova*²⁰⁰, *Zum Grossadmiral*²⁰¹ et *Rolands Knappen*²⁰² n'ont pas connu les honneurs de la traduction. Créé le 21 avril 1845 à Magdebourg, l'opéra romantico-fantastique *Undine* de Lortzing n'a pas connu davantage de succès au-delà des Alpes, malgré des traductions dans quatre langues, en néerlandais, letton, croate et français²⁰³. Comme nous l'avons vu précédemment, les lectures de la biographie de Lortzing publiée en 1851 par Philipp Jakob Düringer²⁰⁴ et de la correspondance du compositeur éditée par Irmlind Capelle²⁰⁵ nous apprennent que le directeur du Her Majesty's Theatre, Benjamin Lumley, avait engagé en janvier 1850 des négociations avec le compositeur allemand en vue d'une représentation de *Zar und Zimmermann* en traduction italienne à Londres au mois d'avril de la même année, mais que le projet était resté sans suite. Dans une de ses lettres à Benjamin Lumley, datée du 30 janvier 1850, soit treize ans après la création de son opéra le plus populaire, Lortzing déclare ne pas avoir eu connaissance à ce jour d'une représentation de son opéra en italien²⁰⁶. Plus récemment, Irmlind Capelle affirma en 1995 qu'il n'existe aucune trace d'une quelconque traduction italienne de *Zar und Zimmermann*, ce qui démontre une nouvelle fois l'absence de diffusion de l'opéra en Italie et dans les théâtres italiens en Europe²⁰⁷.

2.6.1.19 Friedrich von Flotow

Créé le 25 novembre 1847 au Kärntnertortheater de Vienne, l'opéra *Martha* de Friedrich von Flotow fut la *komische Oper* la plus diffusée à travers le monde dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Nous l'avons vu, le plus célèbre opéra de ce compositeur francophile a ceci de paradoxal qu'il a connu l'essentiel de son succès dans sa traduction en langue italienne à une époque où les opéras allemands n'étaient quasiment jamais mis en scène dans la péninsule. En effet, l'opéra fut représenté entre 1858 et 1872 en traduction italienne dans le monde entier, à Londres, Paris, Alger, New York, Saint-Pétersbourg, Dublin, Barcelone, Lisbonne, Mexico, Palma de Majorque, Madrid, Malte, Buenos Aires, Santiago du Chili, Rio de Janeiro et le Caire. Aujourd'hui encore, il n'est pas rare de retrouver un numéro de *Martha* dans un recueil d'airs pour ténors extraits d'opéras italiens. La première représentation de l'ouvrage en Italie prit place le 25 avril 1859 au Teatro alla Canobbiana de Milan²⁰⁸, soit douze ans après la création de l'ouvrage, et l'opéra fut repris entre autres

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 787.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 857.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 888-889.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 809.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 818.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 866.

²⁰² *Ibid.*, p. 875.

²⁰³ *Ibid.*, p. 846-847.

²⁰⁴ DÜRINGER, Philipp Jakob, *Albert Lortzing, sein Leben und Wirken*, Leipzig, Otto Wigand, 1851, p. 89-90, 100 et 107.

²⁰⁵ CAPELLE, Irmlind (éd.), *op. cit.*, p. 394-397, 405 et 454-458.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 455 : ALBERT LORTZING AN BENJAMIN LUMLEY IN LONDON [Leipzig, den 30. 1. 1850]: « *Geehrter Herr! Auf Ihr mich sehr schmeichelhaftes Schreiben habe ich die Ehre zu erwiedern, daß meines Wißens und ohne meine Zustimmung meine Oper: „Czar und Zimmermann“ noch nicht im Italienischen dargestellt wurde.* »

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 456 : « *Eine italienische Übersetzung des Zar und Zimmermann ist bislang nicht nachweisbar.* »

²⁰⁸ *GmM*, 9 mai 1859, vol. 8, n° 17, p. 135.

à l'automne 1861 au Teatro Comunale de Bologne²⁰⁹ et au Teatro della Pergola de Florence²¹⁰, au printemps 1862 au Teatro Carlo Felice de Gênes²¹¹ et au Teatro San Marco de Livourne²¹², le 14 octobre 1862 au Teatro alla Scala de Milan²¹³, en février 1863 au Teatro Argentina de Rome²¹⁴, en 1863 au Teatro Vittorio Emanuele de Turin²¹⁵, le 2 mars 1864 au Teatro Vittorio Emanuele II de Messine²¹⁶, durant la saison 1864-1865 au Teatro Municipale de Plaisance²¹⁷, le 24 janvier 1865 au Teatro San Carlo de Naples²¹⁸, à l'automne 1865 au Teatro del Giglio de Lucques²¹⁹, durant la saison 1865-1866 au Teatro Carolino de Palerme²²⁰, le 11 février 1866 au Teatro Ducale de Modène²²¹, en 1866 au Teatro Comunale de Ravenne²²², le 24 mars 1868 au Teatro degli Avvalorati de Livourne²²³, lors de la saison 1868-1869 au Teatro Comunale de Catane²²⁴, le 7 janvier 1869 au Teatro La Fenice de Venise²²⁵, en mars 1869 au Teatro Santa Radegonda de Milan²²⁶, le 25 décembre 1869

²⁰⁹ BIGNAMI, Luigi, *op. cit.*, p. 177. - *RGmP*, 10 novembre 1861, vol. 28, n° 45, p. 359.

²¹⁰ MORINI, Ugo, *op. cit.*, p. 225. - Cf. : *Ibid.*, p. 229, 234 et 241 : reprises à l'automne 1865, le 1^{er} mai 1868 et lors de la saison de carnaval 1873-1874. - « Firenze », in : SAVIO, Francesco (éd.), *Enciclopedia dello spettacolo*, Rome, Casa Editrice Le Maschere, 1958, vol. 5, p. 387. - *RGmP*, 24 novembre et 1^{er} décembre 1861, vol. 28, n° 47 et 48, p. 374 et 382 ; 26 octobre 1862, vol. 29, n° 43, p. 351.

²¹¹ VALLEBONA, G. B., *op. cit.*, p. 148, 151, 159 et 343 : 39 représentations au total au XIX^e siècle, dont 9 au printemps 1862, « *con felice esito* », 16 au printemps 1863, « *con grande successo* », et 14 au printemps 1866, « *con esito brillante* ». - *RGmP*, 8 juin 1862, vol. 29, n° 23, p. 191.

²¹² *RGmP*, 15 et 29 juin 1862, vol. 29, n° 24 et 26, p. 199 et 215.

²¹³ GATTI, Carlo, *op. cit.*, p. 53, 55, 91 et 100. Le musicologue italien indique 7 représentations durant la première saison, avant des reprises le 12 septembre 1865 (12 représentations), le 1^{er} mai 1931 (4 représentations) et le 19 février 1938 (4 représentations). - *RGmP*, 26 octobre 1862, vol. 29, n° 43, p. 351.

²¹⁴ 1) RINALDI, Mario, *op. cit.*, vol. 3, p. 1494, 1495, 1503 et 1506 : *Martha* de Flotow est mise en scène au Teatro Argentina en février 1863, avant d'être reprise le 21 septembre 1864, le 25 mars 1881 et le 6 janvier 1886. - *Ibid.*, vol. 2, p. 983 : « "Il pirata" scrisse a proposito dell'opera: "La Marta, nuova per Roma, fu trovata un vero gioiello musicale, e destò a ragione un grand entusiasmo... Tutti bene... Non parliamo del Fioravanti, che è sempre il principe dei buffi comici odierni" [Il pirata, 21 février 1863]. *Dello spettacolo si occupò Un Duello al pré aux Clercs, che anche l'"Eptacordo"*: "La Marta di Flotow è una musica alquanto originale. V'è del bello, ma v'è anche qualche pezzo alquanto monotono. L'opera piacque assai" [Eptacordo, 27 février 1863]. - *RGmP*, 1^{er} mars 1863, vol. 30, n° 9, p. 70.

2) TIRINCANTI, Giulio, *op. cit.*, 1971, p. 286 : « *Nella stagione di primavera del 1863 vennero rappresentate Marta, opera semiseria di Flotow, e Jone di Petrella* ». - *Ibid.*, p. 287 : « Libretto della "Marta" di De Flotow » (photo de la page de couverture du livret italien imprimé à Rome).

²¹⁵ *RGmP*, 4 octobre 1863, vol. 30, n° 40, p. 319 ; 2 janvier 1870, vol. 37, n° 1, p. 7.

²¹⁶ SCAGLIONE, Nitto, *op. cit.*, p. 27 et 34 : deux productions de *Martha* à Messine au XIX^e siècle, le 2 mars 1864 (13 représentations) et le 22 décembre 1870 (14 représentations). C'est le seul opéra allemand représenté à Messine avant la première représentation de *Lohengrin* en 1890.

²¹⁷ FORLANI, Maria Giovanna, *op. cit.*, p. 277 et 283 : saisons de carnaval 1864-1865 et d'automne 1874.

²¹⁸ Cf. : *RGmP*, 11 octobre 1874, vol. 41, n° 41, p. 327 : représentation au Teatro Mercadante de Naples.

²¹⁹ PAOLI CATELANI, Bice, *op. cit.*, p. 54. - RUBBOLI, Daniele, *op. cit.*, p. 27.

²²⁰ TIBY, Ottavio, *op. cit.*, p. 405 et 410. L'opéra de Flotow est repris à Palerme durant la saison 1887-1888.

²²¹ GANDINI, Alessandro, *op. cit.*, vol. 2, p. 545. *Martha* est le premier opéra allemand mis en scène à Modène.

²²² MISEROCCHI, Lorenzo, *op. cit.*, p. 67.

²²³ VENTURI, Fulvio, *L'opera lirica a Livorno 1847-1999, op. cit.*, p. 174.

²²⁴ DANZUSO, Domenico, IDONEA, Giovanni, *op. cit.*, p. 405. Seul opéra allemand représenté à Catane au XIX^e siècle, *Martha* est reprise au Teatro Comunale le 8 janvier 1871 et en avril 1878, avant d'être représentée au Teatro Nazionale le 10 juillet 1897. - Cf. : *Ibid.*, p. 405, 407 et 412.

²²⁵ GIRARDI, Michele, ROSSI, Franco, *op. cit.*, p. 241-242 (n° 560), 366 (n° 1177) et 385 (n° 1283). Les deux musicologues mentionnent 18 représentations durant la « *Stagione di Carnevale-Quaresima 1868-69* », ainsi que deux récitals au cours desquels fut interprété l'air « *M'appari* » de *Marta*, par le ténor Beniamino Gigli le 22 août 1926 et par le ténor Tito Schipa le 18 août 1932. Il est important de remarquer que la *komische Oper* de Flotow n'est pas qualifiée d'*opera buffa*, mais d'*opera semiseria*.

²²⁶ *GmM*, 21 mars 1869, vol. 24, n° 12, p. 96.

au Teatro Ducale de Parme²²⁷, en 1869 au Teatro Sociale d'Udine²²⁸, en 1869 au Teatro Eretenio de Vicence²²⁹, lors de la saison de carnaval 1869-1870 au Teatro Sociale de Mantoue²³⁰, en 1870 au Teatro delle muse d'Ancône²³¹, lors de la saison de carnaval 1871 au Teatro Grande de Brescia²³², à la même période au Teatro Verdi de Trieste²³³, en 1878 au Teatro Sociale de Voghera²³⁴, le 16 octobre 1880 au Teatro Sociale de Varèse²³⁵ et en 1883 au Teatro Dàuno de Foggia²³⁶. Outre l'italien, *Martha* fut traduite et représentée dans quinze autres langues, en hongrois, tchèque, letton, anglais, finnois, polonais, suédois, danois, croate, russe, français, espagnol, norvégien, slovène et lituanien²³⁷. Par ailleurs, *Martha* est la seule *komische Oper* à figurer dans la liste des 102 opéras de 30 compositeurs dont la maison d'édition Ricordi publia les partitions « complètes » pour piano solo à la fin du XIX^e siècle²³⁸, ainsi que dans la liste des 115 opéras de 43 compositeurs dont la maison milanaise Bonomi proposa des enregistrements d'extraits dans ses catalogues de cylindres et de disques en 1908²³⁹.

Autre grand succès international de Flotow, l'opéra allemand *Alessandro Stradella*, créé le 30 décembre 1844 à Hambourg, fut représenté pour la première fois en Italie au Teatro Carlo Felice de Gênes à l'automne 1863 en traduction italienne²⁴⁰. Il fut également représenté dans la langue de Dante entre 1860 et 1889 à New York, Mexico, Paris, Londres, Santiago du Chili, Buenos Aires et Rio de Janeiro, outre des traductions dans onze autres langues, en tchèque, anglais, polonais, suédois, finnois, russe, français, espagnol, norvégien, croate et slovène²⁴¹. Preuve indirecte du relatif succès de Flotow en Italie, *Martha* et *Alessandro Stradella* sont les deux seuls opéras allemands dont les extraits furent inscrits au répertoire des fanfares municipales de Plaisance et de Crémone entre 1861 et 1874, sur un ensemble

²²⁷ FERRARI, Paolo-Emilio, *op. cit.*, p. 148 : 12 représentations, « esito mediocre ». *Martha* est le seul opéra allemand représenté sur la scène parmesane jusqu'en 1883.

²²⁸ BOHÉMIEN, *op. cit.*, p. 15 : 2 représentations.

²²⁹ COGO, Guido, *op. cit.*, p. 15 et 69. Reprise en janvier 1879. - Cf. : *RGmP*, 5 janvier 1879, vol. 46, n° 1, p. 8.

²³⁰ LUI, Ernesto, *op. cit.*, p. 149. *Martha* est le seul opéra allemand représenté sur la scène mantouane jusqu'à la première représentation de *Lohengrin* en 1888-89.

²³¹ MORICI, Ottaviano, *op. cit.*, p. XX : mise en scène entre le 26 avril et le 8 juin 1870.

²³² VALENTINI, Andrea, *op. cit.*, p. 147, 148 et 150 : saisons de carnaval 1871, 1877 et 1886.

²³³ GORI, Gianni, UGOLINI BERNASCINI, Paola, *op. cit.*, p. 49 : « *La stagione d'oro per l'opera verdiana concede solo pochi momenti di gloria ad altri spettacoli : la Marta di Flotow, il Faust di Gounod, la Mignon di Thomas (alla sua « prima » italiana nel 1870), Fra' Diavolo di Auber, Salvator Rosa di Carlo Gomes, il riscatto del Guglielmo Tell, I Lituani e La Gioconda di Ponchielli nel 1875, il Mefistofele di Boito, le prime opere di Antonio Smareglia e di Giacomo Puccini [...]* ». - Cf. : *RGmP*, 28 décembre 1862, vol. 29, n° 52, p. 423. - Cf. : SANTORO, Elia, *op. cit.*, p. 160 : *Martha* est également mise en scène à Crémone au XIX^e siècle.

²³⁴ MARAGLIANO, Alessandro, *op. cit.*, p. 355. *Martha* est le seul opéra allemand représenté à Voghera jusqu'à la première représentation de *Lohengrin* en 1900.

²³⁵ CAMBIASI, Pompeo, *op. cit.*, p. 36.

²³⁶ CELLAMARE, Daniele, *op. cit.*, p. 68.

²³⁷ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 864-866.

²³⁸ LEYDI, Roberto, « Diffusion et vulgarisation », in : BIANCONI, Lorenzo, PESTELLI, Giorgio (éd.), *Histoire de l'opéra italien*, Liège, Mardaga, 1995, vol. 6, p. 423-424. Les quatorze autres opéras allemands compris dans cette liste sont *Fidelio* de Beethoven, *Der Freischütz* de Weber et douze opéras de Wagner.

²³⁹ *Ibid.*, p. 438-441. Les huit autres opéras allemands compris dans cette liste sont *Der Freischütz* de Weber, *Die Zauberflöte* de Mozart et six opéras de Wagner.

²⁴⁰ VALLEBONA, G. B., *op. cit.*, p. 152, 158 et 346 : 18 représentations au total au XIX^e siècle, dont 17 à l'automne 1863, « pure felicemente » et 1 à l'automne 1865, « *fischiate* ». - Cf. : *RGmP*, 8 décembre 1861, vol. 28, n° 49, p. 389 : « À l'exemple de *Marta*, on s'occupe, sur plusieurs théâtres d'Italie, de monter *Stradella*, opéra de Flotow. » - *RGmP*, 26 octobre 1862, vol. 29, n° 43, p. 351 : « L'éditeur Ricordi, à Milan, s'est rendu acquéreur de la nouvelle édition de *Stradella*, opéra de Flotow, qui sera prochainement représenté au théâtre Italien. »

²⁴¹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 843-845.

de 77 opéras de 27 compositeurs²⁴². Créé le 23 décembre 1845 à Hambourg, son opéra *Die Matrosen*, nouvelle version de l'ouvrage *Le Naufrage de la Méduse* créé au Théâtre de la Renaissance à Paris le 31 mai 1839, ne fut pas représenté en Italie, ni traduit en italien, tout comme ses opéras *Sophia Catharina oder Die Grossfürstin* et *Pianella*, respectivement créés à Berlin le 19 novembre 1850 et à Schwerin le 27 décembre 1857²⁴³.

Par ailleurs, certains des opéras-comiques français de Flotow connurent aussi les honneurs de la traduction en italien et d'une éventuelle diffusion en Italie. Ainsi, *L'Esclave de Camoëns*, créé au Théâtre de l'Opéra-Comique le 1^{er} décembre 1843, fut traduit en italien par Achille de Lauzières sous le titre *Alma l'Incantatrice* et représenté au Théâtre-Italien de Paris le 9 avril 1878, avant d'être repris la même année au théâtre Covent Garden de Londres²⁴⁴. De même, *L'Ombre*, créée au Théâtre de l'Opéra-Comique le 7 juillet 1870²⁴⁵, fut également traduite en italien par Achille de Lauzières et représentée pour la première fois en Italie au Teatro Carlo Felice de Gênes en novembre 1871²⁴⁶, avant d'être reprise entre 1872 et 1915 à Turin²⁴⁷, Trieste²⁴⁸, Florence²⁴⁹, Bologne²⁵⁰, Rome²⁵¹, Pavie, Milan et Naples. Outre des traductions en allemand, hongrois, espagnol et anglais, cet opéra-comique fut également représenté en langue italienne à Berlin en 1873 et à New York en 1875²⁵². L'opéra *Naida*, dérivé d'un opéra original français non représenté, *Le Vannier*, écrit par Flotow pour Paris en 1856, fut créé à Saint-Pétersbourg le 11 décembre 1865. L'ouvrage fut représenté pour la première fois en Italie au Teatro Manzoni de Milan le 7 juin 1873²⁵³ dans une traduction italienne de Justus Eisner, avant d'être repris à Gênes le 12 novembre 1873²⁵⁴ et au Teatro Mercadante de Naples en 1874²⁵⁵. Enfin, l'opéra *La Fleur de Harlem*, composé en 1874 et destiné à l'origine au Théâtre de l'Opéra-Comique, fut finalement créé en traduction italienne, sous le titre *Il fiore d'Arlem*, au Teatro Vittorio Emanuele de Turin en novembre 1876²⁵⁶.

²⁴² LEYDI, Roberto, *op. cit.*, p. 396-400.

²⁴³ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 852, 887 et 929. *Sophia Catharina oder Die Grossfürstin* a été traduit en suédois et *Pianella* en français.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 835-836.

²⁴⁵ Cf. : *GmM*, 17 juillet 1870, vol. 25, n° 29, p. 236-237. - *RGmP*, 10 juillet 1870, vol. 37, n° 28, p. 217-219.

²⁴⁶ VALLEBONA, G. B., *op. cit.*, p. 171 et 344 : 8 représentations de *L'ombra* à l'automne 1871, « *con freddezza* ». L'opéra ne sera pas repris à Gênes au XIX^e siècle. - *RGmP*, 5 décembre 1871, vol. 38, n° 45, p. 347.

²⁴⁷ *RGmP*, 14 et 21 avril, 16 juin et 8 décembre 1872, vol. 39, n° 15, 16, 24 et 48 [49], p. 117, 127, 190 et 391 ; 5 novembre 1876, vol. 43, n° 45, p. 360.

²⁴⁸ *RGmP*, 18 février 1872, vol. 39, n° 7, p. 53.

²⁴⁹ *RGmP*, 22 septembre et 6 octobre 1872, vol. 39, n° 38 et 40, p. 302 et 319.

²⁵⁰ *RGmP*, 29 mars 1874, vol. 41, n° 13, p. 104.

²⁵¹ *RGmP*, 7 juin 1874, vol. 41, n° 23, p. 183.

²⁵² LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 1015-1016. - Cf. : SVOBODA, Rosa, *Friedrich von Flotows Leben. Von seiner Witwe*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892, p. 143 : « *Mit unverändertem Erfolge verbreitete sich diese Tonschöpfung auf die meisten Bühnen Belgiens, Spaniens und Italiens, und hielt sich namentlich auch noch nach einigen Jahren auf dem Carignantheater in Turin mit Bottero als Fabrice.* »

²⁵³ *RGmP*, 15 et 22 juin 1873, vol. 40, n° 24 et 25, p. 191 et 200.

²⁵⁴ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 979. - *RGmP*, 23 novembre 1873, vol. 40, n° 47, p. 375.

²⁵⁵ *RGmP*, 1^{er} novembre 1874, vol. 41, n° 44, p. 352.

²⁵⁶ SVOBODA, Rosa, *op. cit.*, p. 145 : « *Bevor sich dieses noch zugetragen hatte, wurde die Oper von dem Hause Giudici e Strada für Italien erworben und ging in Turin im Theater Vittore Emanuele unter dem Titel „Il fiore di Harlem“ im November 1876 mit durchschlagendem Erfolge in Scene, konnte aber leider, nachdem sich die Saison ihrem Ende neigte, nur siebenmal, aber immer bei ausverkauftem Hause, wiederholt werden.* » - Cf. : KAHL, Willi, « Flotow, Friedrich Freiherr von », in : *MGG*, 1986, 1^{ère} éd., vol. 4, p. 436. - *Le Ménestrel*, 16 juillet 1876, vol. 42, n° 33 (= n° 2400), p. 261. - *RGmP*, 5 et 26 novembre, et 3 décembre 1876, vol. 43, n° 45, 48 et 49, p. 360, 382 et 389.

2.6.1.20 Otto Nicolai

Au milieu du XIX^e siècle, le compositeur Otto Nicolai est loin d'être un inconnu aux yeux du public ultramontain, ses quatre opéras italiens, *Enrico secondo (Rosmonda d'Inghilterra)*²⁵⁷, *Il templario*²⁵⁸, *Gildippe ed Odoardo*²⁵⁹ et *Il proscritto*²⁶⁰ ayant été créés respectivement à Trieste le 26 novembre 1839, au Teatro Reggio de Turin le 11 février 1840, à Gênes le 26 décembre 1840 et au Teatro alla Scala de Milan le 13 mars 1841, soit en moins d'un an et demi. *Il templario* fut ainsi représenté pour la première fois sur la première scène lyrique milanaise dès le 13 août 1840²⁶¹, pour un total de 46 représentations durant la saison, suivi l'année suivante par la création d'*Il proscritto*. Cette dernière se solda cependant par un échec avec une seule représentation²⁶². En l'espace d'une décennie, *Il templario* fut repris dans plus d'une trentaine de théâtres italiens : au Teatro Carlo Felice de Gênes²⁶³, au Teatro Grande de Trieste²⁶⁴ et au Teatro La Fenice de Venise²⁶⁵ en 1840, à Vicence²⁶⁶, à Bergame²⁶⁷, au Teatro Sociale de Mantoue²⁶⁸, au Teatro Municipale de Plaisance²⁶⁹ et au Teatro Filarmonico de Vérone²⁷⁰ en 1841, au Teatro Ducale de Parme²⁷¹, au Teatro del Condominio

²⁵⁷ SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *Otto Nicolais Tagebücher nebst biographischen Ergänzungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892, p. 109, 111 et 114-115. - *Ibid.*, p. 115 : « Der Erfolg ist ein ungeheurer gewesen. Er hat alle Erwartungen und Hoffnungen übertroffen. So habe ich denn, ein Deutscher, in Italien eine entschiedene Furore gemacht. » - *La Fama*, 4 et 6 décembre 1839, vol. 4, n° 145 et 146, p. 580 et 584.

²⁵⁸ SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *op. cit.*, p. 110, 111, 115-118, 122, 124 et 152-153. - *NZfM*, 24 janvier 1840, vol. 12, n° 8, p. 32. - *Glissons, n'appuyons pas*, 29 février 1840, vol. 7, n° 18, p. 71. - *AmA*, 12 mars et 6 août 1840, vol. 12, n° 11 et 32, p. 44 et 128.

²⁵⁹ SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *op. cit.*, p. 120-121.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 121-122, 133 et 136-137. - *TAL*, 27 mars et 1^{er} avril 1841, vol. 35, n° 892 et 893, p. 31-32 et 41-42.

²⁶¹ *Il Pirata*, 14 août 1840, vol. 6, n° 13, p. 53. - *Glissons, n'appuyons pas*, 18 juillet et 15 août 1840, vol. 7, n° 58 et 66, p. 231 et 263.

²⁶² GATTI, Carlo, *op. cit.*, p. 41 et 42. - *Il Pirata*, 16 mars 1841, vol. 6, n° 74, p. 301.

²⁶³ VALLEBONA, G. B., *op. cit.*, p. 69, 88, 139 et 346 : 54 représentations au total au XIX^e siècle, dont 37 au printemps 1840, « con pieno successo », 14 lors du carnaval 1844-45, « con mediocre incontro », et 3 lors du carnaval 1858-59, « con esito modesto ». - *Il Pirata*, 24 avril 1840, vol. 5, n° 86, p. 356. - *Glissons, n'appuyons pas*, 16 mai 1840, vol. 7, n° 40, p. 160. - *BNALT*, 4 et 11 janvier 1845, vol. 5, n° 2 et 4, p. 7 et 15. - *AmZ*, 2 juillet 1845, vol. 47, n° 27, p. 459.

²⁶⁴ *TAL*, 1^{er} octobre et 12 novembre 1840, vol. 34, n° 867 et 873, p. 36 et 88. - *Il Pirata*, 25 septembre 1840, vol. 6, n° 25, p. 62 ; *Il Pirata*, 17 et 28 mars 1843, vol. 8, n° 75 et 78, p. 303 et 315. - *BNALT*, 1^{er} et 18 mars 1843, vol. 3, n° 17 et 22, p. 68 et 88. - Cf. : GORI, Gianni, UGOLINI BERNASCINI, Paola, *op. cit.*, p. 37-38 : représentations de plusieurs opéras de Nicolai dans les années 1840 au Teatro Verdi de Trieste, un théâtre alors nommé Teatro Grande.

²⁶⁵ GIRARDI, Michele, ROSSI, Franco, *op. cit.*, p. 150 (n° 417) : 1^{ère} représentation le 26 décembre 1840 ; 31 représentations durant la « Stagione di Carnevale-Quaresima 1840-41 ». - Cf. : *TAL*, 24 décembre 1840, 2 et 7 janvier 1841, vol. 34, n° 879, 880 et 881, p. 139, 146-147 et 152-153. - *Il Pirata*, 29 décembre 1840, 19 et 22 janvier 1841, vol. 6, n° 52, 58 et 59, p. 214, 237-238 et 242. - *RGmP*, 24 janvier 1841, vol. 8, n° 7, p. 55.

²⁶⁶ *Il Pirata*, 27 juillet 1841, vol. 7, n° 8, p. 31 : 1^{ère} représentation le 22 juillet 1841.

²⁶⁷ *Il Pirata*, 28 décembre 1841, vol. 7, n° 52, p. 208. - *BNALT*, 1^{er} et 5 janvier 1842, vol. 2, n° 1 et 2, p. 4 et 8. - *AmZ*, 9 novembre 1842, vol. 44, n° 45, p. 903-904.

²⁶⁸ *Il Pirata*, 31 décembre 1841, vol. 7, n° 53, p. 211-212. - *BNALT*, 8 janvier 1842, vol. 2, n° 3, p. 12. - *AmZ*, 2 novembre 1842, vol. 44, n° 44, p. 885.

²⁶⁹ FORLANI, Maria Giovanna, *op. cit.*, p. 260. - *Il Pirata*, 31 décembre 1841, vol. 7, n° 53, p. 214. - *Il Pirata*, 4 février 1842, vol. 7, n° 63, p. 255 : 23^e représentation à Plaisance le 29 janvier 1842. - *BNALT*, 1^{er} et 5 janvier 1842, vol. 2, n° 1 et 2, p. 4 et 8. - *AmZ*, 19 octobre 1842, vol. 44, n° 42, p. 835.

²⁷⁰ *Il Pirata*, 31 décembre 1841, vol. 7, n° 53, p. 212 : 1^{ère} représentation à Vérone le 26 décembre 1841. - *BNALT*, 8 janvier 1842, vol. 2, n° 3, p. 12. - *AmZ*, 2 novembre 1842, vol. 44, n° 44, p. 885.

²⁷¹ FERRARI, Paolo-Emilio, *op. cit.*, p. 136 : 1^{ère} représentation le 1^{er} février 1842 ; 9 représentations durant la saison. - *BNALT*, 11 février 1843, vol. 3, n° 12, p. 48.

de Pavie²⁷², au Teatro Nuovo de Padoue²⁷³, au Teatro Grande de Brescia²⁷⁴, à Crémone²⁷⁵, à Trévise²⁷⁶, au Teatro della Pergola de Florence²⁷⁷, à Coni²⁷⁸ et à Messine²⁷⁹ en 1842, à Cagliari²⁸⁰, à Lodi²⁸¹, au Teatro Comunale de Ravenne²⁸², au Teatro delle muse d'Ancône²⁸³, à Forlì²⁸⁴, à Tortona²⁸⁵, à Côme²⁸⁶, au Teatro di San Carlo de Naples²⁸⁷ et à Alexandrie²⁸⁸ en 1843, à Reggio Calabria²⁸⁹, à Chiavari²⁹⁰, à Lugo²⁹¹, au Teatro Carolino de Palerme²⁹² et au Teatro Carlo Lodovico de Livourne²⁹³ en 1844, à Sassari en 1845²⁹⁴, au Teatro Sociale de Voghera²⁹⁵, à Saluzzo²⁹⁶ et à Trente²⁹⁷ en 1846, au Teatro Comunale

²⁷² *Il Pirata*, 22 et 26 avril 1842, vol. 7, n° 85 et 86, p. 345 et 349 : 1^{ère} représentation le 18 avril 1842. - *AmZ*, 7 décembre 1842, vol. 44, n° 49, p. 987-988.

²⁷³ *Il Pirata*, 15 juillet 1842, vol. 8, n° 5, p. 19-20. - *BNALT*, 20 juillet 1842, vol. 2, n° 58, p. 231-232. - *AmZ*, 21 décembre 1842, vol. 44, n° 51, p. 1034.

²⁷⁴ VALENTINI, Andrea, *op. cit.*, p. 137. - *Il Pirata*, 5 août 1842, vol. 8, n° 11, p. 43 : 1^{ère} représentation le 2 août 1842. - *BNALT*, 10 août 1842, vol. 2, n° 57 et 64, p. 228 et 255-256. - *AmZ*, 21 décembre 1842, vol. 44, n° 51, p. 1034.

²⁷⁵ *Il Pirata*, 6 septembre 1842, vol. 8, n° 20, p. 79. - *BNALT*, 7 septembre 1842, vol. 2, n° 72, p. 288. - *AmZ*, 21 décembre 1842, vol. 44, n° 51, p. 1034.

²⁷⁶ *Il Pirata*, 11 novembre 1842, vol. 8, n° 39, p. 157. - *BNALT*, 29 octobre 1842, vol. 2, n° 87, p. 347-348. - *AmZ*, 17 mai 1843, vol. 45, n° 20, p. 367.

²⁷⁷ MORINI, Ugo, *op. cit.*, p. 199. - *Il Pirata*, 25 novembre 1842, vol. 8, n° 43, p. 173. - *BNALT*, 30 novembre 1842, vol. 2, n° 96, p. 383. - Cf. : ALBERTI, Maria, BARTOLONI, Antonella, MARCELLI, Ilaria (éd.), *L'Accademia degli Immobili, « Proprietari del Teatro di Via della Pergola in Firenze », Inventario*, Rome, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione generale per gli Archivi, coll. « Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Strumenti CLXXXIX », 2010, p. 428.

²⁷⁸ *AmZ*, 14 juin 1843, vol. 45, n° 24, p. 445. - *BNALT*, 31 décembre 1842, vol. 2, n° 105, p. 420. - *Il Pirata*, 3 janvier 1843, vol. 8, n° 54, p. 220 : représentation à Coni (Cuneo).

²⁷⁹ *Il Pirata*, 3 janvier 1843, vol. 8, n° 54, p. 220.

²⁸⁰ *Il Pirata*, 20 janvier 1843, vol. 8, n° 59, p. 239. - *BNALT*, 21 janvier 1843, vol. 3, n° 6, p. 23. - *AmZ*, 21 juin 1843, vol. 45, n° 25, p. 459.

²⁸¹ *BNALT*, 31 décembre 1842, vol. 2, n° 105, p. 420 ; 28 janvier 1843, vol. 3, n° 8, p. 31.

²⁸² MISEROCCHI, Lorenzo, *op. cit.*, p. 71. - *Il Pirata*, 30 mai 1843, vol. 8, n° 96, p. 387. - *BNALT*, 3 juin 1843, vol. 3, n° 44, p. 176. - *AmZ*, 6 septembre 1843, vol. 45, n° 36, p. 653.

²⁸³ MORICI, Ottaviano, *op. cit.*, p. VIII : 1^{ère} représentation le 23 mai 1843.

²⁸⁴ *Il Pirata*, 13 juin 1843, vol. 8, n° 100, p. 403. - *BNALT*, 10 juin 1843, vol. 3, n° 46, p. 184.

²⁸⁵ *AmZ*, 27 septembre 1843, vol. 45, n° 39, p. 699. - *BNALT*, 29 avril 1843, vol. 3, n° 34, p. 135-136.

²⁸⁶ *Il Pirata*, 8 août 1843, vol. 9, n° 11, p. 43 : 1^{ère} représentation le 6 août 1843. - *BNALT*, 26 juillet et 12 août 1843, vol. 3, n° 59 et 64, p. 236 et 255-256.

²⁸⁷ MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *op. cit.*, p. 280. *Il templario* est mis en scène à Naples sous le titre *Teodosia* pour un total de sept représentations durant la saison. - *Il Pirata*, 10 octobre 1843, vol. 9, n° 29, p. 116. - *BNALT*, 14 octobre 1843, vol. 3, n° 82, p. 328.

²⁸⁸ *Il Pirata*, 13 octobre 1843, vol. 9, n° 30, p. 119. - *BNALT*, 24 juin et 18 octobre 1843, vol. 3, n° 50 et 83, p. 200 et 331. - *AmZ*, 14 février 1844, vol. 46, n° 7, p. 118.

²⁸⁹ *AmZ*, 15 mai 1844, vol. 46, n° 20, p. 339.

²⁹⁰ *Il Pirata*, 27 août 1844, vol. 10, n° 17, p. 67-68 : mise en scène annoncée à l'automne 1844. - *BNALT*, 25 octobre 1844, vol. 4, n° 85, p. 341. - *AmZ*, 26 février 1845, vol. 47, n° 9, p. 149.

²⁹¹ *AmZ*, 27 novembre 1844, vol. 46, n° 48, p. 810.

²⁹² *Il Pirata*, 1^{er} novembre 1844, vol. 10, n° 38, p. 151. - *BNALT*, 19 octobre 1844, vol. 4, n° 84, p. 338. - *AmZ*, 29 janvier 1845, vol. 47, n° 5, p. 75. - TIBY, Ottavio, *op. cit.*, p. 397. L'opéra de Nicolai est représenté à Palerme sous le titre *Teodosia o Il templario*.

²⁹³ VENTURI, Fulvio, *L'opera lirica a Livorno 1658-1847, op. cit.*, p. 264. - *BNALT*, 16 novembre et 7 décembre 1844, vol. 4, n° 92 et 98, p. 370 et 393.

²⁹⁴ *AmZ*, 11 février 1846, vol. 48, n° 6, p. 109.

²⁹⁵ MARAGLIANO, Alessandro, *op. cit.*, p. 357. - Cf. : *Il Pirata*, 27 et 30 décembre 1845, et 23 janvier 1846, vol. 11, n° 52, 53 et 60, p. 218, 222 et 253. - *BNALT*, 7 février 1846, vol. 6, n° 11, p. 46. - *AmZ*, 27 mai 1846, vol. 48, n° 21, p. 358.

²⁹⁶ *AmZ*, 27 mai 1846, vol. 48, n° 21, p. 357.

²⁹⁷ *Il Pirata*, 19 mai 1846, vol. 11, n° 93, p. 392.

de Ferrare²⁹⁸, au Teatro Ducale de Modène²⁹⁹ et à Vicence³⁰⁰ en 1847, au Teatro Comunale de Bologne³⁰¹ en 1849, etc. Malgré la grande popularité de Nicolai en Italie, son opéra allemand *Die lustigen Weiber von Windsor*, créé le 9 mars 1849 au Königliches Opernhaus de Berlin, ne fut représenté pour la première fois sur le sol italien que le 1^{er} mars 1889 au Teatro Bellini de Naples dans une traduction italienne de Salvatore Marchesi, soit quarante ans après la création allemande de cette *komische Oper*. La *Gazzetta musicale di Milano* mentionne un projet de représentation au Teatro Comunale de Trieste dès 1886³⁰². L'opéra sera ensuite représenté le 29 décembre 1894 au Teatro Grande de Brescia, sous le titre *Le vispe comari di Windsor*³⁰³, et le 5 février 1912 au Teatro alla Scala de Milan, avant que l'ouverture seule ne soit exécutée à deux reprises par l'Orchestra veneziana lors de concerts symphoniques donnés sur la scène du Teatro La Fenice de Venise, le 7 mai 1913 et le 16 septembre 1933³⁰⁴. Pourtant, une traduction de Saverio Manfredi Maggioni avait été représentée dès le 3 mai 1864 au Her Majesty's Theatre de Londres avant d'être reprise en 1867 à Dublin. Nous voyons là un nouvel exemple de ce paradoxe commun à plusieurs opéras allemands et français à succès, qui veut que la diffusion internationale de l'opéra se fasse en partie en langue italienne alors que l'opéra n'est pas joué ou joué tardivement en Italie. Il s'agit pourtant d'un opéra très populaire en Allemagne, avec plus de trois cents représentations rien qu'à l'Opéra de Berlin entre 1849 et 1926, et à l'étranger, comme en témoignent des traductions dans pas moins de seize autres langues, en suédois, hongrois, français, tchèque, anglais, polonais, danois, slovène, croate, finnois, serbe, letton, lituanien, bulgare, estonien et roumain³⁰⁵.

2.6.1.21 Peter Cornelius

Créée le 15 décembre 1858 à Weimar, la *komische Oper* de Peter Cornelius (1824-1874) intitulée *Der Barbier von Bagdad* n'a pas été traduite en italien ni représentée en Italie au XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle, malgré des traductions et des représentations dans sept autres langues, en anglais, hongrois, néerlandais, danois, russe, tchèque et slovène³⁰⁶. Comme dans le cas des opéras de Lortzing, le dépouillement des répertoires publiés des quarante-huit théâtres italiens retenus dans cette étude vient conforter les informations fournies par l'ouvrage d'Alfred Loewenberg, à savoir l'absence totale de représentation de l'opéra de Cornelius sur le sol italien.

²⁹⁸ *Il Pirata*, 15 janvier 1847, vol. 12, n° 57, p. 237. - *TAL*, 10 décembre 1846, 7 et 14 janvier 1847, vol. 46, n° 1192, 1196 et 1197, p. 119-120, 152 et 159-160 ; 18 mars 1847, vol. 47, n° 1206, p. 20. - *BNALT*, 9 janvier 1847, vol. 7, n° 3, p. 11.

²⁹⁹ GANDINI, Alessandro, *op. cit.*, vol. 2, p. 363 : 1^{ère} représentation le 26 décembre 1847. - *BNALT*, 29 septembre 1847, vol. 7, n° 78, p. 312. - *Il Pirata*, 11 octobre 1847, vol. 13, n° 44, p. 180.

³⁰⁰ *Il Pirata*, 2 et 16 février 1847, vol. 12, n° 62 et 66, p. 258 et 275.

³⁰¹ BIGNAMI, Luigo, *op. cit.*, p. 140 : mise en scène à l'automne 1849. - *TAL*, 18 octobre et 8 novembre 1849, vol. 52, n° 1301 et 1302, p. 11 et 19. - *Il templario* est également représenté à Crémone au XIX^e siècle. Cf. : SANTORO, Elia, *op. cit.*, p. 161.

³⁰² *GmM*, 28 février 1886, vol. 41, n° 9, p. 67 : « *In luogo dell'opera Le allegri comari di Windsor del Nicolai (che avrei udito molto volentieri), si darà la Preziosa dello Smareglia, al quale desidero un successore.* »

³⁰³ *Teatro Grande. Brescia 1971, op. cit.*, p. 62.

³⁰⁴ GIRARDI, Michele, ROSSI, Franco, *op. cit.*, p. 366 (n° 979) et 366 (n° 979).

³⁰⁵ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 871-873.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 935-936.

2.6.1.22 Richard Wagner

La diffusion des opéras de Richard Wagner au pays de Bellini, Rossini, Donizetti et Verdi fut très tardive, mais d'une ampleur considérable quand on la compare à celle des opéras de ses collègues allemands. Selon Alfred Loewenberg, la première représentation d'un de ses opéras en Italie est celle de *Lohengrin* en italien à Bologne le 1^{er} novembre 1871, vingt et un ans après la création de l'œuvre le 28 août 1850 à Weimar. La traduction italienne de Salvatore Marchesi, sera ensuite représentée entre 1871 et 1882 à Florence, Milan, Trieste, Turin, Rome, Gênes, Naples et Venise³⁰⁷. *Lohengrin* est le premier opéra de Wagner représenté au Teatro alla Scala de Milan le 20 mars 1872 pour un ensemble de sept représentations durant la saison³⁰⁸, au Teatro Regio de Turin durant la saison 1876-1877³⁰⁹, au Teatro di San Carlo de Naples le 26 février 1881 pour un ensemble de onze représentations durant la saison³¹⁰, au Teatro Apollo de Rome le 4 avril 1880³¹¹, au Teatro Filarmonico de Vérone le 26 décembre 1884³¹², au Teatro Verdi de Padoue en 1888³¹³, au Teatro Sociale de Mantoue lors de la saison de carnaval 1888-1889³¹⁴, au Teatro Carlo Felice de Gênes³¹⁵ et au Teatro Municipale de Plaisance³¹⁶ lors de la saison de carnaval 1889-1890, au Teatro Argentina de Rome le 3 février 1890³¹⁷, au Teatro Vittorio Emanuele II de Messine le 2 mars 1890³¹⁸, au Teatro Comunale de Ravenne³¹⁹ et au Teatro Sociale d'Udine³²⁰ en 1890, au Teatro Bellini de Palerme durant la saison 1890-1891³²¹, au Teatro Grande de Brescia en 1891³²², au Teatro degli Avvalorati de Livourne le 2 mars 1893³²³, au Teatro Comunale de Vicence en 1897³²⁴, au Teatro Sociale de Voghera en 1900³²⁵,

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 884-885. - Cf. : SCARLINI, Luca, VITALI, Giovanni, *Teatro Verdi. 150 anni di spettacolo italiano dalle quinte di un teatro fiorentino*, Florence, Giunti, 2008, p. 56 : « *Il Pagliano* [= Teatro Verdi] fu il primo teatro di Firenze a presentare un'opera di Richard Wagner, *Lohengrin*, l'8 dicembre 1871. » - *GmM*, 5 novembre 1871, vol. 26, n° 45, p. 373-377 : première représentation de *Lohengrin* à Bologne. - *RGmP*, 12 novembre et 24 décembre 1871, vol. 38, n° 42 et 48, p. 323 et 371 : premières représentations de *Lohengrin* à Bologne et Florence. - Cf. : *GmM*, 3 octobre 1886, vol. 41, n° 40, p. 294-295 : mise en scène de *Lohengrin* au Teatro Pagliano de Florence. - MORINI, Ugo, *op. cit.*, p. 249 : première représentation de *Lohengrin* au Teatro della Pergola lors de la saison de carnaval 1888-1889. - *Ibid.*, p. 253 : reprise le 31 décembre 1899.

³⁰⁸ GATTI, Carlo, *op. cit.*, p. 57. - *GmM*, 23 et 30 mars 1873, vol. 28, n° 42 et 43, p. 91-94, 95 et 103-104. - *RGmP*, 30 mars 1873, vol. 40, n° 13, p. 103.

³⁰⁹ SACERDOTE, Giacomo, *op. cit.*, p. 158. - Cf. : *Ibid.*, p. 167 et 172 : reprises de *Lohengrin* au Teatro Regio durant les saisons 1884-1885 et 1889-1890. - *RGmP*, 25 mars 1877, vol. 44, n° 12, p. 95.

³¹⁰ MARINELLI ROSCIONI, Carlo, *op. cit.*, p. 401 et 904.

³¹¹ CAMETTI, Alberto, *op. cit.*, p. 565. Cf. : *Ibid.*, p. 572 et 585 : reprises le 4 avril 1880 et le 17 décembre 1885. - Cf. : *RGmP*, 5 mai 1878, vol. 45, n° 18, p. 143 : première représentation de *Lohengrin* au Teatro Apollo de Rome dès le 26 avril 1878.

³¹² GAJONI BERTI, Alberto, *op. cit.*, p. 121.

³¹³ BRUNELLI, Bruno, *op. cit.*, p. 443 et 543. *Lohengrin* est le premier opéra allemand mis en scène à Padoue.

³¹⁴ LUI, Ernesto, *op. cit.*, p. 156. Reprise sur la scène mantouane lors de la saison de carnaval 1897-98.

³¹⁵ VALLEBONA, G. B., *op. cit.*, p. 191 et 209 : 8 représentations lors du carnaval 1889-90, « *con poca affluenza di pubblico* ». Reprise le 2 février 1897 pour 14 représentations supplémentaires durant la saison.

³¹⁶ FORLANI, Maria Giovanna, *op. cit.*, p. 291. - Cf. : *Ibid.*, p. 295 : reprise lors du carnaval 1899-1900.

³¹⁷ RINALDI, Mario, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Florence, Leo S. Olschki, coll. « *Storia dei teatri italiani*, vol. 1 », 1978, vol. 3, p. 1508. - Cf. : *Ibid.*, p. 1510 : reprise de l'opéra de Wagner le 29 janvier 1893.

³¹⁸ SCAGLIONE, Nitto, *op. cit.*, p. 49 : 19 représentations dans la saison à partir du 2 mars 1890.

³¹⁹ MISEROCCHI, Lorenzo, *op. cit.*, p. 66.

³²⁰ BOHÉMIEN, *op. cit.*, p. 27 et 30. Reprise en 1898.

³²¹ TIBY, Ottavio, *op. cit.*, p. 411-412. *Lohengrin* est repris à Palerme durant la saison 1891-1892.

³²² VALENTINI, Andrea, *op. cit.*, p. 152.

³²³ VENTURI, Fulvio, *L'opera lirica a Livorno 1658-1847: dal Teatro di San Sebastiano al Rossini*, *op. cit.*, p. 191. - Cf. : *Ibid.*, p. 192 : reprise le 23 mars 1895.

³²⁴ COGO, Giodo, *op. cit.*, p. 146.

³²⁵ MARAGLIANO, Alessandro, *op. cit.*, p. 360.

au Teatro delle muse d'Ancône le 19 novembre 1904³²⁶, au Teatro del Giglio de Lucques à l'automne 1909³²⁷ et au Teatro Dàuno de Foggia en 1920³²⁸.

Les trois opéras composés précédemment par Wagner et créés à Dresde durant les années 1840 seront représentés pour la première fois en Italie dans les années 1870, soit une trentaine d'années en moyenne après leur création allemande. Créé le 20 octobre 1842, *Rienzi* est ainsi représenté pour la première fois en Italie à Venise le 15 mars 1874 dans une traduction italienne d'Arrigo Boito avant d'être repris à Bologne en 1876 et à Rome en 1880³²⁹. De même, *Der fliegende Holländer*, dont la création date du 2 janvier 1843, est représenté pour la première fois sur le sol italien à Bologne le 20 novembre 1877³³⁰ dans une traduction italienne d'Alberto Giovannini (*Il Vascello fantasma*), avant d'être repris à Turin en 1886, à Rome et à Florence en 1887³³¹, puis au Teatro Bellini de Palerme durant la saison 1892-1893³³². Créé le 19 octobre 1845, *Tannhäuser* est représenté pour la première fois en Italie à Bologne le 7 novembre 1872³³³ dans une traduction italienne de Salvatore Marchesi, avant d'être repris entre 1878 et 1899 à Trieste, Rome, Venise, Turin, Naples, Milan, Mantoue, Gênes, Brescia et Plaisance³³⁴. L'ouverture de l'opéra avait été exécutée dès le 27 mars 1869 au Teatro La Fenice de Venise³³⁵.

Les opéras *Tristan und Isolde* et *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner, créés à la fin des années 1860 et précédant la création de la tétralogie, seront représentés pour la première fois en Italie plus de vingt ans après leur création allemande. Créé à Munich le 10 juin 1865, l'opéra *Tristan und Isolde* est ainsi représenté pour la première fois en Italie à Bologne le 2 juin 1888 dans une traduction italienne d'Arrigo Boito, soit vingt-trois ans après la création allemande, avant d'être repris entre 1897 et 1909 à Turin, Trieste, Milan, Ravenne, Rome, Rovereto, Brescia, Gênes, Naples, Parme, Venise, Palerme et Cesena³³⁶. Seule œuvre majeure de Wagner liée au genre comique, *Die Meistersinger von Nürnberg*, créés à Munich le 21 juin 1868, sont représentés pour la première fois en Italie à Milan le 26 décembre 1889 dans une traduction italienne d'Angelo Zanardini, soit vingt et un ans après la création allemande, avant d'être repris entre 1892 et 1901 à Turin, Venise et Rome³³⁷.

Créés respectivement à Munich les 22 septembre 1869 et 26 juin 1870, et à Bayreuth les 16 et 17 août 1876, les quatre opéras composant la tétralogie wagnérienne, *Das Rheingold*,

³²⁶ MORICI, Ottaviano, *op. cit.*, p. XXVIII.

³²⁷ PAOLI CATELANI, Bice, *op. cit.*, p. 68. - RUBBOLI, Daniele, *op. cit.*, p. 27.

³²⁸ CELLAMARE, Daniele, *op. cit.*, p. 102.

³²⁹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 822.

³³⁰ Cf. : *RGmP*, 25 novembre 1877, vol. 44, n° 47, p. 375 : première représentation dès le 14 novembre.

³³¹ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 826. - L'affiche de la première mise en scène d'*Il Vascello fantasma* le 23 mai 1887 au Teatro della Pergola de Florence est reproduite dans : DE ANGELIS, Marcello, GARBERO ZORZI, Elvira, MACCABRUNI, Loredana, MARCHI, Piero, ZANGHERI, Luigi (éd.), *op. cit.*, p. 226. - MORINI, Ugo, *op. cit.*, p. 249 : première représentation du *Vascello Fantasma* au Teatro della Pergola en mai 1887.

³³² TIBY, Ottavio, *op. cit.*, p. 412.

³³³ *RGmP*, 17 novembre 1872, vol. 39, n° 46, p. 367 : première représentation indiquée le 6 novembre 1872. - *RGmP*, 24 novembre 1872, vol. 39, n° 47, p. 375.

³³⁴ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 850. - Cf. : CAMETTI, Alberto, *op. cit.*, p. 590 ; *GmM*, 25 avril 1886, vol. 41, n° 17, p. 133 : première représentation de *Tannhäuser* au Teatro Apollo de Rome le 18 avril 1886. - SACERDOTE, Giacomo, *op. cit.*, p. 171 : première représentation au Teatro Regio de Turin durant la saison 1888-1889. - LUI, Ernesto, *op. cit.*, p. 156 : première représentation au Teatro Sociale de Mantoue lors de la saison de carnaval 1892-93. - VALLEBONA, G. B., *op. cit.*, p. 205 : 9 représentations durant la saison au Teatro Carlo Felice de Gênes à partir du 15 janvier 1895. - *Teatro Grande. Brescia 1971*, *op. cit.*, p. 64 : première représentation au Teatro Grande de Brescia en 1897. - FORLANI, Maria Giovanna, *op. cit.*, p. 294 : première représentation au Teatro Municipale de Plaisance en 1898-1899.

³³⁵ GIRARDI, Michele, ROSSI, Franco, *op. cit.*, p. 244 (n° 679).

³³⁶ LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 975.

³³⁷ *Ibid.*, p. 1002.

Die Walküre, *Siegfried* et *Götterdämmerung*, seront représentés pour la première fois en traduction italienne en Italie entre dix-neuf et trente-quatre ans après leur création allemande, respectivement à Milan le 10 décembre 1903, à Turin le 22 décembre 1891, à Milan le 26 décembre 1899 et à Turin le 22 décembre 1895. Angelo Zanardini est l'auteur des quatre traductions³³⁸. Fait exceptionnel dans l'histoire de la diffusion de l'opéra allemand en Italie au XIX^e siècle, une troupe allemande donna les premières représentations de la tétralogie complète du *Ring* en Italie dans la langue de Goethe sept ans seulement après la première représentation complète de la tétralogie à Bayreuth du 13 au 17 août 1876, soit bien avant les premières représentations individuelles des quatre opéras en italien. Cette troupe allemande, nommée « Richard Wagner-Theater » et dirigée par Angelo Neumann, interpréta les quatre opéras à Venise du 14 au 18 avril 1883, avant de poursuivre sa tournée italienne et de représenter la tétralogie complète la même année à Bologne, Rome, Turin et Trieste³³⁹.

Enfin, *Parsifal*, dernier opéra de Wagner, créé à Bayreuth le 26 juillet 1882, est représenté pour la première fois en Italie à Milan le 9 janvier 1914 dans une traduction italienne de G. Pozza, soit plus de trente ans après sa création allemande³⁴⁰.

Certes, la contribution du plus célèbre compositeur lyrique de langue allemande de son siècle au genre comique est très limitée. Néanmoins, la représentation tardive des opéras de Wagner au-delà des Alpes est emblématique de la faible diffusion des opéras allemands en Italie au XIX^e siècle.

2.6.1.23 Johann Strauss

Dans les années 1870 et 1880, la diffusion rapide de quatre opérettes et d'une *komische Oper* de Johann Strauss (1825-1899) en Italie dans la langue de Dante, moins de cinq ans après leur création viennoise ou berlinoise, est un événement sans précédent dans l'histoire de la diffusion de l'opéra allemand dans ce pays. L'essor du genre de l'opérette en Italie à la fin du XIX^e siècle, souligné à deux reprises par Danièle Pistone dans son ouvrage consacré à l'opéra italien³⁴¹, n'est sans doute pas étranger à ce phénomène. Trois opérettes de Johann Strauss, *Indigo und die vierzig Räuber*, *Der Karneval in Rom* et *Die Fledermaus*, créées respectivement au Theater an der Wien de Vienne le 10 février 1871, le 1^{er} mars 1873 et le 5 avril 1874 sont représentées pour la première fois en Italie au Teatro Nuovo de Naples le 20 octobre 1875, en 1877 et le 26 juin 1875, dans des traductions italiennes d'Enrico Golisciani³⁴². De même, la *komische Oper* intitulée *Eine Nacht in Venedig* et l'opérette *Der Zigeunerbaron*, créées à Berlin le 3 octobre 1883 et à Vienne le 24 octobre 1885, sont toutes deux représentées pour la première fois en Italie en langue italienne au mois d'octobre 1888, respectivement à Venise et à Gênes³⁴³. Les deux ouvrages seront repris en 1889 et 1890 à Milan.

³³⁸ *Ibid.*, p. 1010, 1014, 1055 et 1056.

³³⁹ *Ibid.*, p. 1056-1057.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 1098.

³⁴¹ PISTONE, Danièle, *L'opéra italien au XIX^e siècle, de Rossini à Puccini*, Librairie Honoré Champion, 1986, p. 21 et 49.

³⁴² LOEWENBERG, Alfred, *op. cit.*, p. 1016, 1028 et 1037.

³⁴³ *Ibid.*, p. 1106 et 1118-1119.

2.6.2 Analyse géographique par ville : l'exception milanaise

Nous présentons ci-dessous un tableau synthétique de notre étude de la diffusion de l'opéra allemand en Italie au XIX^e siècle, établi à partir du dépouillement des chronologies des spectacles lyriques d'une cinquantaine de théâtres italiens. D'après ce tableau, aucun opéra allemand n'est mis en scène avant 1860 dans quarante-quatre des quarante-huit théâtres italiens étudiés : la diffusion italienne de l'art lyrique allemand est quasi inexistante dans la première moitié du XIX^e siècle et se limite à trois villes de la moitié nord de la péninsule, Milan, Florence et Trieste. La situation change avec l'incroyable succès de *Martha* sur l'ensemble du territoire italien dans les années 1860, suivi par celui des opéras de Wagner à partir des années 1870. Entre 1861 et 1870, la *komische Oper* de Flotow est ainsi le premier opéra allemand mis en scène dans dix-huit théâtres, dont cinq situés à Rome, à Naples et en Sicile. Cependant, la diffusion italienne de l'art lyrique allemand entre 1860 et 1900 se limite essentiellement, dans la majorité des théâtres, à la production de ces deux compositeurs. De plus, un tiers des théâtres n'accueille aucune représentation d'opéra allemand avant 1900.

Tableau n° 17 : premières représentations d'opéras allemands au XIX^e siècle dans une cinquantaine de théâtres italiens³⁴⁴

Ville	Teatro	opéras allemands (dont ouvrages comiques)		1 ^{er} opéra allemand représenté	
		1800-1850	1850-1900		
Milan	alla Scala	2 (2)	8 (2)	1816	<i>Die Zauberflöte</i>
Florence	Alfieri	1 (1)	?	1818	<i>Das unterbrochene Opferfest</i>
Trieste	Grande / Verdi	1 (1)	> 5 (1)	1827	<i>Der Freischütz</i> (en all.)
Florence	della Pergola	1 (1)	3 (1)	1843	<i>Der Freischütz</i>
Bologne	Comunale	0	4 (1)	1861	<i>Martha</i>
Gênes	Carlo Felice	0	4 (1)	1862	<i>Martha</i>
Rome	Argentina	0	4 (1)	1863	<i>Martha</i>
Plaisance	Municipale	0	3 (1)	1864	<i>Martha</i>
Messine	Vittorio Emanuele II	-	2 (1)	1864	<i>Martha</i>
Naples	San Carlo	0	3 (1)	1865	<i>Martha</i>
Lucques	del Giglio	0	1 (1)	1865	<i>Martha</i>
Palerme	Carolino	0	3 (1)	1865-66	<i>Martha</i>
Modène	Ducale	0	1 (1)	1866	<i>Martha</i>
Ravenne	Comunale	0	2 (1)	1866	<i>Martha</i>
Livourne	degli Avvalorati	0	2 (1)	1868	<i>Martha</i>
Catane	Comunale	0	1 (1)	1868-69	<i>Martha</i>
Parme	Ducale	0	1 (1)	1869	<i>Martha</i>
Udine	Sociale	0	2 (1)	1869	<i>Martha</i>
Venise	La Fenice	0	8 (2)	1869	<i>Martha</i>
Vicence	Eretenio	0	1 (1)	1869	<i>Martha</i>
Mantoue	Sociale	0	3 (1)	1869-70	<i>Martha</i>
Ancône	delle muse	0	2 (1)	1870	<i>Martha</i>
Brescia	Grande	0	4 (2)	1871	<i>Martha</i>
Rome	Apollo	0	4 (2)	1873	<i>Der Freischütz</i>
Turin	Regio	0	2	1876-77	<i>Lohengrin</i>
Voghera	Sociale	0	2 (1)	1878	<i>Martha</i>
Varèse	Sociale	0	1 (1)	1880	<i>Martha</i>
Foggia	Real T. Ferd. / Dàuno	0	2 (1)	1883	<i>Martha</i>
Vérone	Filarmonico	0	1	1884	<i>Lohengrin</i>
Padoue	Nuovo	0	1	1888	<i>Lohengrin</i>
Vicence	Comunale	0	1	1897	<i>Lohengrin</i>
Crémone	della Concordia	0	2 (1)	?	<i>Martha ou Lohengrin</i>
Arezzo	Petrarca	0	0	-	
Bergame	Donizetti	0	0	-	
Cesena	Comunale	0	0	-	
Faenza	Comunale	0	0	-	
Livourne	Leopoldo / Goldoni	0	0	-	
Livourne	Rossini	0	0	-	
Mantoue	Nuovo	0	0	-	
Modène	Comunale	0	0	-	
Padoue	a Santa Lucia	0	0	-	
Pérouse	Verzaro	0	?	?	
Pérouse	Pavone	0	?	?	
Recanati	Persiani	0	0	-	
Reggio Emilia	Pubblico	0	0	-	
Rome	Valle	0	?	?	
Senigallia	Pubblico	0	0	-	
Voghera	Civico	0	-	-	

³⁴⁴ Les théâtres italiens sont rangés dans l'ordre chronologique de la première représentation d'un opéra allemand, puis par ordre alphabétique des villes. Les opérettes allemandes ne sont pas comptabilisées.

L'analyse géographique par ville met en évidence le rôle primordial et précurseur qu'ont joué Milan - en particulier à travers le Teatro alla Scala - et dans une moindre mesure Florence, dans ce processus de diffusion. Le fait que Milan ait été avec Venise l'une des deux capitales du royaume de Lombardie-Vénétie à partir de 1815, un État dépendant de l'Empire autrichien, peut expliquer en partie ce phénomène, de même que la situation géographique de la ville au nord de la péninsule italienne, aux frontières du monde germanique. Milan a ainsi été le site des premières représentations en Italie des opéras *Die Zauberflöte* de Mozart et *Die Schweizerfamilie* de Joseph Weigl en 1816, *Martha* de Flotow en 1859, *Die Meistersinger von Nürnberg* et *Parsifal* de Wagner en 1889 et 1914, *Euryanthe* et *Oberon* de Weber en 1902 et 1913, ainsi que des premières représentations en langue italienne dans ce pays des opéras *Siegfried* et *Das Rheingold* de Wagner en 1899 et 1903. En outre, la capitale lombarde a également été le lieu de création entre 1807 et 1818 de huit opéras italiens composés par des auteurs allemands, à savoir quatre opéras de Weigl, trois autres de Winter et un de Gyrowetz. Par ailleurs, l'un des quatre opéras italiens de Nicolai, *Il proscritto*, a été créé dans cette même ville en 1841. Entre 1807 et 1841, le Teatro alla Scala de Milan aura ainsi accueilli au total la création de pas moins de quatorze opéras italiens, dont six sur des livrets de Felice Romani, de huit compositeurs allemands ou d'origine germanique, Weigl, Winter, Gyrowetz, Stuntz, Meyerbeer, Hiller, Schoberlechner et Nicolai³⁴⁵. Le théâtre milanais constituait alors la porte d'entrée principale des compositeurs allemands d'opéras aspirant à développer leur carrière lyrique en Italie. Pourtant, aucun autre opéra de compositeur allemand ne fut plus créé sur cette scène avant *Margherita* de Brüggemann le 18 avril 1910³⁴⁶, puis *Donnerstag aus Licht* de Stockhausen en 1981³⁴⁷. Il paraît légitime de se demander si l'absence de création d'opéra de compositeur allemand sur la première scène lyrique milanaise dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, après une période plutôt faste dans ce domaine dans la première moitié du siècle, est une conséquence directe ou indirecte du *Risorgimento*, de l'unification italienne et du départ des soldats autrichiens. De manière plus modeste, Florence a pour sa part été le lieu des premières représentations en Italie des opéras *Das unterbrochene Fest* de Peter Winter en 1818, *Der Freischütz* de Weber en 1843 et *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart en 1935.

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, six autres villes ont apporté leur concours à ce processus de diffusion. Rome a abrité la première production italienne de l'opéra *Fidelio* de Beethoven en 1886, Naples celles de l'opéra *Die lustigen Weiber von Windsor* de Nicolai en 1889 et des opérettes *Indigo und die vierzig Räuber*, *Die Fledermaus* et *Der Karneval in Rom* de Johann Strauss en 1875 et 1877, Bologne celles des opéras *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Der fliegende Holländer* et *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, respectivement en 1871, 1872, 1877 et 1888, Venise celles de l'opéra *Rienzi* et de la tétralogie complète (en allemand) de Wagner en 1874 et 1883, ainsi que de la *komische Oper* intitulée *Eine Nacht in Venedig* de Johann Strauss en 1888. Enfin, Turin a été le lieu des premières représentations en italien au pays du *bel canto* des opéras *Die Walküre* et *Götterdämmerung* de Wagner en 1891 et 1895, et Gênes celui des premières représentations italiennes de l'opéra *Alessandro Stradella* de Flotow en 1863 et de l'opérette *Der Zigeunerbaron* de Johann Strauss en 1888.

À l'inverse, de nombreux théâtres italiens, le plus souvent de modestes dimensions, se distinguent par l'absence totale de représentations d'opéras allemands, notamment

³⁴⁵ Cf. : BARIGAZZI, Giuseppe, *op. cit.*, p. 790-793 et 795 ; GATTI, Carlo, *op. cit.*, p. 42.

³⁴⁶ BARIGAZZI, Giuseppe, *op. cit.*, p. 800 (2 représentations).

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 804 : création de trois opéras de Stockhausen les 15 mars 1981, 25 mai 1984 et 7 mai 1988 : *Donnerstag aus Licht* (5 représentations), *Samstag aus Licht* (5) et *Montag aus Licht* (7).

le Teatro Petrarca d'Arezzo entre 1833 et 1882³⁴⁸, le Teatro Comunale de Cesena entre 1500 et 1905³⁴⁹, le Teatro Comunale de Faenza entre 1788 et 1888³⁵⁰, le Teatro Nuovo de Mantoue entre 1732 et 1898³⁵¹, le Teatro Verzaro et le Teatro del Pavone de Pérouse entre 1801 et 1830³⁵², le Teatro Pubblico de Reggio Emilia entre 1645 et 1857³⁵³, le Teatro Valle de Rome entre 1727 et 1850³⁵⁴, le Teatro Pubblico de Senigallia entre 1566 et 1892³⁵⁵, le Teatro Persiani de Recanati entre 1840 et 1908³⁵⁶, etc.

À l'exception de la tournée d'une troupe allemande en 1883, au cours de laquelle la tétralogie de Wagner fut représentée dans cinq villes italiennes, et de la représentation de l'opéra *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart à Florence en 1935, la première représentation et la diffusion des opéras allemands en Italie au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle se caractérisent par l'emploi systématique de la langue italienne, grâce à l'activité de traducteurs tels que Saverio Manfredo Maggioni (Londres), Achille de Lauzières (Paris), Salvatore Marchesi, Arrigo Boito, Angelo Zanardini ou Enrico Golisciani.

Conclusion

Martha de Flotow est le seul ouvrage comique allemand qui parvient à s'imposer sur les scènes italiennes au XIX^e siècle. La première représentation de cette *komische Oper* sur le sol italien n'a cependant lieu qu'en 1859, douze ans après sa création. Aucun *Singspiel* et aucune *komische Oper* ne connaît de succès en Italie avant 1850. À partir de 1871 commence la diffusion italienne des opéras de Wagner, qui sera particulièrement importante à la fin du siècle. La liste des compositeurs allemands dont les opéras n'ont pas été mis en scène en Italie au XIX^e siècle est éloquente. Elle compte entre autres Johann Adam Hiller, Johann André, Karl Ditters von Dittersdorf, Johann Baptist Schenk, Franz Xaver Süssmayr, Louis Spohr, Heinrich Marschner, Conradin Kreutzer, Albert Lortzing et Peter Cornelius. Sachant que les premières représentations en Italie d'un opéra de Weber et de Beethoven datent respectivement de 1843 et de 1886, le compositeur Otto Nicolai était donc un observateur perspicace et de bonne foi lorsqu'il déclara en 1837, comme nous l'avons déjà vu, que l'opéra allemand était alors inconnu au-delà des Alpes et que les noms de Beethoven, Weber, Spohr et Marschner étaient « absolument étrangers » au public italien.

³⁴⁸ GRANDINI, Alfredo, *op. cit.*

³⁴⁹ RAGGI, Alessandro et Luigi, *op. cit.*

³⁵⁰ PASOLINI-ZANELLI, G., *op. cit.*

³⁵¹ CIRANI, Paola, *op. cit.*

³⁵² BIANCAMARIA, Brumana, *op. cit.*

³⁵³ FABBRI, Paolo, VERTI, Roberto, *op. cit.*

³⁵⁴ GREMLER, Martina, *op. cit.*

³⁵⁵ RADICIOTTI, Giuseppe, *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia, op. cit.*

³⁵⁶ RADICIOTTI, Giuseppe, *Teatro, musica e musicisti in Recanati, op. cit.*

3 TROISIEME PARTIE : LES MODELES STRUCTURELS MUSICAUX ET LEURS TRANSFERTS

3.1 Les modèles structurels du comique italien

Introduction

L'ambition de ce chapitre consacré à l'étude du comique dans l'*opera buffa* entre 1815 et 1848 n'est pas de proposer une analyse exhaustive de tout ce qui est susceptible de susciter le rire dans les ouvrages de Rossini et Donizetti, mais plutôt de proposer une réflexion personnelle sur quelques éléments qui distinguent au niveau international le genre italien des genres de l'opéra-comique et de la *komische Oper*. En complément de brèves définitions de l'*opera buffa* publiées à cette époque, il est possible d'affirmer que deux caractéristiques formelles essentielles, outre le choix de la langue, différencient le genre italien du genre français : la division des ouvrages en deux actes et le *recitativo secco*. Comme le montre Otto Nicolai, ce type de récitatif joue un rôle capital dans la production du comique. Personnage comique-type de l'*opera buffa* depuis la fin du XVIII^e siècle, le *basso buffo* continue d'occuper cette fonction dans la première moitié du XIX^e siècle, tandis que l'opéra-comique lui préfère la tessiture de ténor. Comme le remarquent Sebastian Werr, Mario Marica et Olivier Bara, cette différence est particulièrement apparente dans les adaptations italiennes de livrets d'opéras-comiques. Par ailleurs, Manuel Garcia junior et Stendhal font la distinction entre deux catégories de *basso buffo*, le *buffo cantante* et le *buffo caricato*, auxquelles Friedrich August Weber et Pietro Lichtenthal ajoutent une troisième catégorie intermédiaire, le *buffo di mezzo carattere*. Caractéristiques des ouvrages bouffes rossiniens, la primauté du rythme et le style *scherzando* sont basés entre autres sur des *tempi* vifs, l'emploi du débit syllabique rapide et les sauts d'intervalles. L'adjectif « mécanique » est très tôt associé à la musique de Rossini par différents critiques français et allemands, en particulier par le compositeur Henri-Montan Berton, pour tenter de dévaloriser les ouvrages du compositeur italien qui connaissent alors un succès phénoménal dans toute l'Europe. Au-delà du parti pris de ces polémiques souvent motivées par la simple concurrence, l'ouvrage théorique d'Henri Bergson intitulé *Le rire. Essai sur la signification du comique* et sa formule « Du mécanique plaqué sur du vivant » s'appliquent assez bien à la nature du comique musical rossinien et permettent d'en expliquer certains rouages. Quatre procédés seront analysés sur ce thème : l'emploi récurrent de cadences stéréotypées, véritables « signatures » du style de Rossini, le célèbre *crescendo* d'orchestre, la répétition de mots ou d'onomatopées, et l'utilisation de répliques brèves et régulières enchaînées du tac au tac dans un tempo vif.

3.1.1 Définition et caractéristiques formelles de l'*opera buffa*

À l'article « Opéra », le *Dictionnaire de l'Académie française* donne en 1835 la définition suivante de l'*opera seria* et de l'*opera buffa* : « En Italie, *Opéra sérieux*, se dit d'Un opéra dont les personnages sont ceux de la tragédie ; par opposition à *Opéra bouffon*, Celui dont les personnages appartiennent à la comédie¹. » En 1826, Pietro Lichtenthal oppose de même les deux principaux genres lyriques italiens à l'article « *Buffo* » (adjectif) de son *Dizionario e bibliografia della musica* : « *BUFFO*, A, adj. Titolo che si dà ad un genere di *Dramma lirico*, in opposizione al genere serio. *Dramma giocoso*, *Opera buffa*, detta presso

¹ « Opéra », in : *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot frères, 1835, 6^e éd., vol. 2, p. 303.

le altre nazioni Opera comica². » À l'article « Opera » du même ouvrage, Lichtenthal distingue quatre genres lyriques en Italie, l'*opera sacra*, l'*opera seria*, l'*opera semiseria* et l'*opera buffa*, deux en France, le grand opéra et l'opéra-comique, et une multitude en Allemagne³. Il donne de l'*opera buffa* la définition suivante :

Sebbene scopo dell'Opera buffa sia di divertire e di muovere in parte il riso, non conviene tuttavia trascurare i principj d'una buona scuola e del buon gusto; fa d'uopo altresì ben distinguere i limiti del così detto buffo nobile, di mezzo carattere, e caricato. L'Opera buffa concede bensì una maggior libertà nella scelta delle cantilene; le armonie vi sono meno complicate che nell'Opera seria, e l'istrumentazione è piuttosto brillante. Tal genere di composizione richiede altresì delle melodie facili, popolari, chiare, allegre e scherzevoli; e dovendo il genere buffo in generale portar l'impronto dell'umor comico e della caricatura, ne segue che lo scrivere una buona Opera buffa non è cosa conceduta a chicchessia, e che senza il dono naturale de' summentovati requisiti, la composizione non sarà mai quella che debb' essere. La palma dell'Opera buffa apparterrà sempre ai compositori italiani, ed in ispecie agli antichi⁴.

Jean Mongrédien observe que le public parisien au début du XIX^e siècle est peu au fait des distinctions génériques qui caractérisent le théâtre lyrique italien, une ignorance renforcée par l'imprécision des critiques musicaux :

Une très grande confusion règne d'ailleurs dans la presse relativement au concept de *genre*. Si la critique parle sans cesse d'*opera buffa*, d'*opera seria*, d'*opéra-comique*, etc., il est manifeste que personne n'a des idées très claires sur ce qui constitue l'essence de ces genres. Aujourd'hui bien sûr nous avons classé, défini, étiqueté ; je crois que le public parisien du début du siècle reçoit cet immense répertoire étranger sans trop chercher à en analyser la forme et à en comprendre la structure ; son plaisir se situe à présent au niveau de la sensation et non de l'intelligence⁵.

² LICHTENTHAL, Pietro, *Dizionario e bibliografia della musica del dottore Pietro Lichtenthal*, Milan, Per Antonio Fontana, 1826, vol. 1, p. 105. - Traduction : LICHTENTHAL, Pierre, *Dictionnaire de musique, par le Dr. Pierre Lichtenthal, traduit et augmenté par Dominique Mondo, Traducteur des œuvres de Carpani sur Haydn, etc.*, Paris, Au bureau de la France musicale et chez Troupenas et C^e, éditeurs de musique, 1839, vol. 1, p. 150 : « BUFFO, (bouffon) = COMIQUE, *adj.* - Titre que l'on donne à un genre de drame lyrique en opposition avec le genre sérieux. On dit en Italie *dramma giocoso*, *opéra buffa*, et chez les autres nations, *opéra comique*. »

³ « OPERA », in : LICHTENTHAL, Pietro, *op. cit.*, vol. 2, p. 77 : « *Gl'Italiani distinguono quattro sorta d'Opere: l'Opera sacra, l'Opera seria, l'Opera semiseria, e l'Opera buffa. I Francesi distinguono due generi di spettacoli lirici: il dramma cantato da principio sin alla fine, e si chiama Grand'Opéra, come l'Orfeo, la Didone, la Vestale; ed il dramma in cui viene tramezzato con un dialogo parlato, e dicesi Opéra comique, come il Califfo di Bagdad ec. I Tedeschi poi sono ricchi di simili distinzioni d'Opere; eglino hanno la Grand'Opera, l'Opera seria, l'Opera tragica, l'Opera eroica, l'Opera romantica, l'Opera allegorica, il Melodramma militare, l'Opera comica ec., e in quasi tutte il canto è alternato col dialogo parlato.* »

⁴ *Ibid.*, vol. 2, p. 78 : « Bien que le but de l'*opera buffa* soit de divertir et de stimuler en partie le rire, il ne convient pas toutefois de négliger les principes d'une bonne école et du bon goût ; il faut de même bien distinguer les limites du soit-disant bouffe noble, de demi-caractère et chargé. L'*opera buffa* concède au contraire une plus grande liberté dans le choix des cantilènes ; les harmonies y sont moins compliquées que dans l'*opera seria*, et l'instrumentation est plutôt brillante. Ce genre de composition exige aussi des mélodies faciles, populaires, claires, allègres et plaisantes ; et le genre bouffe devant en général porter l'empreinte de l'humeur comique et de la caricature, il s'ensuit que l'écriture d'une bonne *opera buffa* n'est pas à la portée de n'importe qui, et que sans le don naturel des qualités mentionnées ci-dessus, la composition ne sera jamais celle qu'elle devrait être. La palme de l'*opera buffa* appartiendra toujours aux compositeurs italiens, et surtout aux anciens. »

⁵ MONGRÉDIEN, Jean, « Entre Italie et France : Malentendus et vicissitudes d'un transfert culturel », in : BIGET-MAINFROY, Michelle, SCHMUSCH, Rainer (éd.), « *L'esprit français* » und die Musik Europas – Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin / « *L'esprit français* » et la musique en Europe – Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique », Festschrift für Herbert Schneider, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, coll. « Studien und Materialien zur Musikwissenschaft », vol. 40, p. 81.

Outre le choix de la langue, l'un des critères formels qui distingue l'*opera buffa* de l'opéra-comique est le nombre d'actes : deux dans le genre italien, trois dans le genre français. Quand le livret d'une *opera buffa* consiste en l'adaptation du livret d'un opéra-comique divisé en trois actes, le librettiste italien peut choisir, par facilité, de conserver la structure originale ou au contraire décider de resserrer l'intrigue en deux actes afin de respecter les conventions italiennes. Olivier Bara donne un exemple de ce dernier type d'adaptation :

Plus généralement, la structure dramatico-musicale de l'opéra de *La pastorella feudataria* demeure fidèle aux archétypes de l'opéra italien auxquels le livret de Planard a été soumis de force. La tradition des deux actes italiens vient ainsi rompre le sacro-saint agencement en tryptique de l'opéra-comique, fermé dans sa « structure en boucle » rassurante, où le dernier acte est chargé de ramener la sérénité des premières scènes⁶.

Le tableau original ci-dessous présente quelques exemples similaires de contraction de l'intrigue en deux actes. Pour souligner la récurrence de ce procédé, les sept opéras-comiques retenus sont l'œuvre de sept compositeurs français différents et les sept adaptations italiennes sont l'œuvre d'autant de compositeurs italiens. L'adaptation italienne d'un opéra-comique n'est pas forcément une *opera buffa* (Rossini, Coppola), mais peut être aussi une *opera semiseria* (Cagnoni), un *melodramma* (Generali, Donizetti), voire une *opera seria* (Mayr, Pacini), preuve s'il en est que les ouvrages créés à l'Opéra-Comique ne sont pas toujours jugés suffisamment comiques au goût du public italien :

Tableau n° 18 : Adaptations italiennes en deux actes d'opéras-comiques en trois actes

Opéra-comique original en trois actes	Adaptation italienne en deux actes
<i>Raoul, sire de Créqui</i> (1789) de Dalayrac	<i>Raùl di Créqui</i> de Mayr (1810)
<i>Béniowski, ou Les exilés du Kamtchatka</i> (1800) de Boieldieu	<i>Beniowski, ossia Gli esilati in Siberia</i> (1831) de Generali
<i>Aline, Reine de Golconde</i> (1803) de Berton	<i>Alina, regina di Golconda</i> (1828) de Donizetti
<i>Cendrillon</i> (1810) d'Isouard	<i>La Cenerentola</i> (1817) de Rossini
<i>Wallace, ou le ménestrel écossais</i> (1817) de Catel	<i>Vallace, o sia L'eroe scozzese</i> (1820) de Pacini
<i>Le postillon de Lonjumeau</i> (1836) d'Adam	<i>Il postiglione di Longumeau</i> (1838) de Coppola
<i>Le val d'Andorre</i> (1848) d'Halévy	<i>La valle d'Andorra</i> (1851) de Cagnoni

Dans le cas de formes plus courtes, l'*opera buffa* en un acte, équivalent de l'opéra-comique en un acte, se nomme *farsa*, *operetta* ou *burletta*⁷. Dans une lettre adressée au comte Gateano Melzi et postée à Paris le 31 octobre 1843, Donizetti compare l'effort consenti pour l'écriture d'un opéra en deux actes à celui nécessaire à l'écriture de deux *farse*⁸. À travers

⁶ BARA, Olivier, « L'opéra-comique de la Restauration et sa recreation italienne : heureux échange, ou rencontre manquée ? (De *La bergère châtelaine* à *La pastorella feudataria* », in : POSPIŠIL, Milan, JACOBSHAGEN, Arnold, CLAUDON, Francis et OTTLOVÁ, Marta (éd.), *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague 12-14 mai 1999, Prague, KLP – Koniasch Latin Press, 2003, p. 292.

⁷ LICHTENTHAL, Pietro, *op. cit.*, vol. 1, p. 106 : « BURLETTA, s. f. Nome che si dà ad una Operetta comica, o Farsa in musica. » ; p. 271 : « FARSA IN MUSICA. Operetta comica in un Atto. » ; vol. 2, p. 78 : « OPERETTA, o FARSA. Opera in un sol Atto, per lo più di genere comico o sentimentale, e talvolta di genere misto. » - BLONDEAU, Auguste-Louis, *Voyage d'un musicien en Italie (1809-1812)*, FAUQUET, Joël-Marie (éd.), Liège, Mardaga, 1993, p. 52 : « La coupe ordinaire des opéras sérieux ou bouffons, est de un ou deux actes. Tout ce qui est en un acte se nomme *farsa*, farce. » - Cf. : BRYANT, David (éd.), *I vicini di Mozart*, vol. 2 : *La Farsa musicale veneziana (1750-1810)*, Florence, Leo S. Olschki, 1989, 277 p.

⁸ ZAVADINI, Guido, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 696-697 : Lettre n° 514 de Donizetti au comte Gaetano Melzi, Paris, le 31 octobre 1843 : « *Quando fosse*

le personnage du dramaturge (*Poeta*), Felice Romani affirme dans le livret d'*Il Turco in Italia* (I, 14) que la division en deux actes représente une convention fondamentale du genre de l'*opera buffa* : « *Ho quasi del mio dramma / finito l'orditura; / ma un atto è poco a un dramma, e Orazio dice / che minore di cinque esser non può, / ma in due parti dividerlo io dovrò. / Ignoti ai tempi tuoi / erano i drammi buffi. Orazio mio, / e gli usi nostri seguir vogl'io*⁹. » À l'instar des partitions d'*Il barbiere di Siviglia* de Paisiello, d'*Il matrimonio segreto* de Cimarosa, de *Don Giovanni* et de *Così fan tutte* de Mozart, ou des *Cantatrici villane* de Fioravanti, les plus célèbres *opere buffe* de Rossini et de Donizetti sont en effet construites en deux actes, qu'il s'agisse de *L'Italiana in Algeri*, d'*Il Turco in Italia*, d'*Il barbiere di Siviglia*, de *La Cenerentola* ou de *L'elisir d'amore*. Divisés respectivement en quatre et en trois actes, *Le nozze di Figaro* de Mozart et *Don Pasquale* de Donizetti font figure d'exceptions. Dans une lettre adressée le 18 novembre 1841 à Felice Romani, Donizetti insiste à plusieurs reprises sur l'importance de découper l'intrigue d'un futur ouvrage en deux actes courts : « *Se puoi farmi un libretto in due atti soli e corti, la cosa saria divina. [...] Torno a coppe. - Corto, corto, in due atti – salviamoci a piccole cavatine e sopra tutto duetti; - in 2 atti*¹⁰ ».

Un autre critère formel fondamental qui n'apparaît pas dans les définitions de l'*opera buffa* vues précédemment est l'importance du récitatif, et plus précisément du *recitativo secco*, alors que l'opéra-comique lui préfère les dialogues parlés. Signalons tout d'abord que le genre italien ne proscribit pas entièrement le langage parlé. Nous avons en effet relevé une dizaine d'exemples isolés de passages parlés au sein d'ouvrages entièrement chantés par ailleurs. Ces passages correspondent presque toujours à l'écriture ou à la lecture d'une lettre¹¹. C'est le cas dans plusieurs ouvrages de Rossini. Dans *La cambiale di matrimonio*, Tobia Mill lit devant Norton une longue lettre de Slook (scène 2)¹². Cinq scènes plus tard, les rôles sont renversés et Slook lit devant Fanny la lettre de réponse que lui a envoyée Tobia Mill (scène 7)¹³. Dans *Il signor Bruschino*, Gaudenzio lit une lettre de Bruschino senior (I, 4)¹⁴. Dans *Il Turco in Italia*, Fiorella lit une lettre, écrite par son mari Don Geronio, que lui a

in mia facoltà il far due farse, invece di un'opera in due atti, poichè tengo soggetti graziosi, che temo non si prolunghino in duetti. »

⁹ Poeta solo, recitativo : « J'ai presque fini d'établir le canevas de mon drame ; mais un acte est peu pour un drame, et Horace dit qu'il ne peut pas en compter moins de cinq, mais je devrai le diviser en deux parties. Les drames bouffes étaient inconnus de ton temps, mon cher Horace, et je veux suivre nos usages. »

¹⁰ ZAVADINI, Guido, *op. cit.*, p. 564 : lettre n° 382 de Donizetti à Felice Romani (Turin), Milan, le 18 novembre 1841 : « Si tu peux me faire un livret en deux actes courts seulement, la chose sera divine. [...] Je reviens au sujet principal. - Court, court, en deux actes – sauvons-nous avec de petites cavatines et surtout des duos ; - en deux actes ».

¹¹ Arnold Jacobshagen a par ailleurs mis en évidence l'utilisation de la technique du mélodrame lors de la lecture de lettres dans l'*opera semiseria* : JACOBSHAGEN, Arnold, *Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart, Franz Steiner, 2005, p. 213-214 : « 3. Briefszene und Melodram ».

¹² ROSSINI, Gioachino, *La cambiale di matrimonio*, opera completa per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2010, p. 30-31 : Mill (legge) : « *Signore, etcetera. Ho risoluto di formare una compagnia matrimoniale [...] »*.

¹³ *Ibid.*, p. 64 : Slook (legge) : « *Signor Slook: v'abbiamo provveduto la moglie dell'età, qualità, condizioni ricercate, con tutti gli attestati. Essa è l'unica nostra figlia Fanny, che vi esibirà la presente col confronto, e contrassegno della vostra: pagate a lei dunque a vista, o due giorni data, com'è di vostro comodo, i debiti, e obbligazioni che avete incontrati. In fede / Tobia Mill. »*

¹⁴ ROSSINI, Gioachino, *Il signor Bruschino*, riduzione per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2010, p. 66 : Marianna (esce Marianna e dà a Gaudenzio la lettera prima ricevuta da Florville) : « Fu recata una lettera per voi. » ; Gaudenzio : « Chi mi scrive? leggiam. » (apre e fa un moto di gran sorpresa) « Bruschino padre! » (Legge) « *Amico mi valgo d'altra mano a cagione d'un improvviso piccolo accesso di chiragra e di gotta, ma vi scrivo indispensabilmente. Mio figlio Bruschino (cui ho fatto tener dietro) invece di recarsi da voi, batte la campagna, e perde poco lodevolmente il suo tempo. Io vi scongiuro di farlo arrestare dai vostri servitori e tenerlo custodito presso di voi. E siccome egli non è conosciuto di persona da chicchessia [dei vostri], eccovi in due esemplari i suoi connotati. Vi torno a raccomandare la sollecitudine e mi segno – Bruschino il padre »*.

tendue le poète (II, 16)¹⁵. Dans *Il barbiere di Siviglia*, Figaro lit au Comte Almaviva une lettre de Rosina (I, 4)¹⁶, avant que Bartolo ne lise de même une lettre au Comte, alors déguisé en soldat, dans le finale du même acte (I, 14)¹⁷. Dans *La gazza ladra*, Ninetta lit une lettre devant son père et le Podestat. Entrecoupée à plusieurs reprises par des passages en récitatif, cette lecture est accompagnée par l'orchestre, c'est-à-dire selon la technique du mélodrame (I, 9)¹⁸. Les ouvrages comiques de Donizetti ne sont pas non plus exempts de passages parlés. Dans *Il campanello*, Enrico adresse à deux reprises quelques mots parlés à Serafina, sur un rythme de croches, entre deux passages chantés (scène 4)¹⁹. Deux scènes plus tard, Don Annibale donne lecture d'un décret à Spiridione (scène 6)²⁰. Dans *Don Pasquale*, le docteur Malatesta lit à Norina une lettre d'Ernesto (I, 5)²¹, puis Don Pasquale lit pour lui-même, à l'acte suivant, une lettre qu'a laissé tomber Norina en partant (II, 2)²². Quoi qu'il en soit, ces exemples restent exceptionnels, la règle étant que le livret d'un opéra italien soit intégralement chanté. Sous l'influence directe du genre français, les *opere buffe* en dialecte napolitain avec dialogues parlés constituent au début du XIX^e siècle une autre exception à cette règle, très localisée géographiquement et dans le temps²³. Nous renvoyons aux travaux

¹⁵ ROSSINI, Gioachino, *Il Turco in Italia*, acte II, scène 16 : Poeta : « Alto! aspettate. / Questa lettera a voi manda il marito. » ; Fiorilla : « Qual capriccio! Leggiam. / « I vostri cenci / vi mando, e in casa mia più non vi voglio: / essa è chiusa per voi, dimenticate / d'essermi stata moglie, e il rossor vostro / seppellite in Sorrento. / Don Geronio. » Qual colpo! ohimè! che sento? »

¹⁶ ROSSINI, Gioachino, *Il barbiere di Siviglia*, opera completa per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2006, p. 64 : Figaro : « Presto, presto: vediamo cosa scrive. » ; Conte : « Appunto. Leggi. » ; Figaro (legge) : « Le vostre assidue premure hanno eccitata la mia curiosità. Il mio Tutore è per uscire di casa; appena si sarà allontanato, procurate con qualche mezzo ingegnoso d'indicarmi il vostro nome, il vostro stato e le vostre intenzioni. Io non posso giammai comparire al balcone senza l'indivisibile compagnia del mio tiranno. Siate però che tutto è disposta a fare per rompere le sue catene la sventurata Rosina. »

¹⁷ *Ibid.*, p. 189 : Bartolo : « Ah! ecco qua. » (venendo avanti con una pergamena) « Colla presente il dottor Bartolo, etcetera. Esentiamo... » ; Conte (con un rovescio di mano manda in aria la pergamena) : « Eh andate al diavolo! »

¹⁸ ROSSINI, Gioachino, *La gazza ladra*, riduzione per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2006, vol. 1, p. 167-171 : Podestà : « Ma il resto, senza occhiali è impossibile a leggere. Mia cara, fate il piacer, leggete voi. » ; Ninetta (prendendo il foglio, trascorrendolo, e tremando) : « (Gran Dio! o m'uccidi, o mi salva il padre mio!) M'affretti di mandarvi i contrassegni d'un mio soldato... condannato a morte, e fuggito pur or dalle ritorte... Ei chiamasi... » ; Podestà : « Su via » ; « Fer... Fer... Fernando... » [...].

¹⁹ DONIZETTI, Gaetano, *Il campanello*, riduzione per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2006, p. 56 : Enrico (la prosa va detta come fossero tante crome) : « ma ora avrai triaca » [...] ; Enrico (non cantato, prosa) : « La triaca in alimento... »

²⁰ *Ibid.*, p. 83-84 : Don Annibale : « È troppo chiaro il decreto: (leggendo) « In vista di frequenti avvenimenti, s'ordina che ogni spezial, di notte, le proprie medicine venda in persona. Il trasgressore punito sarà di multa e prigionia. »

²¹ DONIZETTI, Gaetano, *Don Pasquale*, opera completa per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2006, p. 49 : Norina (porgendogli la lettera) : « Leggete » ; Dottore (Legge.) : « Mia Norina, vi scrivo colla morte nel cuore ». Lo farem vivo. « Don Pasquale, aggirato da quel furfante (Grazie), da quella faccia doppia del Dottore, sposa una sua sorella, mi scaccia di sua casa, mi disereda infine. Amor m'impone di rinunciare a voi; lascio Roma oggi stesso, e quanto prima l'Europa. Addio: siate felice; questo è l'ardente mio voto. / Il vostro Ernesto. »

²² *Ibid.*, p. 158-159 : Don Pasquale : « Qualche nota di cuffie e di merletti che la signora qui lasciò per caso. (Legge.) « Adorata Sofronia » Ehi! ehi! che affare è questo? (Legge.) « Fra le nove e le dieci della sera, sarò dietro il giardino, dalla parte che guarda a settentrione. Per maggior precauzione fa, se puoi, d'introdurmi per la porta segreta. A noi daran ricetta sicuro [sic] l'ombre del boschetto. Mi scordavo di dirti che annunzierò cantando il giunger mio. Mi raccomandando. Il tuo fedele. Addio ». (fuori di sè) Quest'è troppo ».

²³ Cf. : BLONDEAU, Auguste-Louis, *op. cit.*, p. 62-63 et 344. - JACOBHAGEN, Arnold, *Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kultur-transfer im Musiktheater*, Stuttgart, Franz Steiner, 2005, p. 170-172 : « 5. Die Einführung des „Prosarezitativs“ in die neapolitanische Oper ». - TOSCANI, Claudio, « Modelli drammaturgici francesi nelle opere di Mayr e Paer », in : « D'amore al dolce impero ». *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, Lucques, Libreria Musicale Italiana, 2012, p. 30 : « a Napoli l'usanza di rappresentare opéras

de Sebastian Werr. Le musicologue consacre un chapitre entier de sa thèse à ce sujet²⁴ et cite *Il ritorno di Pulcinella da Padova* (1838) de Vincenzo Fioravanti et *La festa di Piedigrotta* (1852) de Luigi Ricci comme deux des *opere buffe* les plus célèbres de ce répertoire. Dans une lettre écrite en français et adressée à Valentin de Lapelouze le 4 mai 1830, Rossini affiche sa nette désapprobation quant à l'expérience napolitaine : « quant à l'innovation de la prose parlée, les chanteurs italiens ne s'y prêteraient pas, et ils s'y prêteraient que ce serait détestable, en ayant fait moi même l'essai a Naples²⁵. »

Dans son dictionnaire, Pietro Lichtenthal emploie le terme de *recitativo parlante* ou *recitativo semplice* pour indiquer la plus grande proximité du *recitativo secco* à la parole²⁶, et souligne sa rapidité et sa force comique :

Il Comico nella musica consiste in una particolar applicazione nelle espressioni melodiche ed armoniche dell'arte, con cui si tenta di destare il sentimento della gajezza e del ridicolo. Il Canto parlante, il quale s'avvicina alla loquela ordinaria, è uno de' modi più sicuri, tanto nel Recitativo, che nelle Arie e pezzi concertanti; perciò l'armonia deve esserne semplice, mentre la speditezza e le frequenti repliche delle parole fatte con spirito, servono mirabilmente a rinforzare il ridicolo. Spesse volte s'adopera anche la Parodia ec²⁷.

À mi-chemin entre le chant et la parole, le *recitativo secco* reste de loin le récitatif le plus employé dans l'*opera buffa* sous la Restauration, tandis qu'il cède progressivement sa place au *recitativo obbligato* dans l'*opera seria*²⁸, puis dans l'*opera semiseria*. Paolo Fabbri observe que Rossini utilise largement le *recitativo secco* (ou *semplice*) non seulement dans ses *opere buffe*, mais aussi dans certaines de ses *opere semiserie* et *serie*, telles que *La gazza ladra* (1817), *Bianca e Falliero* (1819) et *Eduardo e Cristina* (1819). Le musicologue italien situe la disparition de ce type de récitatif au début des années 1830. *L'elisir d'amore* (1832) et *Il furioso all'isola di San Domingo* (1833) de Donizetti font selon lui partie des derniers opéras à en faire usage²⁹. Notons que la partition un peu plus tardive de *Don Pasquale* (1843) peut être ajoutée à cette liste. L'une des meilleures analyses écrites dans la première moitié

comiques e opere italiane con i dialoghi recitati è attestata al Teatro Nuovo e al Teatro dei Fiorentini, a partire dal decennio francese sino a tutti gli anni Trenta dell'Ottocento almeno. »

²⁴ WERR, Sebastian, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Wüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar, Metler, 2002, p. 196-206 : « Neapolitanischen Dialektoper ». - Cf. : *Ibid.*, p. 196 : « Als Folge der französischen Besatzung war es in Neapel zu einer besonders tiefgreifenden Auseinandersetzung mit aus Frankreich importierter Oper und Theater gekommen, wobei in grossem Umfang Libretti der Opéra-comique übernommen wurden. Bemerkenswert ist aber der Umstand, dass die gesprochenen Dialoge gerade in den Stücken reüssieren konnten, in denen ein spezifisch neapolitanischer Charakter besonders hervortritt. Da dieser sich unter anderem durch eine drastische Komik konstituiert, müsste die Inkompatibilität mit der Opéra-comique hier in besonderem Masse zutage treten. Es fand jedoch eine Assimilierung der gesprochenen Dialoge in die in wesentlichen Eigenheiten beibehaltene lokale Tradition statt [...] ».

²⁵ ROSSINI, Gioachino, *Lettere e documenti*, vol. 3 : 17 ottobre 1826-31 dicembre 1830, CAGLI, Bruno et RAGNI, Sergio (éd.), Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, p. 658-659 : lettre de Rossini a Valentin de Lapelouze (Paris), Castenaso, le 4 mai 1830.

²⁶ LICHTENTHAL, Pietro, *op. cit.*, vol. 1, p. 126 : « Lo stesso Canto assume diversi caratteri. Ed incominciando dal genere di Recitativo, quello che dicesi parlante o semplice s'avvicinà più al discorso; vi si canta e si parla nello stesso tempo, e soffre il meno di tutti gli abbellimenti. »

²⁷ *Ibid.*, vol. 1, p. 179 : « Le comique dans la musique consiste en une application particulière dans les expressions mélodiques et harmoniques de l'art, avec lesquelles on tente de susciter le sentiment de la gaieté et du ridicule. Le *Canto parlante*, lequel se rapproche de la parole ordinaire, est l'un des modes les plus sûrs, tant dans le récitatif que dans les airs et les ensembles ; c'est pourquoi l'harmonie doit en être simple, tandis que la rapidité et les fréquentes répliques des paroles faites avec esprit servent admirablement à renforcer le ridicule. La parodie y est souvent utilisée. »

²⁸ Cf. : DELLA SETA, Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Turin, E.D.T., 1993, p. 70 et 74.

²⁹ FABBRI, Paolo, *Metro e canto nell'opera italiana*, Turin, EDT, 2007, p. 116-118.

du XIX^e siècle au sujet du *recitativo secco* est celle d'un compositeur allemand. Dans un article publié le 18 mars 1847 dans la *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, Otto Nicolai considère le rôle comique essentiel joué par le *recitativo secco* non seulement dans les *opere buffe* de Mozart, mais aussi dans celles de Rossini et de Donizetti, où l'accompagnement instrumental se limite alors le plus souvent au violoncelle³⁰. Pour cette raison, le compositeur s'oppose formellement à l'instrumentation moderne des récitatifs dans les opéras de Mozart, bien que son expérience de chef d'orchestre à l'Opéra de Vienne lui ait permis d'observer la maladresse des chanteurs allemands dans cet exercice, une maladresse qu'il attribue à l'absence, comme en France, d'une tradition basée sur cette technique et à la nature-même de la langue allemande. En effet, Nicolai laisse entendre dans son article que les *recitativi secchi* étaient systématiquement remplacés par des dialogues parlés dans les opéras italiens traduits en allemand et représentés en Allemagne, ou du moins à Vienne. Selon Nicolai, l'originalité et la force comiques de l'*opera buffa* résident pourtant dans le *recitativo secco* :

Mozart unterschied, wie die italienischen Komponisten seiner und auch neuerer Zeit, das Recitativo secco oder parlante und das Recitativo cantato.

1. Das Recitativo secco wandte er, wie jene, als komisches Element an, und wir finden es daher in seinen italienischen Buffo-Opern „Figaro“ und „Cosi fan tutte“ fast durchgehends und im „Don Juan“ da, wo die heitern Charaktere beschäftigt sind, oder noch ein Dialog stattfindet, der sich nicht zu einer gewissen dramatischen Höhe erhebt. Es muss, seiner Natur gemäss, schnell und leicht mehr hing gesprochen als gesungen werden, wobei es mehr darauf ankommt, bloss am Ende der Phrase in den richtigen Ton zu fallen, als jede Note und jedes Wort genau, wie es hingeschrieben ist, zu singen. Der Vortrag des parlanten Rezitativs lässt die ausserordentliche Freiheit nicht nur zu, sondern bedingt dieselbe und gibt dem Sänger Gelegenheit, sein komisches Talent, seinen Witz und Humor – sollte es selbst in von augenblicklicher Inspiration hervorgerufenem Improvisieren geschehen – zu entfalten. Dieses Genre gehört recht eigentlich den Italienern an, und wir Deutsche können in der Opera buffa mit ihnen weder in der Komposition noch in der Vortragsweise rivalisieren, denn, um nur aus der letzten, jedem bekannten Beispiele anzuführen, so haben wir (nach der italienischen Oper „Figaro“ unseres Mozart) weder komische Opern aufzuweisen, die sich mit einem „Barbier von Sevilla“, einem „Liebestrank“ oder „Don Pasquale“, - noch Buffo-Sänger, die sich mit einem Frezzolini oder Rovere vergleichen könnten. Wären die Italiener doch dieser Gattung, in der sie durch die Leichtigkeit ihrer Sprache und durch viele angeborene Eigenschaften zu exzellieren berufen sind, stets vorzugsweise treu geblieben³¹!

³⁰ NICOLAI, Otto, « Über die Instrumentierung der Rezitative in den Mozart'schen Opern », in : NICOLAI, Otto, *Musikalische Aufsätze*, KRUSE, Georg Richard (éd.), Ratisbonne, Gustav Bosse, coll. « Deutsche Musikbücherei », vol. 10, 1913, p. 107 : « Auch Rossini im „Barbier von Sevilla“, Donizetti im „Elisir d'amore“ und überhaupt alle, die italienische Buffo-Opern geschrieben haben, wenden für die Recitativi secchi nur den bezifferten Bass (also dermalen das Violoncell) an ».

³¹ *Ibid.*, p. 105-106 : « Mozart différenciail, comme les compositeurs italiens de son temps et ceux plus récents, le *recitativo secco* ou *parlante* et le *recitativo cantato*. / 1. Comme eux, il utilisait le *recitativo secco* en tant qu'élément comique et nous le trouvons en conséquence presque sans interruption dans ses opéras bouffes italiens [*Le nozze di Figaro* et *Così fan tutte*, ainsi que dans *Don Giovanni*, là où les caractères gais sont employés, ou encore quand prend place un dialogue qui ne s'élève pas jusqu'à une certaine hauteur dramatique. Le *recitativo secco* doit, conformément à sa nature, être rapide et léger, plus parlé que chanté, ce en quoi il est plus important d'arriver sur le ton juste en fin de phrase que de chanter chaque mot exactement tel qu'il est noté. L'interprétation du *recitativo parlante* admet non seulement une liberté extraordinaire, mais aussi l'exige et donne au chanteur l'occasion de développer son talent comique, son esprit et son humour – même si cela devait arriver dans le cadre d'une improvisation provoquée par une inspiration soudaine. Ce genre appartient véritablement aux Italiens et nous autres Allemands ne pouvons pas rivaliser avec eux dans l'*opera buffa*, que ce soit dans la composition, ou dans la manière d'interpréter, car, pour ne citer qu'un exemple connu de tous, nous n'avons (après l'opéra italien *Figaro* de notre Mozart) aucune *komische Oper* qui pourrait rivaliser avec un *Barbier de Séville*, un *Élixir d'amour* ou *Don Pasquale*, ni aucun chanteur bouffe que l'on pourrait comparer avec un Frezzolini ou un Rovere. Si seulement les Italiens étaient restés constamment fidèles à ce genre dans lequel ils ont vocation à exceller à travers la légèreté de leur langue et beaucoup d'autres qualités innées ! »

3.1.2 Le *basso buffo*, personnage comique-type de l'*opera buffa*

Apparu en Italie à la fin du XVII^e siècle, le *basso buffo* s'impose progressivement comme le protagoniste et personnage comique-type de l'*opera buffa* au XVIII^e siècle, avant de conserver ce rôle dans la première moitié du XIX^e siècle³². Il est présenté le 24 juin 1842 dans le journal milanais *Il Pirata* comme un « privilège exclusif » des Italiens : « *In Francia, in Ispagna, in Germania e via via, si parla ancora con ammirazione di Raffanelli, Brocchi, De Grecis ed altri buffi italiani: buffi stranieri non se ne conoscono*³³. » Si le *basso buffo* n'est pas mentionné dans la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* publiée en 1835, il apparaît dans plusieurs dictionnaires allemands de la même époque, sans mention systématique de la tessiture cependant. En 1834, le *Damen Conversations Lexikon* donne ainsi la définition suivante du mot « *Buffone* » : « *Buffone, der Spaßmacher in der italienischen komischen Oper, opera buffa, komischer Sänger, Possenreißer, Hanswurst, Gaukler, Schalksnarr*³⁴. » En 1840, l'*Encyclopädie der gesamten musikalischen Musikwissenschaften* propose une définition similaire³⁵, suivie en 1854 par le *Herders Conversations-Lexikon* : « *Buffa, ital., eine Posse, ein Schwank; opera buffa, komische Oper. Buffo oder Buffone, der Hauptsänger in der komische Oper, auch der Komiker im Schauspiel. Buffo comico. - Buffonerie, Possenreißerei*³⁶. » En 1839, l'*Allgemeines Theater-Lexikon* précise au contraire la tessiture de basse à l'article « *Buffo* », souligne l'influence de l'emploi italien en Allemagne et en France, mais remarque des variantes nationales :

*Buffo (Musik u. Techn.), Komiker des ital. Theaters [...]. Bei den Italienern wurde das Fach von 2 Personen: dem singenden und sprechenden oder halbsingenden B. bekleidet. Die Stimme des B. ist Baß, sein Spiel sehr markirt und grell, das Costüm barrok [sic] und das Burleske seine Sphäre, so daß er fast zur Carrikatur wird. Das Wort und die Sache ist mit der ital. Oper ins Theater aller Völker übergangen, aber in Deutschland und Frankreich ist der B. mehr eigentlich Komiker, dem man wohl einen Mangel der Stimme, keineswegs aber die Uebertreibung der Italiener nachsieht. Die neuere franz. Oper hat das Fach des B. in Tenor- und Baß-B. getheilt*³⁷.

³² JANDER, Owen, SAWKINS, Lionel, STEANE, John Barry, FORBES, Elizabeth, « Bass », in : *The New Grove Dictionary of Opera*, SADIE, Stanley (éd.), *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press : « *The basso buffo tradition to which these and many other roles belong is in fact the hallmark of opera buffa. It goes back to the 17th century, with the Villifranchi libretto Il Trespole tutore balordo (set by Pasquini in 1677 and Stradella in 1679); appears in numerous intermezzo-type works, such as Pergolesi's La serva padrona (1733); is central to the entire repertory of operas to Goldoni's librettos and the principal works of Paisiello and Cimarosa; and continues well into the 19th century in the operas of Rossini and Donizetti.* »

³³ F. A. BON., « Storia della musica. Sull'opera buffa », in : *Il Pirata*, 21 juin 1842, vol. 7, n° 103, p. 415 : « On parle encore avec admiration en France, en Espagne, en Allemagne et ailleurs de Raffanelli, Brocchi, De Grecis et d'autres buffi italiens : les buffi étrangers, on n'en connaît pas. » - Cf. : *Ibid.* : « *Il fatto si è che l'Opera buffa è un privilegio esclusivo degli Italiani, come lo fu un tempo la commedia all'improvviso. [...] Cantanti francesi, inglesi, russi si sono scontrati con gl'italiani nella palestra musicale eroica, seria, o tragica, nè vi sono usciti con iscornio: ma la buffa fu sempre affare di tutta nazionalità: partita nostra propriamente esclusiva.* »

³⁴ *Damen Conversations Lexikon*, Leipzig, 1834, vol. 2, p. 218-219 : « *Buffone, le farceur dans l'opéra comique italien, opera buffa, chanteur comique, pitre, polichinelle, charlatan, bouffon.* »

³⁵ « *Buffo* », « *Buffone* », in : SCHILLING, Gustav (éd.), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Musikwissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart, Franz Heinrich Köhler, 1835-1842, vol. 2, p. 38.

³⁶ *Herders Conversations-Lexikon*, Freiburg im Breisgau, 1854, vol. 1, p. 714 : « *Buffa, ital., une farce ; opera buffa, opéra comique. Buffo ou Buffone, le chanteur principal dans l'opéra comique, également le personnage comique au théâtre. Buffo comico. - Bouffonnerie, pitrerie.* »

³⁷ « *Buffo* », in : MARGGRAFF, Hermann, HERLOSSOHN, Carl, BLUM, Robert (éd.), *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Altenburg/Leipzig, 1839-1846, vol. 2, p. 62-63 : « *Buffo (musique et techn.), [emploi] comique du théâtre italien [...]. Chez les Italiens, l'emploi fut occupé par deux personnes : le buffo chantant et le buffo parlant, ou chantant à moitié. Le buffo a une voix de basse, son jeu est très marqué et tapageur, le costume baroque et le burlesque sont son domaine. Le mot et la chose sont passés avec l'opéra italien dans le théâtre de tous les peuples, mais*

En 1841, Philipp Jakob Düringer et Heinrich Bartel présentent une définition similaire à l'article « *Buffo* » de leur *Theater-Lexikon* et constatent aussi que les ténors bouffes sont surtout une spécialité française³⁸. À l'instar de John Barry dans *The New Grove Dictionary of Opera*³⁹, Pierre Saby rappelle cependant, à l'article « *Buffo* » de son *Vocabulaire de l'opéra* publié en 1999, que les parties comiques des *opere buffe* n'ont pas toujours été la spécialité des voix graves masculines :

BUFFO (ital.) : Signifie « bouffon », « comique », et désigne soit un type de rôles, soit une catégorie de chanteurs spécialisés dans ces rôles. Le jeu des *buffi* passait parfois pour exagéré à l'époque baroque, et leurs qualités vocales, probablement à tort, étaient généralement moins prisées que celles des chanteurs spécialisés dans les rôles sérieux. Les rôles de *buffo*, dans les débuts de l'opéra italien, étaient souvent confiés à des ténors. Au XVIII^e siècle, les basses ou barytons de comédie trouvèrent à s'exprimer dans les genres de l'*intermezzo*, puis du *dramma giocoso*, dont la vogue alla croissant pour en faire le genre dominant aux environs de 1770. La tradition du *buffo* subsiste dans l'opéra du XIX^e siècle, principalement attachée à la voix grave masculine⁴⁰.

Rédigée par Nicolas-Étienne Framery, la deuxième partie de l'article « Bouffon » publié en 1791 dans le premier des deux volumes de l'*Encyclopédie méthodique* de Charles-Joseph Panckoucke consacrés à la musique, témoigne du changement progressif de tessiture du premier rôle comique masculin dans l'*opéra buffa* à la fin du XVIII^e siècle :

BOUFFON, signifie encore le rôle comique d'une œuvre *bouffonne* en Italie. Il y a ordinairement dans chaque *burletta* un rôle d'homme & de femme *sérieux, parte serie* ; ce sont les rôles nobles ; un premier *bouffon* & une première *bouffonne* : *primo buffo* & *prima buffa* ; les autres sont des *bouffons* du second ordre. Ce premier bouffon est, ou un *tenor*, ou plus ordinairement une basse. Le meilleur bouffon que l'on ait entendu en 1779 est il signor Garibaldi. C'étoit un *tenore* [*sic*]. Nous

en Allemagne et en France, le *buffo* est davantage un comédien dans lequel se vérifie bien le manque de voix, mais pas du tout l'exagération des Italiens. Le nouvel opéra [-comique] français a partagé l'emploi du *buffo* entre le ténor bouffe et la basse bouffe. »

³⁸ « *Buffo* », in : DÜRINGER, Philipp Jakob, BARTEL, Heinrich L., *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*, Leipzig, Otto Wigand, 1841, p. 185-186 : « *Buffo, buffone, ital., vom lat. buffare, Pausbacken machen (fr. bouffon) – 1) Rollenfach: der Komiker in der Oper. Die Italiener, von denen wir zunächst diese Benennung haben, unterscheiden den eigentlich singenden Buffo von dem buffo comico, der mehr durch grelles Spiel unterhält und nur parlando (halbsprechend) singt. Bei uns sind beide verschmolzen, der Buffo in unserer Oper muß ein effectuirender Komiker in Spiel und Gesang sein, ausgezeichnete Stimme wird nicht immer erfordert. Bei den Italienern ist Costume und Spiel des Buffo der Carricatur näher, als bei uns, und er zeichnet sich besonders durch stark markirtes Geberdenspiel aus. - Man hat Tenor- und Baßbuffo's. Das Element der Tenorbuffo's ist hauptsächlich die französische Oper, auch werden sie häufig zu den zweiten Tenorparthien gezählt* ».

³⁹ STEANE, John Barry, « *Buffo* [*buffo caricato*] », in : *The New Grove Dictionary of Opera*, op. cit. : « *Term used for a singer who specializes in comic roles; it is the same word as in 'Opera buffa', and has links with 'buffoon', which in turn derives from the Italian buffa, 'a jest', and the verb buffare, 'to puff'. The type of singer and role is almost as old as opera itself, with Irus, the stuttering drunkard of Monteverdi's Il ritorno d'Ulisse in patria and Nero's bibulous crony Lucan in L'incoronazione di Poppea as early examples. These are commonly sung by a tenor, but from the 18th century onwards it became more customary for the principal buffo parts to go to a bass or a low baritone.* »

⁴⁰ SABY, Pierre, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 1999, p. 33-34. - Dans un commentaire consacré au *basso buffo*, Halévy semble ignorer cette évolution : HALÉVY, Jacques-Fromental, *Derniers souvenirs et portraits*, Paris, Michel Lévy frères, 1863, p. 245 : « Les Italiens, qui ont le goût fin et un admirable instinct pour toutes les choses d'art, ont toujours donné dans leurs opéras bouffes le rôle le plus bouffe à la basse-taille. D'après ce que nous avons dit de la noblesse et de la majesté de cette voix, cela paraît faux et absurde au premier coup d'œil. Eh bien, c'est précisément de ce contraste que naît tout l'effet comique. Faites chanter le rôle bouffe à un ténor, le but sera manqué. Mais quand la basse-taille, qui parle ordinairement au nom des rois ou des pères, quitte son allure grave pour se lancer dans la rapide gymnastique de l'opéra bouffe, il y a dans l'opposition de l'organe et de l'emploi une irrésistible force comique. »

en avons deux maintenant, en 1790, au théâtre de Monsieur, qu'on peut regarder comme le[s] meilleurs de l'Italie. Ce sont deux basses⁴¹.

À l'article « Basse » de son *Vocabulaire de l'opéra*⁴², Pierre Saby distingue cinq catégories vocales pour la plus grave des voix masculines : « baryton-basse », « basse chantante (ital. *basso cantante*) », « basse noble », « *basso buffo* » et « basse profonde (ital. *basso profondo*) ». Il donne du *basso buffo* la définition suivante :

- *Basso buffo* : le principal type vocal comique dans l'opéra du XVIII^e siècle, dont la tradition se prolonge au-delà. L'écriture du rôle est parfois peu ornée, mais nécessite souvent de la puissance et une certaine agilité, notamment d'articulation (Uberto dans *La Servante maîtresse* de Pergolesi ; Figaro, Leporello, Bartolo, chez Mozart comme chez Rossini ; les rôles titres de *Don Pasquale* de Donizetti, *Don Procopio* de Bizet...). Le terme désigne cependant plus une catégorie vocale qu'un type vocal proprement dit⁴³.

Cette définition contemporaine du *basso buffo* ne tient pas compte de certaines nuances employées au XIX^e siècle, notamment par la famille Garcia. Père et professeur de deux des plus célèbres cantatrices du XIX^e siècle, la Malibran et Pauline Viardot, ainsi que du baryton Manuel Garcia junior, le ténor et compositeur espagnol Manuel Garcia (1775-1832) fait une brillante carrière internationale qui le conduit notamment sur les scènes de Madrid, Paris, Naples, Rome, Londres et New York. Spécialiste du répertoire lyrique italien en général et des rôles rossiniens en particulier, à l'aise dans l'*opera seria* comme dans l'*opera buffa*, il est l'ami de Rossini et participe notamment aux créations d'*Elisabetta, regina d'Inghilterra* en 1815 et d'*Il barbiere di Siviglia* en 1816, où il interprète respectivement les rôles de Norfolk et du Comte Almaviva⁴⁴. Professeur au Conservatoire de Paris entre 1842 et 1848, puis à la Royal Academy of Music de Londres jusqu'en 1895, son fils Manuel Garcia junior (1805-1906)⁴⁵ peut être considéré comme le dépositaire et le théoricien d'une école de chant basée sur l'interprétation des ouvrages de Rossini. Son *Traité complet de l'art du chant en deux parties* constitue en effet un véritable traité du chant rossinien sans en porter le nom. D'après notre dépouillement, la deuxième partie de cet ouvrage souvent réédité, intitulée « De la parole unie à la musique », contient au total 204 exemples musicaux sur portée de 22 compositeurs⁴⁶. Rossini y est de très loin le compositeur le plus cité avec 87 exemples musicaux sur portée insérés dans le texte, soit 42,6 % du total, devant Mozart (38 exemples), Donizetti (22), Bellini (15), Cimarosa (7), Meyerbeer (6), Haendel (5), Weber, Coppola et Pucitta (3), Gluck, Méhul, Pacini, Rode, Sacchini et Zingarelli (2), Auber, Giordani, Haydn, Mercadante, Nicolini et Pergolèse (1). Dans ce contexte, la définition que Manuel Garcia junior donne du « Style parlante (*bouffe*) », dans laquelle il opère la distinction

⁴¹ FRAMERY, Nicolas-Étienne, GUINGUENÉ, Pierre-Louis, *Encyclopédie méthodique. Musique*, Paris, Panckoucke, 1791, vol. 1, p. 176.

⁴² SABY, Pierre, *op. cit.*, p. 30-31.

⁴³ *Ibid.*, p. 31. - Cf. : *Ibid.* : « - Basse chantante (ital. *basso cantante*) : la voix se caractérise par une moindre puissance, plus de légèreté, un timbre assez proche de celui du baryton ; on lui destine en général un style d'écriture mélodique, souple, mettant en valeur le *legato*. Le terme italien fut parfois employé (pour des œuvres de Bellini, Donizetti...), avant que ceux de baryton ou de baryton-basse ne soient très répandus. / - Basse noble : très proche de la basse chantante. La caractérisation dramatique peut être différente. » - Cf. : PIPERNO, Franco, « *Buffe e buffi (considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffi ed intermezzi)* », in : *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. 17, 1982, p. 241 : « *In sintesi: il buffo è caratterizzato nel suo agire sulla scena da una commistione di vocalità spigliata e tendente per lo più alla rapida scansione sillabica o alla caricaturale esagerazione del virtuosismo vocale dell'opera seria e di vivace recitazione, vis comica ed attitudine mimica.* »

⁴⁴ KÜHNER, Hans, « Garcia (Familie) », in : *MGG*, 1986, 1^{ère} éd., vol. 4, p. 1368-1369.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 1369.

⁴⁶ GARCIA, Manuel, *Traité complet de l'art du chant en deux parties*, 14^e éd., Paris, Heugel, 1911, p. 52-93.

entre deux types de *basso buffo*, le *buffo cantante* et le *buffo caricato*⁴⁷, peut être retenue comme une source de premier ordre pour l'étude de cette catégorie vocale dans les *opere buffe* de Rossini :

Le style *parlante* est l'âme de l'opéra *buffa*⁴⁸. Ce genre est monosyllabique comme le précédent, mais d'un caractère tout opposé. Il exige que les mots se succèdent très rapidement avec une netteté parfaite.

Ici, plus encore que dans la déclamation sérieuse, la parole et les intentions du comédien doivent dominer.

Dans ce genre, l'esprit et la verve comique sont merveilleusement secondés par l'agilité des organes vocaux. Les femmes et les ténors ne sauraient s'en passer. Lorsqu'elles possèdent ces qualités, les basses chantantes (*buffi cantanti*) s'en servent avec le plus grand avantage.

Le *buffo caricato* est le seul qui parle le chant et à qui l'agilité soit inutile. Il doit être avant tout comédien. On attend de lui la verve bouffonne, les lazzi spirituels, et non l'élégance du chant⁴⁹.

S'ils se distinguent tous deux dans le genre comique, le *buffo cantante* ou « basse chantante » est donc un chanteur à part entière dont la virtuosité vocale est mise au service de l'effet comique, alors que le *buffo caricato* brille davantage par ses talents d'acteur. Ce dernier est mentionné pour cette raison par Goethe dans son *Voyage en Italie*. L'écrivain allemand y compare la plaidoirie d'un avocat vénitien à l'exubérance d'un *buffo*⁵⁰ et le *quacquero*, un masque du carnaval romain, à un *buffo caricato*⁵¹. L'idée de Garcia selon laquelle un *basso buffo* peut réussir au théâtre lyrique sans posséder une technique de chant irréprochable est partagée par Stendhal. Dans un article consacré à l'opéra *Romeo e Giulietta* et publié dans les *Notes d'un Dilettante*, l'écrivain français estime que le genre de l'*opera seria* « exige la perfection » du chant, ce qui n'est pas le cas selon lui de l'*opera buffa* :

L'*opera buffa*, au contraire, s'accommode assez bien de la médiocrité ; une seule qualité est nécessaire au chanteur ; c'est de la gaieté, du naturel, et surtout ce qu'on appelle en Italie du *brio*. Réunit-il ces avantages, qui ne sont pas fort rares, un chanteur bouffe, quoique fort peu au-dessus de

⁴⁷ Cf. : « BUFFO CARICATO », in : POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 120 : « Dans les compagnies d'opéra italien, le *buffo caricato*, dont le nom est suffisamment expressif, est l'emploi qui comprend les rôles de basses comiques. Bartolo dans *il Barbiere di Siviglia*, Crispino dans *Crispino e la Comare*, Geronte dans *il Matrimonio segreto*, rentrent dans l'emploi du *buffo caricato*. » - Cf. : « BASSO CANTANTE », in : *Ibid.*, p. 92-93.

⁴⁸ Cf. : « CANTO », in : LICHTENTHAL, Pietro, *Dizionario e bibliografia della musica del dottore Pietro Lichtenthal*, Milan, Per Antonio Fontana, 1826, vol. 1, p. 127 : « *Fra i diversi caratteri del Canto s'annovera pure quello del sillabico, o sia parlante, e ciò con ragione, essendo l'anima dell'Opera buffa.* »

⁴⁹ GARCIA, Manuel, *op. cit.*, p. 93. - Cf. : POUGIN, Arthur, *op. cit.*, p. 91-92 : « BASSE. – C'est la voix d'homme la plus grave. Elle donne son nom à deux emplois du répertoire lyrique, ceux de première basse, qu'on appelle aussi basse chantante, et de seconde basse, que l'on qualifie aussi de basse comique. »

⁵⁰ GOETHE, Johann Wolfgang von, *Italianische Reise*, Leipzig, Insel-Verlag, s.d., p. 79 : Venise, le 3 octobre 1786 : « *Heute dagegen sah ich eine andere Komödie, die mich mehr gefreut hat. Im herzoglichen Palast hörte ich eine Rechtssache öffentlich verhandeln; sie war wichtig und zu meinem Glück in den Ferien vorgenommen. Der eine Advokat war alles, was ein übertriebener Buffo nur sein sollte. Figur dick, kurz, doch beweglich, ein ungeheuer vorspringendes Profil, eine Stimme wie Erz und eine Heftigkeit, als wenn es ihm aus tiefstem Grunde des Herzens Ernst wäre, was er sagte. Ich nenne dies eine Komödie, weil alles wahrscheinlich schon fertig ist, wenn diese öffentliche Darstellung geschieht: die Richter wissen, was sie sprechen sollen, und die Partei weiss, was sie zu erwarten hat. Indessen gefällt mir diese Art unendlich besser als unsere Stuben- und Kanzlerhockereien.* »

⁵¹ *Ibid.*, p. 518-519 : Rome, 1788 (carnaval) : « *Besonders machen die Quacqueri zwar nicht so viel Lärm, doch eben so viel Aufsehen als die Advokaten. Die Maske der Quacqueri scheint so allgemein geworden zu sein durch die Leichtigkeit, auf dem Trödel altfränkische Kleidungsstücke finden zu können. / [...] der Statur nach muss der Quacquero dickleibig sein; seine Gesichtsmaske ist ganz, mit Pausbacken und kleinen Augen; seine Perücke hat wunderliche Zöpchen; sein Hut ist klein und meistens bordiert. / Man siehet, dass sich diese Figur sehr dem Buffo caricato der komischen Oper nähert, und wie dieser meistens einen läppischen, verliebten, betrogenen Toren vorstellt, so zeigen sich auch diese als abgeschmackte Stutzer.* »

la médiocrité, peut faire beaucoup de plaisir. Mais il ne faut pas que la sévérité du public vienne le glacer⁵².

Les deux types de *basso buffo* sont souvent présents dans la même troupe. Au sixième chapitre de la *Vie de Rossini*, intitulé « L'impresario et son théâtre », Stendhal affirme qu'une troupe lyrique italienne ordinaire compte au moins six solistes dont trois basses bouffes, le *basso cantante* étant à l'évidence considéré par l'écrivain comme un chanteur bouffe : « Voici le mécanisme des théâtres d'Italie : un entrepreneur [...] prend l'entreprise du théâtre de la ville où il brille ; il forme une troupe, toujours composée de la *prima donna*, le *tenore*, le *basso cantante*, le *basso buffo*, une seconde femme et un troisième bouffe⁵³. » Le *basso cantante* n'est cependant pas toujours synonyme de *buffo cantante* dans la presse transalpine. Dans son édition du 8 décembre 1835, le journal milanais *Il Pirata* énumère l'ensemble des chanteurs solistes engagés lors de la saison de carnaval dans les théâtres d'une trentaine de villes italiennes, en faisant à chaque fois la différence entre *basso-cantante* et *basso-comico*⁵⁴. Dans un article publié le 9 juin 1844 dans la *Gazzetta musicale di Milano* et consacré au *melodramma semiserio* de Lauro Rossi intitulé *Il borgomastro di Schiedam*, le critique du journal italien fait la distinction entre *basso-serio-cantante* et *buffo-parlante*, et insiste sur la spécificité de chaque emploi. Il réprovoque le mélange des deux emplois opéré par le compositeur italien dans le personnage principal du maire, un rôle inadapté de ce fait selon lui à la plupart des basses bouffes italiennes⁵⁵. Dans son article « De l'opéra bouffon » publié le 21 janvier 1849 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, Maurice Bourges définit le style *caricato* de l'*opera buffa* par la « charge » et la « caricature », sans mentionner toutefois le rôle spécifique joué par la voix de basse. Il oppose le « rire modéré, intelligent, raisonnable » de l'opéra-comique au « gros rire bruyant, débrillé, contagieux » de l'*opera buffa* dont les livrets seraient inconsistants :

⁵² STENDHAL, Henri Beyle, *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase ; Vie de Rossini ; Notes d'un dilettante*, ESQUIER, Suzel (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 857. - Cf. : *Ibid.*, p. 823 : « Il est essentiel à nos plaisirs que le public, qui commence à sentir le mérite de Galli, veuille bien ne pas se scandaliser de la gaieté et permettre à ce grand acteur de faire des bouffonneries dans ses rôles de bouffons ; autrement nous finirons par voir jouer du même ton l'*opera buffa* et l'*opera seria*. » - Les interprètes de *basso buffo* actifs sous la Restauration dans les ouvrages rossiniens, tels que Filippo Galli (1783-1853), Luigi Lablache (1794-1858), Nicola Bassi (1767-1825), Luigi Pacini (1767-1837), Felice Pellegrini (1774-1832), Carlo Zuchelli (1793-1879), Antonio Parlamagni (1759-1838) ou Luigi Zamboni (1767-1837), constituent un thème récurrent sous la plume de Stendhal. Cf. : *Ibid.*, p. 199, 238, 239, 370, 403, 406, 413-414, 416, 451-455, 468, 473-474, 476, 480, 486, 490, 491, 509, 511, 519, 522, 524, 526-529, 536, 541-543, 544, 551, 555, 605, 639-642, 644, 648, 649, 654, 676, 776, 778, 787-788, 794, 797, 799, 800, 805, 808-809, 811, 815-817, 820-823, 827-828, 852, 871, etc.

⁵³ *Ibid.*, p. 426. - Cf. : BLONDEAU, Auguste-Louis, *Voyage d'un musicien en Italie (1809-1812)*, op. cit., p. 70 : « Chaque troupe chantante est ordinairement composée d'une première et d'une seconde chanteuse, d'un premier et d'un second ténor, d'un premier et d'un second bouffe, basses tous deux, et de deux ou trois personnes tout à fait secondaires pour les remplissages. »

⁵⁴ « Supplimento al numero 46 del giornale *Il Pirata*: Elenchi delle compagnie melodrammatiche e mimiche che si sono formate in Italia per il carnevale 1835-36 », in : *Il Pirata*, 8 décembre 1835, 4 pages non numérotées. - Cf. : *Il Pirata*, 9 décembre 1836, 4 pages non numérotées.

⁵⁵ *Gazzetta musicale di Milano*, 9 juin 1844, vol. 3, n° 23, p. 92 : « Egli è ben poco simpatico questo Borgomastro, pesantello filosofo che s'ubbria, che ama la sua ambiziosa e poco delicata cameriera, che fa la parte ora del Rodomonte, ora del padre nobile. Egli è un carattere che, a mio modo di vedere, male si addice ai nostri buffi italiani. Escluso ora il Soares che lo ha sostenuto con decoro, con intelligenza, (il Soares è ancora per buona fortuna una specie di transizione dal basso-serio-cantante al buffo-parlante), e qualche altro rarissimo artista, che ora non saprei neppure farmi venire in mente, dove troverà, domando io, il signor Rossi un altro buffo-comico che possa rendergli quella parte com'egli l'ha ideata? Quella, lo ripeto, non è parte dei buffi del nostro genere, genere che sarà ed è anzi condannabile, ma che però esiste: ed anzi, disgraziatamente per l'arte, non esiste in giornata che questo solo. »

Chez les Italiens au contraire, l'opéra buffa, distinct de l'opéra *semi-seria* et même du *dramma giocoso*, est surtout caractérisé par l'excès du burlesque, par l'exagération du grotesque dans les types, les situations, les costumes, les gestes, le langage, en un mot par le style *caricato*, celui de la *charge*. Ce n'est pas qu'ils n'y aient admis aussi quelques rôles du genre noble ou tendre, tels que le *Paolino* du *Matrimonio segreto*. Mais l'emploi de ces *parte serie* n'était là que comme accessoire, comme repoussoir et dans l'intérêt de la variété. L'essence de l'opéra buffa, c'est par-dessus tout la caricature. Aussi voyez les libretti de cette espèce, si différents de ce qu'on a appelé en France la comédie à ariettes, et un peu plus tard l'opéra comique. Quel délire inépuisable d'imagination ! Quelle surenchère de farces incroyables, de scènes extravagantes ! Quel assaut de grimaces, de facéties, de parades ! Invraisemblances, impossibilités, intrigues absurdes, personnages hors nature, violence faite au bon sens, parfois même à la décence, tout est de mise pourvu qu'on rie. Il faut forcer la gaieté, faire rire à tout prix, non pas de ce rire modéré, intelligent, raisonnable, ainsi que le provoque notre opéra comique, mais de ce gros rire bruyant, débraillé, contagieux, de ce rire fou propre aux Méridionaux⁵⁶.

Parmi les *buffi cantanti* de premier plan, Manuel Garcia junior cite son père, également interprète de rôles de baryton, Pellegrini, Tamburini, Ronconi et Lablache : « Bien poser la voix et bien articuler tout à la fois sont deux mérites rares mais pourtant conciliables et très nécessaires. Nous en avons la preuve et le modèle dans Lablache⁵⁷. » Dans son « Utopie du Théâtre-Italien de Paris » qui constitue le quarante-troisième chapitre de la *Vie de Rossini*, Stendhal dresse une liste de seize « sujets que l'on pourrait engager » au service de ce théâtre, parmi lesquels figurent trois basses : Lablache, également qualifié de *buffo cantante*, Debegnis, *buffo comico* et Ambrosi, *basso*⁵⁸. L'écrivain français utilise ainsi la même terminologie que Garcia pour distinguer deux types de *basso buffo*. Tandis que la maîtrise et l'usage de la voix de tête sont une spécialité des interprètes français, en particulier dans le genre de l'opéra-comique, son emploi est prohibé dans l'opéra italien. Garcia souligne que seuls les *buffi caricati* peuvent en faire usage dans l'*opera buffa* :

La voix de tête, chez l'homme, tout aussi réelle que chez la femme, est un reste de la voix d'enfant et n'est pour lui que d'une faible ressource.

En Italie, le public n'en fait aucun cas. Les sons de tête proprement dits ne peuvent être employés qu'exceptionnellement par quelques voix suraiguës de ténor ; tous les autres chanteurs, à l'exception des *buffi caricati*, auraient tort d'y avoir recours⁵⁹.

L'emploi du *falsetto* est parfois explicitement noté par le compositeur sur la partition, comme c'est le cas par exemple dans un passage de l'air « *Sia qualunque delle figlie* » (II, 1) de Don Magnifico dans *La Cenerentola* : « [in falsetto] *Baroncino! Baroncino, si ricordi quell'affare, si ricordi quell'affare. [voce naturale] E già m'intende...*⁶⁰ » La cavatine « *Il mio piano è preparato* » (I, 8) du Podestat dans *La gazza ladra* présente un exemple similaire : « [in falsetto, contraffacendo la Ninetta] *No, non posso... ohimé!... non voglio,... deh partite, deh partite, o Podestà*⁶¹ ! » Dans la *Vie de Rossini*, Stendhal considère que les « ténors à voix ordinaires » sont également autorisés à utiliser la voix de tête dans l'*opera buffa* et l'*opera semiseria*, alors que les « vrais ténors », c'est-à-dire ceux qui chantent dans l'aigu en voix

⁵⁶ BOURGES, Maurice, « De l'opéra bouffon », in : *Revue et Gazette musicale de Paris*, 21 janvier 1849, vol. 16, n° 3, p. 17.

⁵⁷ GARCIA, Manuel, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁸ STENDHAL, Henri Beyle, *op. cit.*, p. 649.

⁵⁹ GARCIA, Manuel, *op. cit.*, p. 4-5.

⁶⁰ ROSSINI, Gioachino, *La Cenerentola*, opera completa per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2005, p. 233 : « [en voix de fausset] Petit baron ! Petit baron, rappelez-vous de cette affaire, rappelez-vous de cette affaire. [voix naturelle] Et déjà je me comprends... »

⁶¹ ROSSINI, Gioachino, *La gazza ladra*, riduzione per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2006, p. 148 : Podestà : « [en voix de fausset, en contrefaisant la voix de Ninetta] Non, je ne peux pas... hélas !... je ne veux pas,... partez, partez, ô Podestat ! »

de poitrine, sont réservés à l'*opera seria*⁶². L'écrivain donne l'exemple du ténor Giovanni David, ou Davide (1790-1864), connu pour la qualité de sa voix de tête. Il s'agit du créateur de six rôles rossiniens entre 1814 et 1822, à savoir le personnage de Narciso dans *Il Turco in Italia* et cinq rôles d'*opere serie*.

Si l'on se réfère à la nomenclature des personnages et de leurs tessitures donnée au début des partitions pour chant et piano des *opere buffe* et des *farse* de Rossini et Donizetti éditées par Ricordi, la distinction entre *buffo cantante* et *buffo caricato* opérée par Garcia n'apparaît nulle part. Parmi les personnages de *basso buffo* contenus dans les ouvrages comiques des deux compositeurs, Tobia Mill et Slook dans *La cambiale di matrimonio*, ainsi que le docteur Dulcamara dans *L'elisir d'amore* sont qualifiés de *basso comico* ; Don Magnifico dans *La Cenerentola* est désigné comme *buffo* ; Mustafà dans *L'Italiana in Algeri*, Bartolo dans *Il barbiere di Siviglia*, Don Annibale Pistacchio dans *Il campanello* et Don Pasquale dans l'opéra éponyme *Don Pasquale* sont classés simplement comme *basso* ; Bruschino senior dans *Il signor Bruschino* est qualifié de *basso-baritono*. La typologie des différentes catégories de *basso buffo* donnée à l'article « *Buffo* » (nom) du *Dizionario e bibliografia della musica* de Pietro Lichtenthal est encore plus complexe que celle proposée par Garcia :

BUFFO, s. m. Cantante, il quale eseguisce le parti giocose dell'Opera buffa. Si divide in Buffo primo, Buffo secondo e terzo; Buffo nobile, di mezzo carattere e caricato; Buffo cantante e comico.

*Il Framery deriva questo termine dalla parola latina bufo, che applicavasi a quelli che comparivano sul teatro colle guancie gonfie, per ricevere degli schiaffi. Siccome lo scopo di tale azione era di provocare il riso, e lo stesso rider forte e continuo produce un gonfiamento delle guancie, così davasi il nome di Buffo a quelli che facevano il mestiere di eccitare il riso, come anche a' lavori scritti nella stessa intenzione*⁶³.

Les articles « *Carica*⁶⁴ » et « *Caricato*⁶⁵ » du même dictionnaire ne donnent toutefois aucun renseignement sur la nature du *buffo caricato*, une lacune que Pietro Lichtenthal comble dans un autre écrit⁶⁶. Le premier article se rapporte à la musique militaire, le second

⁶² STENDHAL, Henri Beyle, *op. cit.*, p. 426 : « On entend par *tenore* la voix forte de poitrine dans les tons élevés. Davide brille dans la voix de tête, le *falsetto*. On écrit en général l'opéra *buffa* et l'opéra *di mezzo carattere* pour des ténors à voix ordinaires, et qui, d'après les opéras où ils chantent, sont appelés *tenori di mezzo carattere*. Les vrais ténors brillaient dans l'opéra *seria*. »

⁶³ LICHTENTHAL, Pietro, *Dizionario e bibliografia della musica del dottore Pietro Lichtenthal*, Milan, Per Antonio Fontana, 1826, vol. 1, p. 105. - Traduction : LICHTENTHAL, Pierre, *Dictionnaire de musique, par le Dr. Pierre Lichtenthal, traduit et augmenté par Dominique Mondo, Traducteur des œuvres de Carpani sur Haydn, etc.*, Paris, Au bureau de la France musicale et chez Troupenas et C^e, éditeurs de musique, 1839, vol. 1, p. 150-151 : « *BUFFO, s. m.* (comique). – Chanteur qui joue un rôle plaisant dans l'opéra comique. On le divise, en Italie, en *buffo primo* (premier), *buffo secondo e terzo* (second et troisième), *buffo nobile* (noble), *di mezzo carattere* (mixte), *caricato* (exagéré), *buffo cantante* et *comico* (chantant, comique). / Framery fait dériver cette expression du mot latin *bufo*, qu'on appliquait à ceux qui paraissaient sur le théâtre, les joues enflées pour recevoir des soufflets. Comme le but de cette action était de faire éclater le rire, et que le rire bruyant et continu produit un gonflement dans les joues, on donnait le nom de *bufo* à ceux qui faisaient le métier d'exciter le rire, ainsi qu'aux ouvrages écrits dans la même intention. »

⁶⁴ LICHTENTHAL, Pietro, *op. cit.*, vol. 1, p. 144 : « *CARICA, s. f.* *Aria militare di Trombe, di Pifferi e di Tamburi, a due Tempi che si eseguisce quando l'esercito è pronto a dar la carica al nemico. Si dice sonar la carica per le Trombe, e battere la carica per i Tamburi.* »

⁶⁵ *Ibid.* : « *CARICATO, adj.* *Dicesi d'un lavoro d'arte, in cui si profondono più mezzi d'espressione, ovvero più bellezze accessorie di quelle che ne abbisogna. Il difetto del caricato nella musica può risultare dal troppo uso delle dissonanze, transizioni ec.; per lo più nasce da una soverchia strumentazione, che copre la voce principale.* »

⁶⁶ Pietro Lichtenthal explique la distinction entre *buffo caricato* et *buffo cantante* dans un article publié dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* et reproduit par Claudio Toscani. - Cf. : TOSCANI, Claudio, « Broccoli, arrosto e brodo lungo. Sul gergo del teatro musicale italiano nel primo Ottocento », in : « *D'amore al dolce*

insiste sur l'excès des moyens musicaux mis en œuvre, sans référence particulière à la musique vocale. L'article « *Comico* » propose cependant une distinction entre différentes formes de comique, *alto*, *basso*, *satirico*, *tragicomico*, *burlesco*, *grottesco* et *caricato*, cette dernière forme correspondant au plus haut degré du ridicule, à la caricature⁶⁷. L'absence d'un article « *Mezzo carattere* » ne permet pas de définir plus précisément ce que serait un *buffo di mezzo carattere*. L'article « *Nobile* », que Lichtenthal associe à l'article « *Sublime* », nous permet indirectement de rattacher le *buffo nobile* à la notion de haut-comique, c'est-à-dire à un comique jugé digne et décent, dénué de toute affectation⁶⁸. Le chant majestueux et naturel du *buffo nobile*, proche de l'accent oratoire, s'oppose au chant maniéré et surchargé d'ornements du *buffo caricato*. Lichtenthal n'est pas le premier à utiliser les adjectifs « noble », « de demi-caractère » et « chargé » pour différencier trois types de basse bouffe. Tilden A. Russel rappelle que la tripartition du comique présentée par Johann Georg Sulzer dans son *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, un ouvrage publié en 1777⁶⁹, est déjà appliquée à cette fin par Friedrich August Weber dans son article sur le comique musical publié dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* les 26 novembre et 3 décembre 1800⁷⁰. Weber écrit en effet à ce sujet :

Die dramatische Dichtkunst durch Lehren der Aesthetik geleitet, macht einen auf Handlung, Personen, Charaktere derselben, Situationen, Schürzung und Lösung des Knotens, und episodische

impero». *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, Lucques, Libreria Musicale Italiana, 2012, p. 56 : « Buffo, heisst bekanntlich der Komiker. Der buffo comico oder caricato (mit Karikatur), ist aber der eigentliche Komiker, und braucht kein guter Sänger zu seyn: der buffo cantante hingegen muss auch guter Sänger seyn. Due buffi a vicenda, a perfetta vicenda, heisst: zwey Komiker, welche ähnliche, oder vollkommen ähnliche Rollen haben. Hier und da findet man noch die Ausdrücke: buffo caricato assoluto, buffo a parte eguale, buffo con la scelta della parte etc. Alle dergleichen Theaterausdrücke sind gewöhnlich Geburten der Theaterconvenienz. »

⁶⁷ LICHTENTHAL, Pietro, *op. cit.*, vol. 1, p. 178-179 : « *COMICO*, adj. preso anche sostantivamente. [...] Il comico è quello che è rappresentato in modo spiritoso cotanto, che sembra ridicolo, e se ciò riferisce alle debolezze e pazzie umane, ne risulta il Comico nel senso più stretto. / A norma che il Comico fa suo giudice le più alte o più basse forze dell'animo, chiamasi alto o basso Comico; quest'ultimo porta anche il nome di burlesco. Se il Comico nasce da una unione apparentemente assurda di oggetti affatto disparati, dicesi Comico grottesco, o semplicemente grottesco. E se nasce da un'iperbolica esposizione degli oggetti per renderli ridicoli nel più alto grado, chiamasi caricato e la stessa esposizione caricatura. Il satirico Comico ed il tragicomico non sono altro che modificazioni del Comico. »

⁶⁸ *Ibid.*, vol. 2, p. 65 : « *NOBILE*, adj. V. *SUBLIME*. / Ordinariamente il nobile si oppone al comune ed al triviale. Lo stile musicale è nobile, allorchè s'innalza sopra l'espressione comune, evitando le forme melodiche insignificanti o troppo usitate, e gli abbellimenti soverchj. / Il nobile nell'esecuzione consiste particolarmente nello schivare gli ornamenti superflui, nel marcare senza affettazione l'accento oratorio, nel superare inosservabilmente le difficoltà, e nella libera e dignitosa esposizione del contenuto del pezzo musicale. Il contegno dell'esecutore, pieno di decenza, senza storcimento ed affettazione rende la sua esecuzione nobile in quanto all'aspetto ed all'esteriore. Modi dignitosi, tratti ripieni di maestà, relativi ognora alla qualità intrinseca dell'istrumento, del luogo, della composizione, danno all'essenza della medesima un non so che di nobile, che più facilmente si sente con certo rispetto che non si saprebbe esprimere. / Il contrapposto al nobile dell'esecuzione chiamasi manierato, o sia la maniera di voler eseguire un canto naturale con caricati ed affettati ornamenti. »

⁶⁹ SULZER, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Biel, 1777, vol. 1, p. 283-284.

⁷⁰ RUSSEL, Tilden A., « "Über das Komische in der Musik": The Schütze-Stein Controversy », in : *The Journal of Musicology*, vol. 4, n° 1, University of California Press, hiver 1985-1986, p. 73 : « An early application of the tripartite system to comic theory is Johann Georg Sulzer's division of the comic into three levels, which may be said to correspond loosely to the sublime, beautiful, and picturesque (respectively):

1. high comic-serious, bordering on tragedy
2. middle comic-witty, urbane, polite
3. low comic-ludicrous, farcical

This is in fact Weber's system, except that he describes only the high and low styles (buffo serio or nobile and buffo caricato); he names a middle type-buffo di mezzo carattere-without describing it or giving examples. »

Scenen Einfluss habenden Unterschied zwischen dem edlern Lustspiele und der niedrigeren Farçe [sic], und weist jedem seine Gränzen an. Denn auch die Farçe hat ihren Grad, unter welchen sie nicht herabsinken darf, wenn sie nicht ein Gegenstand unter aller Kritik werden will. Auch Arbeiten für die lyrische Bühne der nicht-tragischen Gattung sind dieser Regel und den daraus abzuleitenden Vorschriften unterworfen, und gute Dichter haben sich nie Abweichungen davon erlaubt. Nur die Rimailleurs der Welschen, die den Inhalt eines Theaterstückes für nichts anschlagen, einen buffo nobile, [einen] buffo di mezzo carattere und einen buffo caricato [sic] und ein Paar Frauenzimmerchen di mezzo carattere und eine caricata immer auf die seltsamste Weise zusammenstellen, setzen sich über diese Regel hinaus⁷¹.

Selon Weber, une frontière très nette, et qu'il souhaite infranchissable, sépare le *serio buffo*, ou *buffo nobile*, du *buffo caricato*, à savoir la différence entre la caractérisation comique et la caricature⁷².

Dans son ouvrage consacré au Teatro Regio de Turin, Giacomo Sacerdote indique les différents salaires des chanteurs et chanteuses engagés dans la « compagnie de chant », c'est-à-dire des solistes, lors des saisons 1752-1753, 1803-1804, 1850-51 et 1866-67. Une analyse de ces données permet de se faire une idée du piètre statut social de la basse bouffe, et plus précisément du *buffo caricato*, en Italie au XIX^e siècle. Si aucune basse n'est mentionnée dans la troupe de 1752-1753⁷³, le *primo basso* gagne 900 liras en 1803-1804, soit onze fois moins que le *primo musico*, autrement dit le premier castrat, qui est de loin le soliste le mieux payé de la troupe avec 9.600 liras, huit fois moins que la *prima donna* (7.200 liras) et six fois moins que le *primo tenore* (5.400 liras)⁷⁴. Les revenus du *primo basso* n'arrivent ainsi qu'en quatrième position dans la hiérarchie des solistes au début du XIX^e siècle, à égalité avec ceux de la *seconda donna* et du *secondo tenore*, et ne représentent que 3 % du budget total de la troupe (25.620 liras) contre 37 % pour les revenus du premier castrat. À l'évidence, le recrutement d'une bonne basse ne constitue pas à cette époque une priorité pour l'impresario du théâtre turinois. De plus, aucune basse bouffe n'est explicitement mentionnée parmi les sept solistes de la troupe. Si le *primo basso assoluto* devient le troisième soliste le mieux payé de la « compagnie de chant » turinoise lors de la saison 1850-1851 avec 8.500 liras, soit 11 % du budget de la troupe (76.250 liras), ses revenus restent trois fois inférieurs à ceux de la *prima donna assoluta* (25.000 liras) et deux fois inférieurs à ceux du *primo tenore assoluto* (15.000 liras)⁷⁵. Encore une fois, aucune basse bouffe n'est expressément mentionnée parmi les neuf solistes de la troupe. Cette situation change lors

⁷¹ WEBER, D. F. A., « Ueber komische Charakteristik und Karikatur in praktischen Musikwerken », in : *AmZ*, 26 novembre 1800, vol. 3, n° 9, p. 138 : « Conduit par l'enseignement de l'esthétique, l'art de la poésie dramatique fait une différence entre la comédie, plus noble, et la farce, plus triviale, ayant de l'influence sur l'action, les personnages et leurs caractères, les situations, le resserrement et le dénouement de l'intrigue, les scènes épisodiques, et assigne à chacun ses limites. Car la farce aussi a un degré en dessous duquel elle ne doit pas descendre si elle ne veut pas être un objet indigne de toute critique. Les travaux destinés au genre non-tragique de la scène lyrique sont également soumis à cette règle et aux prescriptions qui en découlent, et les bons poètes ne se sont jamais permis de s'en écarter. Seuls les « rimailleurs » italiens, qui n'accordent aucune valeur au contenu d'une pièce théâtrale et mettent ensemble de la manière la plus étrange un *buffo nobile*, [un] *buffo di mezzo carattere* et un *buffo caricato*, une paire de petites demoiselles *di mezzo carattere* et une *caricata*, se mettent au-dessus de cette règle. »

⁷² WEBER, D. F. A., *op. cit.*, in : *AmZ*, 3 décembre 1800, vol. 3, n° 10, p. 157-158 : « Die Scheidungslinie zu ziehen, innerhalb welcher sich serio buffo und buffo caricato halten müssen, um nicht über die, von der Natur ihnen bestimmte Gränze hinaus zu schweifen, ist so schwer nicht. [...] / Der Unterschied zwischen komischer Charakteristik und Karikatur beteht übrigens wesentlich in der grössern oder kleinern Annäherung an die ernsthafte und elegante Schreibart, und in der grössern oder kleinern Entfernung davon. »

⁷³ SACERDOTE, Giacomo, Anno 1892. *Esposizione internazionale di musica in Vienna. Teatro regio di Torino, cronologia degli spettacoli rappresentati dal 1662 al 1890, corredata da brevi cenni storici intorno al teatro dall'avvocato Giacomo Sacerdote*, Turin, Tipografia L. Roux e C., 1892, p. 31.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 33.

de la saison 1866-1867 du Teatro Regio. Avec 3.000 liras, soit 2 % seulement du budget total de la troupe (144.930 liras), le *primo buffo assoluto* figure en effet pour la première fois dans la liste des solistes, même s'il n'occupe alors que la onzième place dans la hiérarchie des revenus, très loin derrière la *prima donna assoluta* (35.000 liras), le *primo tenore assoluto* (18.000 liras) et le *primo basso assoluto* (9.000 liras)⁷⁶. En résumé, l'emploi de basse bouffe constitue, et de loin, le moins considéré des emplois de solistes dans l'industrie lyrique italienne du XIX^e siècle⁷⁷.

En reprenant la terminologie de Manuel Garcia junior, le *primo buffo assoluto* pourrait correspondre ici au *buffo caricato* et le *primo basso assoluto* au *buffo cantante*, c'est-à-dire à un interprète doué d'une excellente technique vocale, à l'aise dans l'*opera buffa* comme dans l'*opera seria*, à l'instar de Luigi Lablache (1794-1858)⁷⁸. De père français et de mère irlandaise, le chanteur napolitain incarne en effet, sous la monarchie de Juillet, l'un des modèles les plus aboutis de *basso buffo* rossinien et donizettien. Dans une lettre adressée à Felice Romani et datée du 18 novembre 1841, Donizetti recommande au librettiste l'engagement de Lablache pour un projet d'opéra italien à Londres avec le directeur Lumley⁷⁹, et donne le conseil suivant : « *Pel fisico di Lablache occorre parte caratteristica sai. - Se mai tratti semiserio, per buffo vi sia egli solo, che gli altri sdegnerebbero il genere buffo*⁸⁰. » Dans ses critiques musicales consacrées au Théâtre-Italien, Théophile Gautier encense à plusieurs reprises le talent comique de Lablache. Le 21 juillet 1839, il loue son interprétation de Dulcamara dans *L'elisir d'amore* de Donizetti : « Lablache, qui est bien le charlatan le plus impudent, le plus imperturbable de la terre, a parlé en chantant ou chanté en parlant, pour nous servir d'une locution rabelaisienne, une cavatine d'une excessive difficulté, et joué son rôle d'un bout à l'autre en arracheur de dents consommé⁸¹ ». Avant de manifester de nouveau, le 4 novembre 1839, son admiration pour l'interprétation de ce rôle

⁷⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁷ Si l'on compare ces données à celles fournies par Franco Piperno, on constate que l'écart de rémunération entre les interprètes de rôles sérieux et de rôles bouffes s'est creusé par rapport à ce qu'il était au XVIII^e siècle. - Cf. : PIPERNO, Franco, « *Buffe e buffi (considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffi ed intermezzi)* », in : *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. 17, 1982, p. 248-250.

⁷⁸ Cf. : KÜHNER, Hans, « Lablache, Luigi », in : *MGG*, 1986, 1^{ère} éd., vol. 8, p. 14-15. - « Lablache », in : *The Musical World*, 21 septembre 1850, vol. 25, n° 38, p. 617 : « *We find him in every possible grade of representation. From the loftiest tragedy to the most burlesque comedy he is equally great and efficient. From Brabantio to Don Pasquale – from Marino Faliero to Dandolo. Through all the gradations of passion and humour he exhibits a superior insight into humanity, and with the finest dramatic artifice and discrimination he seizes on the salient points, and strikes them out into bold relief, giving life and verisimilitude to his abstractions. In a comic part he fills up the stage with his acting, no less than with his voice and size. Every character around him seems merely subsidiary. He is the sun of humour, about which the rest, as planets, perform their revolutions, deriving heat and light from him. He is the centre of gravity, that attracts all the laughing humours from his auditory.* »

⁷⁹ ZAVADINI, Guido, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 564, lettre n° 382 de Donizetti à Felice Romani (Turin), Milan, le 18 novembre 1841 : « *Ora parla il compositore della musica. - Scegli poco e buono, cioè due donne, un tenore e Lablache/Ronconi oltre seconde parti.* »

⁸⁰ *Ibid.* : « Pour le physique de Lablache, tu sais qu'il faut une partie caractéristique. - Si nécessaire des traits *semiserio* ; comme *buffo* il n'y a que lui, car les autres dédaigneraient le genre bouffe. »

⁸¹ GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 5 vol., Paris (vol. 1-2) / Bruxelles (vol. 3-5), Hetzel, 1858-1859 : vol. 1, p. 217. - *Ibid.*, p. 216 : « Tout d'abord, le public haut cravaté et ganté juste des loges n'osait pas se laisser aller à la jovialité italienne et bienheureuse de cette musique gaie, légère, chantante, pleine de fleurs et de soleil ; mais il a bien fallu rire à se faire éclater les côtes lorsque Lablache est venu, au son d'une aigre trompette, dans sa calèche de vendeur d'orviétan, coiffé d'une perruque inouïe, poudrée, crêpée, ébouriffante, tempétueuse, torrentueuse à faire envie au Scapiglione lui-même, et contrastant le plus singulièrement du monde avec des moustaches d'une noirceur juvénile vaillamment retroussées en croc ; alors, on s'est tordu, on s'est roulé, et le théâtre-Italien ressemblait, à s'y méprendre, à l'Olympe grec, où assurément l'on ne faisait pas d'aussi bonne musique. [...] »

par le célèbre *basso buffo*⁸², le critique français rapporte dans le même article le triomphe remporté par Lablache dans le rôle de Don Magnifico, le *basso buffo* protagoniste dans *La Cenerentola* de Rossini :

Quant à Lablache, c'est à la fois le plus gros et le plus grand chanteur du monde ; une seule fleur de son prodigieux habit de lampas vert et blanc couvrirait facilement deux hommes ordinaires : chaque année, il devient plus énorme et plus vif, son poids augmente sa prestesse ; il va, vient, gambade et frétille avec une monstrueuse légèreté ; c'est un vrai papillon éléphant ; sa voix s'élargit et s'arrondit avec son ventre ; les mugissements de la basse sont à côté comme des bourdonnements de moucheron, et cependant cette voix immense jouit d'une agilité sans pareille, elle dépasse en volubilité le caquet de la femme la plus bavarde, et le joyeux oiseau du printemps n'a pas un gazouillement plus allègre ; - c'est un inimitable don Magnifico. Qu'il y a loin de cette colossale bouffonnerie et de cette formidable hilarité, aux maigres grimaces et à la gaieté convulsive des comiques français ! - C'est ainsi que les Titans devaient se réjouir et jouer l'opera buffa⁸³.

Le 1^{er} décembre 1845, Gautier évoque l'incroyable succès obtenu par le chanteur dans le rôle-titre de *Don Pasquale* de Donizetti et souhaite que le monde reconnaissant élève en son honneur une statue plus colossale encore que celle de l'allégorie de la Bavière érigée en bronze à la même époque sur la Theresenwiese à Munich⁸⁴. La démesure d'un tel monument doit aller de pair dans l'esprit du critique avec l'extravagance comique, physique, vocale et vestimentaire de l'interprète. Publiée le 21 janvier 1844 dans la *Gazzetta musicale di Milano*, le compte-rendu d'une représentation du même ouvrage au Théâtre-Italien décrit également de manière élogieuse le succès remporté par Lablache dans ce rôle et donne une liste de huit personnages de basse bouffe déjà interprétés par le chanteur italien dans les plus célèbres *opere buffe* de Cimarosa (*Il matrimonio segreto*), Mozart (*Don Giovanni*), Fioravanti (*Le cantatrici villane*), Rossini (*La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia* et *La gazza ladra*) et Donizetti (*L'elisir d'amore* et *Don Pasquale*)⁸⁵. Dans une lettre postée le 5 janvier 1843 à Paris, soit deux jours seulement après la création de *Don Pasquale*, et adressée à l'éditeur milanais Giovanni Ricordi, Donizetti en personne a la modestie d'attribuer une grande part du succès de son dernier ouvrage à l'interprétation de Lablache : « *Non creder già che il successo si debba alla mia musica solamente. - Tutti gareggiaron di zelo. - Lablache è*

⁸² *Ibid.*, vol. 1, p. 314 : « Lablache est toujours le Dulcamara le plus bouffon qu'on puisse voir. »

⁸³ *Ibid.*, vol. 1, p. 312.

⁸⁴ *Ibid.*, vol. 4, p. 160-161 : « *Don Pasquale* a obtenu, comme d'habitude, un succès de fou rire. Les soirs où on le donne, les Italiens justifient leur nom de Bouffes, car c'est bien la plus triomphante parade musicale qu'on puisse imaginer. Les délicats diront peut-être que c'est là une gaieté un peu grossière, un peu sans gêne ; les délicats auront tort. Le bon goût peut faire sourire, il ne fera jamais rire, et c'est une si excellente et si délicieuse chose que le rire ! [...] O Lablache ! l'univers reconnaissant devrait t'élever une statue de grandeur naturelle, dût son petit doigt peser plus que la poitrine de la Bavière, le plus lourd morceau de fonte connu. Quel spleen noir de tous les brouillards de Londres, quel ennui formé de toutes les désillusions parisiennes résisteraient à cet habit dont les basques s'écartent et palpitent comme des élytres de hanneton près de prendre son vol ; à ces airs triomphants et soumis tour à tour ; à ces petits soins qui prennent, de l'énormité de celui qui les rend, une valeur si comique, si irrésistible. Ce Cassandre aux proportions de Titan, avec ces bouffonneries gigantesques et son sourcil de Jupiter Olympien, nous a toujours produit un immense effet ».

⁸⁵ *Gazzetta musicale di Milano*, 21 janvier 1844, vol. 3, n° 3, p. 12 : « *NOTIZIE MUSICALI DIVERSE. / - PARIGI. TEATRO ITALIANO. Don Pasquale di Donizetti. Ecco tornata l'ilarità a questo teatro: non si tosto si udì che Lablache vi riponeva il piede, il sorriso ha corso su' labri di tutti. Era l'amico che da lungo tempo si aspettava; era il più magnifico ornamento che riponevasi a bellissimo quadro; era Lablache che con seco [sic] riportava i Bartolo, i Dulcamara, i don Magnifico, i Bucefalo, i Geronimo, i Leporello, i Podestà, i Don Pasquale. E quest'ultima opera era sempre tra le più gradite, e senza l'attore per eccellenza disperavasi omai di poterla più rivedere. E Lablache, mostrando la più decisa simpatia per questo Don Pasquale, ha voluto che gli servisse d'intermediario fra desso e il pubblico nell'ora in che compariva nuovamente sulle scene. L'accoglimento fu quale poteva aspettarsi: il buon umore fu universale: non parlavasi con gioja che di Don Pasquale e di Lablache: questi due nomi formavano una sola cosa, grata, piacevole a tutti. / G. M. »*

*il perno principale per causa del soggetto, e si mostrò valentissimo*⁸⁶. » Le compositeur renouvelle ce compliment dans une lettre datée du 14 janvier 1843 à Vienne et adressée au Signor Branca : « *Lablache è il pilastro degli Italiani... lo conosci... sono inutili gli elogi*⁸⁷. » Auteur d'une *Méthode complète de chant* publiée en 1840⁸⁸, traduite dans plusieurs langues et diffusée en France, en Allemagne, en Italie, en Angleterre et aux États-Unis au milieu du XIX^e siècle, Lablache n'y donne malheureusement aucune définition ou indication relative à l'emploi de *basso buffo*.

L'attachement précoce de Rossini et de Donizetti à l'emploi de *basso buffo* transparait à travers quelques lettres de jeunesse. Dans sa correspondance avec sa mère Anna Guidarini, Rossini désigne à quatre reprises son père Giuseppe par le surnom Mustafà, c'est-à-dire le personnage de *basso buffo* de son opéra *L'Italiana in Algeri* créé en 1813. Giuseppe Rossini a en effet pour habitude de chanter les rôles de basse bouffe dans le cadre familial. La première fois, le compositeur écrit affectueusement : « *Date mille baci a Mustafà ed'uno a L'Orbo*⁸⁹ ». Une attention similaire se retrouve dans une lettre datée du 21 juillet 1817 : « *Che fa Mustafà? Salutamelò e ditele ch'io l'amo*⁹⁰. » Ce surnom est utilisé de manière impertinente dans une lettre datée du 9 janvier 1816 : « *Mustafà si diverte? ha qualche ragazzetta di primo pelo*⁹¹? » Il apparaît aussi dans une lettre datée du 30 septembre 1816 : « *Manderete Mustafà dal Sig. Regoli il quale le pagherà per Conto di Fumagalli duecento cinquanta lire Italiane*⁹² ». Il est permis de penser que la prédilection de Giuseppe Rossini pour les parties vocales de basse bouffe était déjà affirmée durant la prime enfance de son fils et qu'elle exerça une influence non négligeable sur le développement du goût musical du futur compositeur. À la même période où Rossini rédige ces lettres, le jeune Donizetti, alors âgé de seize ans, fait personnellement l'expérience de l'emploi de basse bouffe. Dans une lettre sans lieu ni date, très probablement datée de janvier 1814 selon Guido Zavadini qui a consulté l'autographe conservé au Museo Donizettiano de Bergame, le jeune compositeur demande à la Congrégation de la Charité de sa ville natale la permission d'interpréter sur scène un rôle de *basso buffo*, une permission qui lui sera accordée peu après :

Alla Regia Congregazione di Carità.

Gaetano Donizetti allievo delle Lezioni caritatevoli di musica addetto alla Cappella di S. Maria Maggiore, si umilia a questa Congregazione, per chieder licenza, di far la parte di Secondo Buffo, nel Teatro della Società, in Bergamo, come all'attestato qui unito del Sig. Maestro Salari, e al Capitolo decimo, articolo 99 del nuovo regolamento. Grazie.

*Gaetano Donizetti*⁹³.

⁸⁶ ZAVADINI, Guido, *op. cit.*, p. 648 : lettre n° 465 à Giovanni Ricordi (Milan), Paris, le 5 janvier 1843 : « Ne crois pas déjà que le succès soit dû uniquement à ma musique. - Tous rivalisèrent de zèle. - Lablache est le pivot principal à cause du sujet, et il se montra extrêmement talentueux. »

⁸⁷ Cf. : *Ibid.*, p. 649 : lettre n° 467 au Signor Branca (Milan), Vienne, le 14 janvier 1843 : « Lablache est le pilier des Italiens... tu le connais... les éloges sont inutiles. » - Cf. : *Ibid.*, p. 692 : lettre n° 509 au docteur Leone Herz (Vienne), Paris, le 18 octobre 1843 : « *Dopo il Belisario daranno Semiramide – indi Maria di Rohan e Bolena. All'arrivo di Lablache in Xbre allora opere buffe a bizzate.* »

⁸⁸ LABLACHE, Luigi, *Méthode complète de chant*, Mayence, Schott, 1840, 101 p.

⁸⁹ ROSSINI, Gioachino, *Lettere e documenti*, vol. 3a : *Lettere ai genitori: 18 febbraio 1812-22 giugno 1830*, CAGLI, Bruno et RAGNI, Sergio (éd.), Pesaro, Fondazione Rossini, 2004, p. 147 : « Donnez mille baisers à Mustafà et un à L'Orbo [L'Aveugle] ».

⁹⁰ *Ibid.*, p. 180 : « Que fait Mustafà ? Saluez-le de ma part et dites-lui que je l'aime. »

⁹¹ *Ibid.*, p. 196 : « Mustafà s'amuse-t-il ? A-t-il quelque jeune fille sans expérience ? »

⁹² *Ibid.*, p. 187 : « Vous enverrez Mustafà chez M. Regoli, le quel lui paiera deux-cents cinquante lires italiennes pour le compte de Fumagalli ».

⁹³ ZAVADINI, Guido, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 224 : lettre n° 2 (*Alla Congregazione di Carità di Bergamo*) / (*senza luogo nè data*) : « À la Régie de la Congrégation de la Charité. / Gaetano Donizetti, élève des leçons charitables de musique, attaché à la Chapelle de Sainte Marie Majeure, s'humilie devant cette Congrégation pour lui demander la permission de faire la partie

Nos chapitres sur la diffusion internationale du théâtre français et de l'opéra-comique dans la première moitié du XIX^e siècle ont permis de montrer que le succès des ouvrages lyriques français en Italie se limita quasi exclusivement à la reprise massive des livrets sous forme de traduction par des compositeurs italiens, sans considération pour la musique française originale. Sebastian Werr, Mario Marica et Olivier Bara ont précisément mis en évidence l'importance capitale du *basso buffo* dans la dramaturgie de l'*opera buffa* à travers l'adaptation des livrets d'opéras-comiques aux normes musicales italiennes. Absent du genre français où le personnage comique principal est traditionnellement attribué à un ténor, le *basso buffo* est quasi systématiquement introduit dans les adaptations comiques italiennes. Créée au Teatro del Fondo de Naples le 28 août 1860, la *commedia lirica* de Domenico Bolognese et Errico Petrella intitulée *Il folletto di Gresy* est l'une des adaptations italiennes du livret de *La Part du diable* de Scribe et Auber, un ouvrage créé à l'Opéra-Comique le 16 janvier 1843⁹⁴. Sebastian Werr observe que tous les personnages de l'intrigue ont été modifiés, le castrat Carlo Broschi (Farinelli) étant ainsi remplacé par Riccardo, un joueur d'orgue de barbarie. L'une des plus importantes modifications faites au livret français est l'adjonction d'un personnage de *basso buffo*, le Conte Orazio, un ajout indispensable selon le musicologue allemand :

*Eingefügt hat Bolognese an dieser Stelle die Buffofigur des Haushofmeisters Conte Orazio, der angsterfüllt das Geschehen kommentiert. [...] Für den Fortgang der Handlung ist diese Figur entbehrlich, sie erfüllt aber eine wichtige dramaturgische Funktion: Sie ermöglicht die Buffosituationen, die notwendig waren, um aus der Opéra-comique eine für das italienische Publikum rezipierbare komische Oper zu machen*⁹⁵.

Créé au Teatro della Pergola de Florence le 4 février 1847, le *melodramma giocoso* de Francesco Guidi et Luigi Ricci intitulé *Il birraio di Preston* est une adaptation assez fidèle du livret du *Brasseur de Preston* de Leuven, Brunswick et Adam, un ouvrage créé à l'Opéra-Comique le 31 octobre 1838. Contrairement à l'exemple précédent, les huit personnages de l'opéra-comique conservent non seulement leurs noms, mais aussi leurs tessitures dans l'adaptation italienne, à l'exception du personnage principal, Daniel Robinson, qui abandonne la voix de ténor pour devenir *basso buffo*⁹⁶. Sebastian Werr remarque qu'« une *opera buffa* est toujours une pièce de virtuosité pour le *buffo*⁹⁷ », lequel nécessite l'écriture d'une cavatine :

Dennoch wurde das Stück an die Konventionen des italienischen Musiktheaters angepasst. Die gravierendste Modifikation betrifft die Titelrolle, die bei Adam mit dem „Premier ténor“ und bei Ricci mit einem Bassbuffo besetzt ist. Diese Umgestaltung sollte Folgen für die Dramaturgie wie für die musikalische Faktur haben. [...] Zentral für die Dramaturgie der Opera buffa ist der von allen geneckten Buffo; eine Figur, die in der Opéra-comique – wenn überhaupt – nur am Rand in

de Second *Buffo* au Théâtre de la Société à Bergame, selon le certificat ci-joint du Professeur Salari, et le dixième Chapitre, article 99, du nouveau règlement. Merci. / Gaetano Donizetti. »

⁹⁴ WERR, Sebastian, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2002, p. 155-156.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 156-157 : « Bolognese a ajouté à cet emplacement le personnage bouffé de l'intendant, le Conte Orazio, qui commente l'événement empli d'effroi. [...] Ce personnage est superflu pour la suite de l'action, mais il remplit une fonction dramaturgique importante : il permet les situations bouffes qui étaient nécessaires pour faire de cet opéra-comique un ouvrage comique recevable pour le public italien. »

⁹⁶ *Ibid.*, p. 159-161. - *Ibid.*, p. 166 : « Die komischen Züge, die Daniel Robinson auch bei Adam hat, kamen der Ausgestaltung als Buffopartie in einer italienischen Oper derart entgegen, dass man geneigt ist, die Variante für die ideale Umsetzung zu halten und die französische Grundstruktur mit dem „Premier ténor“ als Rücksichtnahme auf die Gattungskonvention der Opéra-comique zu verorten. » - *Ibid.*, p. 172 : « [...] das Parlando der Buffofigur betont die Gattungszugehörigkeit zur komischen Oper. »

⁹⁷ *Ibid.*, p. 163 : « Eine Opera buffa ist immer auch ein Virtuosenstück für den Buffo. »

Erscheinung tritt. Als Vehikel für burlleske Einlagen bot sich der immer wieder unfreiwillig in haarsträubende Situationen verwickelte Daniel Robinson an, dem bereits Leuven und Brunswick komische Züge gegeben haben. Der schon etwas bejahrte Braumeister ist auf Freiersfüßen, verfügt also über ideale Voraussetzungen für eine Bufforolle wie Don Pasquale. In der Exposition von Riccis Oper findet sich nun eine Cavatina des Buffo mit Chor, in der der Komponist typische Buffoattribute wie das schnelle Parlando bei sinnlosen Wortwiederholungen oder die wiederholte Anrufung des Bacchus anwendet⁹⁸.

Créée le 1^{er} septembre 1849 au Teatro alla Canobbiana de Milan, l'*opera comica* de Francesco Rubino et Lauro Rossi intitulée *Il domino nero* est une adaptation du livret du *Domino noir* de Scribe et Auber, un ouvrage créé le 2 décembre 1837 à l'Opéra-Comique⁹⁹. Sebastian Werr constate dans l'ouvrage italien la contraction de deux personnages secondaires de l'opéra-comique original, les basses Lord Elfort et Gil Perez, en un « rôle central » de *basso buffo*, Il Visconte Butor de Lamola. Comme dans l'exemple précédent, le *basso buffo* chante une cavatine lors de son entrée en scène :

Lord Elfort beklagt sich, beim Whist geschlagen worden zu sein. Hiermit, vor allem aber mit dem Beharren, dass sich hinter dem schwarzen Domino seine Frau verbergen müsse, ist eine Buffofigur ansatzweise vorgeprägt. Ebenso trifft für Gil-Pèrez zu, der jedoch nur im zweiten Akt von Aubers Oper auftritt. Angesichts des Erfordernisses einer zentralen Rolle für den Bassbuffo war es ein naheliegender Gedanke, Elfort und Gil-Pèrez hierfür zu vereinen. Unterstrichen wird die Bedeutung der Buffofigur für die Dramaturgie dadurch, dass ihr (wie in Il birraio di Preston) die erste Solonummer vorbehalten ist¹⁰⁰.

Créé au Teatro Valle de Rome le 14 février 1835, le *melodramma* de Jacopo Ferretti et Pietro Antonio Coppola intitulé *La pazza per amore* est le troisième ouvrage italien qui reprend le livret de *Nina, ou La Folle par amour* de Benoît-Joseph Marsollier et de Nicolas Dalayrac¹⁰¹, une « comédie mêlée d'ariettes » créée à l'Opéra-Comique le 15 mai 1786. Mario Marica remarque de nombreux changements dramaturgiques dans l'opéra italien, dont l'introduction d'un personnage de *basso buffo*, le Dottor Simplicio :

[...] è stato conservato in realtà ben poco nella Pazza per amore. Già scorrendo la lista dei personaggi del libretto di Ferretti colpisce l'assenza del pastore e la presenza di una nuova figura, il Dottor Simplicio, un medico di villaggio che ha in cura Nina e che parla il tipico linguaggio del basso

⁹⁸ *Ibid.*, p. 161-162 : « Cependant, la pièce fut adaptée aux conventions du théâtre musical italien. La modification la plus déterminante concerne le rôle-titre qui est attribué chez Adam au « premier ténor » et chez Ricci à une basse bouffe. Cette transformation devait avoir des conséquences pour la dramaturgie comme pour la facture musicale. [...] Plus que tout autre, le *buffo* taquiné est central pour la dramaturgie de l'*opera buffa* ; un personnage qui n'apparaît que rarement et à la marge dans l'opéra-comique. Toujours emmêlé involontairement dans d'épouvantables situations, Daniel Robinson, auquel Leuven et Brunswick avaient déjà donné des traits comiques, se présente comme le véhicule d'intermèdes burlesques. Le brasseur, qui est déjà d'un certain âge, cherche femme et dispose ainsi de conditions idéales pour un rôle bouffe comme Don Pasquale. Dans l'exposition de l'opéra de Ricci se trouve une cavatine du *buffo* avec chœur dans laquelle le compositeur emploie des attributs typiques du *buffo* comme le *parlando* rapide sur des répétitions de mots insensées ou l'invocation répétée de Bacchus. »

⁹⁹ *Ibid.*, p. 173-174.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 175 : « Lord Elfort se plaint d'avoir été battu au whist. Avec cela, mais surtout avec son insistance à penser que sa femme se cache derrière le domino noir, se devine dès le début l'empreinte d'un personnage de basse bouffe. Cela s'applique également à Gil-Pèrez qui n'apparaît cependant qu'au deuxième acte dans l'opéra d'Auber. En raison de l'exigence d'un rôle central pour le *basso buffo*, l'idée d'unir dans ce but Elfort et Gil-Pèrez était facile à concevoir. L'importance du *basso buffo* pour la dramaturgie est soulignée par le fait que le premier numéro solo lui est réservé (comme dans *Il birraio di Preston*). »

¹⁰¹ MARICA, Marco, *L'opéra-comique in Italia: rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, Dissertazione dottorale: Dottorato di ricerca in Storia e analisi delle culture musicali, Rome, Università degli Studi « La Sapienza », 1998, p. 186.

*buffo, anche in situazione assolutamente serie, come nel Finale o nel racconto della perdita della ragione di Nina. Sebbene un fugace accenno alla figura di un medico fosse già contenuto in Marsollier nel racconto di Elise, il Dottor Semplicio è derivato chiaramente dal Don Solitario della Giulietta di Rossi (come questi sarà il deus ex machina della vicenda) e, in parte, dal Dottore Saccente della stessa opera. Come quest'ultimo, anche il Dottor Semplicio è infatti una figura un po' grottesca di medico nella tradizione dell'opera buffa (derivata a sua volta dalla commedia dell'arte), ma fa sfoggio di una filosofia di vita poco tipica dei medici ciarlatani dell'opera e degna piuttosto di un saggio alla Don Solitario*¹⁰².

Mario Marica considère que le Dottor Semplicio est un personnage grotesque, mais pas un charlatan, et s'oppose pour cette raison à Philip Gossett qui estime que ce personnage a servi de modèle à Dulcamara, le médecin charlatan de *L'elisir d'amore*¹⁰³. Remarquons par ailleurs que le personnage de Dulcamara correspond lui-même à la transformation en *basso buffo* d'un personnage original français, à savoir la basse Fontanarose dans l'opéra *Le Philtre* de Scribe et Auber, et que son chant d'entrée dans l'opéra de Romani et Donizetti est une cavatine : « *Udite, udite, o rustici* » (I, 5). Marica note également que le personnage du grand Sénéchal, un ténor¹⁰⁴ dans l'opéra-comique *Jean de Paris* (1812) de Saint-Just et Boieldieu, est transformé en basse bouffe dans l'opéra *Gianni di Parigi* (1818) de Felice Romani et Francesco Morlacchi¹⁰⁵. Créée au Teatro Carignano de Turin le 18 septembre 1824, l'opéra *semiseria* de Bartolomeo Merelli et Nicola Vaccai intitulée *La pastorella feudataria* reprend le livret de *La Bergère châtelaine* d'Eugène de Planard et de Daniel-François-Esprit Auber, un ouvrage créé à l'Opéra-Comique le 27 janvier 1820¹⁰⁶. Olivier Bara insiste sur l'introduction dans l'ouvrage italien d'un personnage de *basso buffo* dont l'exubérance verbale s'inscrit en complète rupture avec le comique plus léger de l'ouvrage français :

Surtout, le bouleversement essentiel concerne les deux baillis, réunis en une unique figure : celle du Podestat. L'opéra italien préfère au comique naïf, en demi-teintes de l'opéra-comique, la figure du *Primo Buffo*, tout en démesure bouffonne. Faisant fi des situations affectives si éminemment vertueuses de l'opéra-comique, ce Podestat incarne la figure traditionnelle du vieux tuteur amoureux ou du barbon de comédie, bien décidé à épouser coûte que coûte la jeune Pastorella – situation absente du livret de Planard. Le comique langagier envahit avec lui le livret de Merelli grâce à tout un registre

¹⁰² *Ibid.*, p. 188 : « [...] en réalité bien peu de choses ont été conservées dans la *Pazza per amore*. En parcourant la liste des personnages du livret de Ferretti, on est déjà frappé par l'absence du pasteur et par la présence d'un nouveau personnage, le Dottor Semplicio, un médecin de village qui prend soin de Nina et qui parle le langage typique de basse bouffe, même dans des situations parfaitement sérieuses, comme dans le finale ou dans le récit de la perte de la raison de Nina. Bien qu'une allusion fugace à un personnage de médecin soit déjà contenue chez Marsollier dans le récit d'Elise, le Dottor Semplicio est clairement dérivé du Don Solitario de la *Giulietta* de Rossi (comme celui-ci, il sera le *deus ex machina* de l'histoire) et, en partie, du Dottore Saccente du même opéra. Comme ce dernier, le Dottor Semplicio est en effet un personnage un peu grotesque de médecin dans la tradition de l'opéra buffa (dérivée à son tour de la *commedia dell'arte*), mais fait étalage d'une philosophie de vie peu typique des médecins charlatans de l'opéra et plutôt digne d'un essai sur le modèle de Don Solitario ».

¹⁰³ *Ibid.*, p. 189, note de bas de page n° 58.

¹⁰⁴ Sur notre partition chant et piano non datée éditée à Paris par Alphonse Leduc (191 p.), le grand Sénéchal est indiqué comme baryton, non comme ténor. Sa partie est écrite en clé de *fa 4* et monte jusqu'au *sol* aigu (p. 119 et 124).

¹⁰⁵ MARICA, Mario, *op. cit.*, p. 285 : « *Morlacchi, che forse aveva ascoltato l'opera di Boieldieu a Dresda, si serve di un materiale musicale assai affine a quello del compositore francese per caratterizzare l'aspetto grottesco del Siniscalco (qui un basso buffo e non più un tenore).* »

¹⁰⁶ BARA, Olivier, « L'opéra-comique de la Restauration et sa recreation italienne : heureux échange, ou rencontre manquée ? (De *La bergère châtelaine* à *La pastorella feudataria*) », in : POSPÍŠIL, Milan, JACOBSHAGEN, Arnold, CLAUDON, Francis et OTTLOVÁ, Marta (éd.), *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague 12-14 mai 1999, Prague, KLP – Koniasch Latin Press, 2003, p. 286.

savoureux, où les images burlesques s'entrechoquent, où les mots valent déjà par leur incongruité sonore : « Bocchinetta inzuccherata / Per te ho l'anima infocata, / Per te in cenere men vo » (I, 2), « Ragazza insolentissima / Pettegola sciocchissima » (II, 5), « Oh cospetto di bacco » (II, 13). À cette poésie fantaisiste du verbe haut et sonore, l'opéra-comique préfère la légèreté du trait d'esprit, la connivence et le clin d'œil complice, comme lorsque le Bailli se plaint des désordres amoureux parmi ses administrés et s'exclame : « Ah ! je n'aime pas l'amour, moi, c'est ce qui me donne le plus de peine dans ma charge » (I, 1)¹⁰⁷.

L'ajout de ce personnage permet au librettiste et au compositeur italiens de transformer considérablement la structure originale de l'opéra-comique en l'adaptant aux exigences formelles et stylistiques de l'*opera buffa*¹⁰⁸, notamment à travers l'insertion d'un certain nombre de numéros musicaux qui « n'ont aucun équivalent dans l'opéra-comique d'Auber ». Tandis que le comique est réparti sur plusieurs personnages dans l'ouvrage français, il se concentre dans l'opéra italien sur le seul *primo buffo* dont le chant d'entrée, placé au début de l'ouvrage, est nécessairement une cavatine (n° 2) et dont le « chant syllabique rapide sur une note répétée » rappelle les modèles rossiniens¹⁰⁹. Trois *duetti* (n° 3, 11 et 13) permettent la « confrontation méthodique » du *basso buffo* avec les trois autres personnages principaux.

3.1.3 Le rythme rossinien et le style *scherzando*

Dans sa définition de la « musique gaie », le théoricien de la musique Michel-Paul Guy de Chabanon écrit en 1785 : « Communément plus l'air est vif, plus il acquiert d'allégresse. [...] La gaieté est donc le caractère le plus déterminé, le moins équivoque que nous trouvons dans la Musique : c'est celui auquel on peut le moins se méprendre : il n'a point d'à-peu-près¹¹⁰. » En 1837, à l'article « Komisch » de l'*Encyclopädie der gesamten musikalischen Musikwissenschaften*, l'écrivain Gustav Schilling présente le rythme comme le premier ressort du comique musical, bien avant la mélodie, l'harmonie et l'orchestration : « *die Mittel zur Darstellung des Lächerlichen oder Gestaltung des Komischen bietet in der Musik allein nur der Rhythmus, nämlich durch den Kampf des metrischen Gesetzes mit der freien Willkühr, welche gleichsam ausgeht auf eine gänzliche Zerstörung des Rhythmus*¹¹¹ ».

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 291.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 291-292 : « L'insertion de ce personnage haut en couleurs du Podestat, parfaitement inscrit dans la tradition italienne, entraîne le recours, sur le plan des situations comme des numéros musicaux, à des archétypes de l'*opera buffa*, modifiant en profondeur l'original français : il suffit d'observer le tableau synoptique comparé des partitions pour saisir tout ce que l'ajout du *Primo Buffo* désarticule ou bouleverse non seulement dans l'intrigue, mais aussi dans la structure dramatico-musicale par rapport à l'opéra-comique (voir le document n° 2 figurant en annexe). »

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 292 : « Le *Primo Buffo*, introduit dès la deuxième scène, devient dès lors le pivot dramatique et musical de l'opéra de Vaccai, tout en assurant à lui seul le contrepoint comique – bien plus savamment dosé et réparti chez Planard et Auber. On retrouve chez lui, musicalement, les traits caractéristiques de la basse bouffe rossinienne, en particulier le débit rapide, dans sa cavatine ou dans son *duetto* avec Lucinda (n° 11). Ce dernier morceau constitue ainsi un des sommets comiques de la partition : après un *allegro giusto* initial, commence un vaste crescendo, montant inexorablement de l'*andante* amoureux à la strette finale au fil des déconvenues sentimentales du Podestat face à l'intransigeance vertueuse et moqueuse de l'héroïne ; la verve comique du mouvement central (*vivace*) repose sur le procédé élémentaire du chant syllabique rapide sur une note répétée, selon l'exemple fameux des Bartolo ou Don Magnifico rossiniens. »

¹¹⁰ CHABANON, Michel-Paul Guy de, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785, p. 151-152.

¹¹¹ Dr. Sch. [= Dr. Gustav Schilling], « Komisch », in : SCHILLING, Gustav (éd.), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Musikwissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart, Franz Heinrich Köhler, 1837, vol. 4, p. 183 : « en musique, seul le rythme offre les moyens de la représentation du ridicule ou de

Dans son « interprétation du comique rossinien », Paolo Gallarati considère que la « scansion chronométrique du rythme », omniprésente dans les principales *opere buffe* du compositeur italien, favorise leur ancrage dans la gaieté et l'insouciance du temps présent, sans considération pour les inquiétudes liées au passé et au futur¹¹² :

*Nel suo decorso rapido e lieto, sgombro di ricordi e di presagi, il tempo rossiniano, come quello del carnevale, ringiovanisce invece di invecchiare: percorrendo la forma col suo ritmo incalzante accumula energia, tracima nell'abbondanza del ritmo e del suono, rappresentando la vita che continuamente si rinnova ed ebbra di se stessa approda all'esito liberatorio di una fragorosa risata*¹¹³.

Les *tempi vifs*, l'emploi du *staccato*, le chant syllabique sur une note répétée, les syncopes, les sauts d'intervalles, les rythmes rapides sur des figures répétitives (*ostinato*), le brio, la virtuosité, l'élan, l'ironie musicale, la légèreté, l'entrain : tous ces éléments concourent parmi d'autres à la notion de rythme, fondamentale chez Rossini, que soulignent Gustave Chouquet¹¹⁴, Pierluigi Petrobelli¹¹⁵ et Paolo Petazzi : « *L'implacabile precisione del ritmo e l'insistita ripetizione sono componenti essenziali, anche negli esempi citati, del vocabolario comico rossiniano* »¹¹⁶. Dans son ouvrage intitulé *La Musica Italiana nell'Ottocento*, le musicologue Vincenzo Terenzio cite à ce sujet une phrase de Rossini prononcée en 1836 et rapportée par Antonio Zanolini, l'un des premiers biographes du compositeur. Rossini y affirme que la puissance de la musique, plus intense selon lui que celle de la parole, est fondée essentiellement sur le rythme :

L'espressione della musica non è quella della pittura e non consiste nel rappresentare al vivo gli effetti esteriori delle affezioni dell'animo, ma nell'eccitarle in chi ascolta. E questa è la possanza del linguaggio è più estesa, quella della musica più intensa... L'espressione musicale... sta nel ritmo,

l'organisation du comique, à savoir par le combat de la loi métrique avec le libre arbitraire, lequel vise pour ainsi dire une complète destruction du rythme ».

¹¹² GALLARATI, Paolo, « Per un'interpretazione del comico rossiniano », in : FABBRI, Paolo (éd.), *Gioachino Rossini, 1792-1992, Il Testo e la Scena. Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, Saggi e Fonti n° 1, Fondazione Rossini di Pesaro, 1994, p. 9-10.

¹¹³ *Ibid.*, p. 10 : « Dans son évolution rapide et joyeuse, libre de souvenirs et de présages, le temps rossinien, comme celui du carnaval, rajeunit au lieu de faire vieillir : parcourant la forme avec son rythme soutenu, il accumule de l'énergie, déborde dans l'abondance du rythme et du son, représentant la vie qui se renouvelle continuellement et ivre d'elle-même aboutit à l'issue libératoire d'un rire retentissant. » - Cf. : BRENDDEL, Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* [1852], Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1903, p. 417 : « *Europa war der langjährigen, tiefaufregenden Stürme müde geworden; es bedurfte der Ruhe und sehnte sich nach behaglichem Lebensgenuss. Dieser Stimmung dienten Rossini's Werke zum Ausdruck, diese Geistesrichtung hat er ausgesprochen, in den Stand gesetzt dafür durch seinen Reichtum bezaubernder Melodien und eine höchst eindringliche Rhythmik.* »

¹¹⁴ CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot, 1873, p. 237 : « Enfin il recourut au rythme comme au plus puissant des auxiliaires : il demanda aux mouvements rapides et au fréquent usage de la musique ternaire des succès infaillibles. »

¹¹⁵ PETROBELLI, Pierluigi, « Poesia e Musica », in : ASOR ROSA, Alberto (éd.), *Letteratura italiana*, Turin, Giulio Einaudi, 1986, vol. 6, p. 240 : « *A questa staticità [dell'opera seria], scenica e drammatica, si contrapposero dapprima l'intermezzo e poi l'opera comica. [...] La vera distinzione tra i due generi, serio e comico - oltre ovviamente all'argomento e all'epoca della vicenda -, sta proprio nel peso che, nell'economia dello spettacolo, spetta l'azione, al suo snodarsi sul palcoscenico attraverso un ritmo teatrale rapido e vivace; e quindi al gioco verbale attraverso il quale essa si esprime. [...] Particolarmente caratterizzanti lo stile dell'opera comica le lunghe tirate, spesso su versi sdruciolli (settenari o quinari doppi), declamate in una veloce scansione sillabica su di una stessa nota, di irresistibile effetto buffo.* »

¹¹⁶ BARONI, Mario, FUBINI, Enrico, PETAZZI, Paolo, SANTI, Piero, VINAY, Gianfranco, *Storia della musica*, Turin, Giulio Einaudi, 1999, p. 308 : « L'implacable précision du rythme et l'insistante répétition sont des composantes essentielles, également dans les exemples cités, du vocabulaire comique rossinien ».

*nel ritmo tutta la potenza della musica. I suoni non servono all'espressione, se non come elementi di cui il ritmo si compone*¹¹⁷.

Zanolini remarque que la primauté et la vivacité du rythme se manifestent dès le premier opéra du compositeur, *La cambiale di matrimonio*, et qu'elles ne cesseront de se développer dans ses ouvrages ultérieurs¹¹⁸. En effet, on y trouve déjà l'emploi du *parlante*, ce chant syllabique au débit si rapide chez Rossini. À la onzième scène, Tobia Mill, rôle de *basso buffo*, chante dans un tempo *allegro vivace*, « *con fuoco e prestissimo* », sur un rythme de croches régulières les paroles explicites et répétitives : « *Dite, presto, dove sta questa gran difficoltà? dite, presto, dite, presto, dite, presto, dite, presto, dite, presto, dove sta questa gran difficoltà? presto, presto, presto, presto, presto, questa gran difficoltà? sì, presto, presto, presto, questa gran difficoltà*¹¹⁹? » Parmi les plus célèbres exemples rossiniens d'emploi de ce procédé, il faut citer la cavatine « *Largo al factotum della città*¹²⁰! » (I, 2) de Figaro, l'air « *La calunnia è un venticello*¹²¹ » (I, 8) de Basilio et la deuxième partie de l'air « *A un dottor della mia sorte*¹²² » (I, 10) de Bartolo dans *Il barbiere di Siviglia*, ainsi que les deuxièmes parties des airs « *Miei rampolli femminini*¹²³ » (I, 2) et « *Sia qualunque delle figlie*¹²⁴ » (II, 1) de Don Magnifico dans *La Cenerentola*. Également présent chez Donizetti, notamment dans *L'elisir d'amore*¹²⁵, *Il campanello*¹²⁶ et *Don Pasquale*¹²⁷, le chant syllabique rapide parcourt l'ensemble des partitions des ouvrages comiques de Rossini et constitue l'un des principaux éléments caractéristiques du style bouffe dans la première moitié du XIX^e siècle. Loin d'être limité aux airs et aux cavatines des basses bouffes, on le retrouve également dans plusieurs dizaines d'ensembles et de chœurs de *La cambiale di matrimonio*¹²⁸,

¹¹⁷ TERENCEZIO, Vincenzo, *La Musica Italiana nell'Ottocento*, Milan, Bramante Editrice, 1976, vol. 1, p. 85 : « L'expression de la musique n'est pas celle de la peinture et ne consiste pas dans la représentation à vif des effets extérieurs des affections de l'âme, mais dans leur excitation en qui écoute. En cela, la puissance du langage est plus vaste, celle de la musique plus intense... L'expression musicale... est dans le rythme, dans le rythme repose toute la puissance de la musique. Les sons ne servent pas à l'expression, sinon comme éléments dont le rythme se compose. » - Cf. : DELLA SETA, Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Turin, E.D.T., 1993, p. 79 : « *Per Rossini il bello musicale si realizza eminentemente nel ritmo* ».

¹¹⁸ TERENCEZIO, Vincenzo, *op. cit.*, p. 90-91 : « *Emergono in questo primo saggio i caratteri dominanti dell'arte rossiniana: il gusto di assaporare la realtà nel particolare concreto, nel limite delle situazioni effettive, fuori di ogni tipizzazione ideale e astratta; l'intensa partecipazione alla vita nel suo movimento che si traduce in una spontanea alacrità musicale, nella vivacità di quel "ritmo" che il compositore andrà sempre più avvalorando e che trova la sua forma più suggestiva nel dialogo concertato, nella sorprendente abilità del parlato.* »

¹¹⁹ ROSSINI, Gioachino, *La cambiale di matrimonio*, opera completa per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2010, p. 99 (*Allegro vivace*) : « *Dites-moi vite où réside cette grande difficulté ? [...]* ».

¹²⁰ ROSSINI, Gioachino, *Il barbiere di Siviglia*, opera completa per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2006, p. 40-53 (n° 2, *Allegro vivace*). - Voir en particulier, p. 52-53 : « *Ah bravo Figaro, bravo, bravissimo [...]* ».

¹²¹ *Ibid.*, p. 121-128 (n° 6, *Allegro*).

¹²² *Ibid.*, p. 158-168 (n° 8, *Allegro vivace*) : « *Signorina, un'altra volta quando Bartolo andrà fuori [...]* ».

¹²³ ROSSINI, Gioachino, *La Cenerentola*, opera completa per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2005, p. 49-56 (*Allegro*) : « *Mi sognai fra il fosco e il chiaro un bellissimo somaro [...]* ».

¹²⁴ *Ibid.*, p. 234-239 (*Allegro*) : « *Mi risveglio a mezzogiorno: suono appena il campanello [...]* ».

¹²⁵ DONIZETTI, Gaetano, *L'elisir d'amore*, opera completa per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2006, p. 63-69, 78-80, 86, 92-93, 111-115, 126-130, 134-147, 155, 168-170, 193-194, 198-199, 215-221, 224-225, 227.

¹²⁶ DONIZETTI, Gaetano, *Il campanello*, riduzione per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 1996, p. 10-13, 18-20, 53-55, 57-59, 70-76, 99-103, 108-109, 111-120, 134, 137-138.

¹²⁷ DONIZETTI, Gaetano, *Don Pasquale*, opera completa per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2006, p. 19-22, 29-31, 35-39, 124-130, 137-140, 144-145, 179-180, 183-188.

¹²⁸ ROSSINI, Gioachino, *La cambiale di matrimonio*, *op. cit.*, p. 10-12, 14-15, 22-25, 48-51, 54-57, 69-72, 74-76, 79-85, 99-101, 107-111, 136-137, 142-145, 153-158.

d'*Il signor Bruschino*¹²⁹, de *L'Italiana in Algeri*¹³⁰, d'*Il barbiere di Siviglia*¹³¹, de *La Cenerentola*¹³², de *La gazza ladra*¹³³, etc.

Dans un article publié le 21 janvier 1849 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, Maurice Bourges évoque « ce cachet d'abandon, de bonhomie, de verve, unique passeport de l'opéra buffa ». Les chefs-d'œuvre italiens se distinguent selon lui « par l'abondance et l'originalité des idées, par le feu et l'entraînement du style, par cet instinct du burlesque, ce *vis comica*, qui est dans le sang, dans les mœurs, dans le climat¹³⁴. » Dans un article publié le 17 février 1820 dans l'*Abendzeitung* de Dresde, Carl Maria von Weber évoque de même une « tempête d'idées » pour caractériser la musique de Rossini : « *Wer wird nicht gern Rossinis lebendigem Ideensturme, dem pikanten Kitzel seiner Melodien lauschen*¹³⁵? » Stendhal emploie une formulation similaire, tout en la tempérant, dans la *Vie de Rossini*. L'écrivain souligne également l'importance novatrice du rythme et des tempos rapides dans les ouvrages du compositeur, bien plus marqués que dans les *opere buffe* de Cimarosa :

Ces gens de l'Italie, dont je parlais naguère, disent que si Rossini ne brille pas par la verve comique et la richesse d'idées au même degré que Cimarosa, il l'emporte sur le Napolitain par la vivacité et la rapidité de son style. On le voit sans cesse syncoper les phrases que Cimarosa prend toujours le soin de développer jusque dans leurs dernières conséquences. Si Rossini n'a jamais fait un air aussi comique que

Amicone del mio core,

Cimarosa n'a jamais fait de *duetto* aussi rapide que celui d'Almaviva avec Figaro,

*Oggi arriva un reggimento
E mio amico il colonello
(I^{er} acte du Barbier),*

ou un *duetto* aussi léger que celui de Rosine avec Figaro (I^{er} acte). Mozart n'a rien de tout cela, ni légèreté, ni comique ; il est le contraire, non seulement de Rossini, mais presque de Cimarosa¹³⁶.

Stendhal insiste à de nombreuses reprises sur la « rapidité » des *tempi* rossiniens, source inépuisable de fraîcheur, de plaisir et de gaieté, et « trait saillant de son génie ». Les termes « feu », « vivacité », « piquant », « brio » ou « verve » lui servent aussi à caractériser

¹²⁹ ROSSINI, Gioachino, *Il signor Bruschino*, riduzione per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 1985, p. 17-21, 41, 45-47, 49, 63-64, 86-91, 100-106, 109-115, 134, 150-155, 157, 162-163, 165-166, 179-184, 185-190, 205-208, 227-229, 231.

¹³⁰ ROSSINI, Gioachino, *L'Italiana in Algeri*, riduzione per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2007, p. 15, 17-19, 24-35, 54, 58, 60-68, 93-97, 108-109, 136, 138, 140-141, 143, 148-151, 178, 180-234, 239, 264-274, 284-285, 287-292, 301-302, 304-313, 318-319, 357-364, 408-409, 411-414, 418, 421-427, 433-434.

¹³¹ ROSSINI, Gioachino, *Il barbiere di Siviglia*, *op. cit.*, p. 26-36, 77, 79-83, 86-87, 88-100, 137-141, 143-147, 180, 183-191, 194-196, 213-216, 225-227, 235-250, 253-254, 264-271, 296-302, 334, 336-337, 340-342, 357-373.

¹³² ROSSINI, Gioachino, *La Cenerentola*, *op. cit.*, p. 17-19, 21, 25-43, 66, 68, 70-71, 96-98, 102-103, 110-112, 118-124, 129, 145-152, 153-161, 164-168, 185-187, 190-205, 207-213, 215-217, 219-221, 262-269, 298-301, 306-308, 312-322, 351-352.

¹³³ ROSSINI, Gioachino, *La gazza ladra*, riduzione per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2006, vol. 1, p. 25, 40-52, 109-114, 150-155, 179-192, 232-259, 288-295, 302-309 ; vol. 2, p. 336-338, 340-341, 455-457.

¹³⁴ BOURGES, Maurice, « De l'opéra bouffon », in : *Revue et Gazette musicale de Paris*, 21 janvier 1849, vol. 16, n° 3, p. 18.

¹³⁵ WEBER, Carl Maria von, *Kunstansichten: Ausgewählte Schriften*, LAUX, Karl (éd.), Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., coll. « Musik und Musiktheater », 1975, p. 228 : « Qui n'écoute pas volontiers la tempête d'idées de Rossini, le chatouillement piquant de ses mélodies ? »

¹³⁶ STENDHAL, Henri Beyle, *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase ; Vie de Rossini ; Notes d'un dilettante*, ESQUIER, Suzel (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 377-378.

le « style vif et rapide » du compositeur qui n'a pas d'égal dans ce domaine, aussi bien parmi ses prédécesseurs que parmi ses contemporains¹³⁷. L'écrivain, qui apprécie surtout le premier Rossini et se définit comme « un *rossiniste de 1815*¹³⁸ », estime cependant que le compositeur ne s'est pas exprimé dans le genre bouffe au sens strict du terme, dont il situe l'apogée à la fin du XVIII^e siècle, mais dans le genre de demi-caractère :

Le véritable opéra *buffa*, celui dont les *libretti* furent écrits en napolitain par Tita di Lorenzi, a atteint sa perfection par Paisiello, Cimarosa et Fioravanti. Il est inutile de chercher au monde un ouvrage d'art où il y ait plus de feu, plus de génie, plus de vie : on serait prêt à commencer le dialogue avec lui : c'est l'œuvre, jusqu'ici, où l'homme s'est le plus approché de la perfection. Il n'y a donc rien à faire dans ce genre qu'à mourir de rire ou de plaisir, quand on entend un bon opéra *buffa* et qu'on n'est pas né flegmatique. Le succès de Rossini est d'avoir transporté une partie de ce feu du ciel, fixé dans l'opéra *buffa*, de l'avoir transporté, dis-je, dans l'opéra *di mezzo carattere*, comme le *Barbier de Séville*, et dans l'opéra *seria*, comme *Tancredi* ; car ne vous figurez pas que le *Barbier de Séville*, tout gai qu'il vous semble, soit encore l'opéra *buffa* ; il n'est qu'au second degré de la gaieté¹³⁹.

Au-delà des *opere buffe* de Rossini, l'importance des mouvements rapides dans la production du comique musical est soulignée dans un article anonyme publié les 16 et 23 avril 1834 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* :

c) *Dazu kommt der Verbrauch [der Tonmalerey] im Scherzhaften, im Komischen, im Witzigen. Wo das Gefühl unbefangener lebendiger Freyheit in tausendfach nüancirten Formen der Freude und Lustigkeit die Seele erfüllt, stellt die Musik es in dem Heitern, Muntern, Lustigen, Flüchtigten und wie wir es noch sonst benennen wollen, dar, durch alle Allegri und Presti hindurch. Der Scherz wird zu einem gleichen Lustgefühl, indem er ein lebendiges Spiel in der Verbindung einzelner Bilder der Phantasie und Vorstellungen übt; diess setzt sich angeeignet in Gefühl um, und es kann die Musik diess darstellen, wie wir einen eigenen Namen im Scherzo dafür besitzen*¹⁴⁰.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 386 : « Avant Rossini, il y avait souvent bien de la langueur et de la lenteur dans l'*opera seria* ; les morceaux admirables étaient clairsemés, souvent ils se trouvaient séparés par quinze ou vingt minutes de récitatif et d'ennui : Rossini venait de porter dans ce genre de composition le feu, la vivacité, la perfection de l'opéra *buffa*. » ; p. 530 : « Ce *sestetto* peut disputer la qualité de chef-d'œuvre de la pièce au charmant *duetto* du premier acte entre Ramire et Dandini, / *Zitti, zitti ; piano, piano*, / et si le *duetto* l'emporte, c'est par l'admirable *rapidité*, c'est parce qu'il est une des choses les plus entraînantes que Rossini ait écrites dans le style vif et rapide, où il est supérieur à tous les grands maîtres, et qui forme le trait saillant de son génie. » ; p. 627 : « Le premier caractère de la musique de Rossini est une rapidité qui éloigne de l'âme toutes les émotions sombres si puissamment évoquées des profondeurs de notre âme par les notes lentes de Mozart. J'y vois ensuite une fraîcheur qui, à chaque mesure, fait sourire de plaisir. Aussi toutes les partitions semblent-elles lourdes et ennuyeuses auprès de celles de Rossini. » ; p. 637 : « Vif, léger, piquant, jamais ennuyeux, rarement sublime. Rossini semble fait exprès pour donner des extases aux gens médiocres. Cependant, surpassé de bien loin par Mozart dans le genre tendre et mélancolique, et par Cimarosa dans le style comique et passionné, il est le premier pour la vivacité, la rapidité, le piquant et tous les effets qui en dérivent. [...] Si vous vouliez me promettre le secret, je dirais que le style de Rossini est un peu comme le Français de Paris, vain et vif plutôt que gai ; jamais passionné, toujours spirituel, rarement ennuyeux, plus rarement sublime. » ; p. 797 : « Ces phrases, surtout lorsqu'elles sont placées dans les accompagnements, bien différentes des idées de Mozart, respirent le bonheur et la force ; mais il faut absolument, pour que cette musique produise tout son effet, qu'elle soit exécutée avec *brio* et chantée de verve. »

¹³⁸ *Ibid.*, p. 435.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 386.

¹⁴⁰ Anonyme, « Ueber komische Musik. In Erwiderung der Abhandlung von K. Stein im 60. Hefte der *Caecilia*: „Versuch über das Komische in der Musik“ », in : *Allgemeine musikalische Zeitung*, 23 avril 1834, vol. 36, n° 17, p. 272-273 : « c) À cela s'ajoute l'emploi [de la peinture sonore] dans ce qui est drôle, comique, spirituel. / Là où le sentiment d'une liberté plus vivante et spontanée satisfait l'âme dans des formes de joie et de gaieté nuancées de mille manières, la musique le représente dans ce qui est gai, plein d'entrain, amusant, rapide ou comme nous voudrions encore le nommer, à travers les *allegri* et les *presti*. La plaisanterie procure un sentiment de plaisir analogue dans la mesure où elle exerce un jeu vivant dans la liaison entre des images isolées de

Dans son article consacré aux différentes définitions du comique musical présentées dans la presse allemande de la première moitié du XIX^e siècle, le musicologue Tilden A. Russel donne une définition de l'humour de style *scherzando* qui s'applique de manière assez juste à la nature du comique rossinien¹⁴¹. Le mot *scherzo*, qui, tout comme le mot *Scherz* en allemand, désigne à l'origine une plaisanterie en italien, correspond au sein de la musique instrumentale à un mouvement vif dérivé du menuet. Les scherzos des symphonies de Beethoven constituent ainsi la majeure partie des exemples musicaux donnés par Robert Schumann dans son article consacré au comique musical publié le 10 avril 1834 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*¹⁴². Or, les mouvements vifs et enjoués sont précisément une caractéristique de l'écriture bouffe rossinienne. Par ailleurs, le rôle important joué par le mode de jeu *staccato* dans la musique instrumentale comique est observé dès le 25 novembre 1766 en Allemagne dans un article anonyme publié dans un journal musical hebdomadaire de Leipzig :

*In der ernsthaften Musik wird das meiste aneinander gehalten, gezogen und geschleift, und die Violinisten brauchen lange Bogenstriche; in komischen Musiken aber werden die meisten Noten abgestoßen, und die Violinisten bedienen sich kurzer Bogenstriche. Unterläßt man das letzte, so werden die neumodischen Musiken vollends abgeschmackt und unerträglich werden; denn sie sind mehr komisch als ernsthaft. Vor einiger Zeit mußte man sich über den allzuschmachtenden und immer seufzenden Vortrag beschweren, jetzt soll alles hüpfend und muthwillig klingen*¹⁴³.

Dans ce contexte, les traits rapides en doubles-croches sur des notes répétées et détachées, souvent joués aux violons, constituent un pendant instrumental au débit syllabique rapide des basses bouffes sur une note répétée. Entre autres ouvrages, on trouve plusieurs exemples de ce procédé instrumental dans *Il barbiere di Siviglia*¹⁴⁴, *La Cenerentola*¹⁴⁵ et

la fantaisie et de l'imagination ; elle se convertit de manière appropriée en sentiment que la musique peut représenter. Nous possédons dans le scherzo un mot qui correspond à cela. »

¹⁴¹ RUSSEL, Tilden A., « "Über das Komische in der Musik": The Schütze-Stein Controversy », in : *The Journal of Musicology*, vol. 4, n° 1, University of California Press, hiver 1985-1986, p. 89 : « *Scherzando-style humor functions on various local levels within the movement. It should be recalled, first of all, that the minuet came to be regarded as a comic genre per se (this is most evident in Stein's first article); thus any musical reference to minuet style or character might be expected to confer an air of self-parody on any nineteenth-century dance movement. Scherzando-style humor aims above all to be immediately noticeable and enjoyable. Sudden melodic register change, irregular periodicity, obvious syncopation, trills, sforzandos, flippant grace notes and other (very likely parodistic) ornamentation, and detache texture are all typical gestures of scherzando-style humor. Wechsel-Wirkung is apparent in piquant harmonic or modal changes and in broad matrix-trio contrasts. This style probably provoked keen enjoyment if not outright laughter in contemporary audiences.* »

¹⁴² SCHUMANN, Robert, « Ueber den Aufsatz: das Komische in der Musik von C. Stein im 60. Heft der Caecilia », in : *Neue Zeitschrift für Musik*, 10 avril 1834, vol. 1, n° 3, p. 10-11.

¹⁴³ Anonyme, « Anmerkungen über den musikalischen Vortrag », in : HILLER, Johann Adam (éd.), *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend [1766-1770]*, Leipzig, Verlag der Zeitungs-Expedition, 25 novembre 1766, vol. 1, p. 167 : « Dans la musique sérieuse, la plupart des notes sont liées les unes aux autres, allongées et coulées, et les violonistes ont besoin de longs coups d'archet ; mais dans les musiques comiques, la plupart des notes sont détachées et les violonistes se servent de coups d'archet plus brefs. Si l'on omet cette dernière technique, les musiques à la mode deviennent entièrement insipides et insupportables, car elles sont plus comiques que sérieuses. Il y a quelque temps, on devait se plaindre de l'interprétation beaucoup trop languissante et toujours soupirante, maintenant tout doit sonner de manière sautillante et enjouée. »

¹⁴⁴ ROSSINI, Gioachino, *Il barbiere di Siviglia*, op. cit., p. 107-109 (*Moderato*), 122-124 (*Allegro*). 154 et 157 (*Andante maestoso*), 159 et 165 (*Allegro vivace*), 183-188 (*Marziale*), 317-318 (*Vivace*), 352-353 et 355 (*Allegro*).

¹⁴⁵ ROSSINI, Gioachino, *La Cenerentola*, op. cit., p. 230-233 (*Allegro*) et 244-246 (*Allegro*).

*La gazza ladra*¹⁴⁶ de Rossini, ainsi que dans *L'elisir d'amore*¹⁴⁷ et *Don Pasquale*¹⁴⁸ de Donizetti. Une illustration particulièrement célèbre de ce procédé est un trait instrumental spirituel en notes répétées joué *staccato* et présenté aux bois puis aux violons dans l'ouverture de *La gazza ladra*, plus précisément aux mesures 175-218 et 328-375. Il correspond à cet esprit *scherzando* de Rossini qui se manifeste aussi dans sa musique vocale à travers de nombreux sauts d'intervalles. Ces derniers confèrent à la mélodie un dynamisme supplémentaire en contraignant la voix à passer sans transition d'un registre à un autre. Les sauts d'octaves en particulier sont souvent utilisés à cette fin, notamment dans le finale du premier acte d'*Il barbiere di Siviglia*, où Bartolo répond avec énervement au Comte Almaviva déguisé en soldat qui écorche son nom à plusieurs reprises¹⁴⁹, dans l'air avec chœur « *Intendete, reggitor*¹⁵⁰ ? » et dans l'air « *Sia qualunque delle figlie*¹⁵¹ » de Don Magnifico dans *La Cenerentola*, ou dans le « *brindisi* » avec chœur de Pippo dans *La gazza ladra*¹⁵². Étant donnée l'immense admiration de Rossini pour Mozart, les sauts d'octaves de la basse bouffe Osmin, dans les airs « *Solche hergelauf'ne Laffen*¹⁵³ » (n° 3) et « *Ha! wie will ich triumphiren*¹⁵⁴ » (n° 19) du *Singspiel* intitulé *Die Entführung aus dem Serail*, étaient certainement connus du compositeur italien, outre les exemples déjà présents dans les *opere buffe* de Pergolesi¹⁵⁵, Cimarosa¹⁵⁶ et Paisiello¹⁵⁷. D'autres intervalles sont également employés par Rossini, tels que les sauts de quarts et de quintes ascendantes dans les cavatines « *Largo al factotum della città* » et « *Una voce poco fa* », respectivement chantées par Figaro¹⁵⁸ et Rosina¹⁵⁹, dans *Il barbiere di Siviglia*.

¹⁴⁶ ROSSINI, Gioachino, *La gazza ladra*, op. cit., vol. 1, p. 4-5, 7-8, 11 et 12-13 (*Allegro*), 64 (*Allegro*), 93-94 (*Allegro*), 123-126 et 133-135 (*Allegro moderato*).

¹⁴⁷ DONIZETTI, Gaetano, *L'elisir d'amore*, op. cit., p. 29-30 (*Allegro*), 63-68 (*Più allegro*) et 109 (*Meno allegro*).

¹⁴⁸ DONIZETTI, Gaetano, *Don Pasquale*, op. cit., p. 73 et 75 (*Moderato*), 130-131 (*Poco più vivace*).

¹⁴⁹ ROSSINI, Gioachino, *Il barbiere di Siviglia*, op. cit., p. 175-176 (Bartolo) : « *Che balordo, che balordo !...* » ; « *Dottor Bartolo, dottor Bartolo, dottor Bartolo!* ».

¹⁵⁰ ROSSINI, Gioachino, *La Cenerentola*, op. cit., p. 145-146 : « *perchè etcetera [sic], la onde etcetera [...]* ».

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 238-239 : « *Servo l'uscio a catenaccio [...]* ». Les sauts d'octaves sont précédés de sauts de tierces et de quarts ascendantes (p. 237-238).

¹⁵² ROSSINI, Gioachino, *La gazza ladra*, op. cit., vol. 1, p. 110-111 : « *La pipa, / Che pipa! / la popa, / Che popa!* »

¹⁵³ Osmin : « *erst geköpft, dann gehangen, dann gespiess auf heissen Stangen* ».

¹⁵⁴ Osmin : « *Schleicht nur säuberlich und leise, ihr verdammten Harems-Mäuse* ».

¹⁵⁵ PERGOLESI, Giovanni Battista, *La serva padrona*, chant et piano, Paris, Eroica music publications, s.d., p. 11 : sauts de quintes ascendantes et descendantes avec changement de registre dans le premier air d'Uberto : « *e su e giù; e qua e là* » ; « *e sì e no, e no e sì* » ; p. 21-22 : sauts d'octaves descendantes d'Uberto dans son premier *duetto* avec Serpina : « *furbi, ladri, ladri* » ; « *troppo, troppo, troppo* ».

¹⁵⁶ CIMAROSA, Domenico, *Il matrimonio segreto*, riduzione per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 1976, p. 268-269 : sauts d'octaves de Geronimo : « *Ora vedete che briconata [...]* » ; p. 462-463 : sauts d'octaves descendantes d'Elisetta : « *si faccia rovina di quel traditore, di quel traditore* ».

¹⁵⁷ PAISIELLO, Giovanni, *Il barbiere di Siviglia*, opera completa per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, p. 22-23 : sauts de sixtes, puis d'octaves de Figaro : « *e col mio bagaglio addosso me ne corsi a più non posso [...]* » ; « *In Castiglia, nella Mancia, nell'Asturie, in Catalogna [...]* » ; p. 68 : sauts d'octaves de Bartolo : « *Dov'è dunque il Giovinetto? quel briccone dove sta?* » ; p. 81-82 : sauts d'octaves de Don Basilio : « *vola in aria, e turbigliona, e turbigliona* » ; p. 96 : sauts de septièmes descendantes et de sixtes ascendantes en alternance de Bartolo : « *con catenacci a cento chiavi, a cento chiavi, a cento chiavi vi chiuderò, vi chiuderò [...]* ».

¹⁵⁸ ROSSINI, Gioachino, *Il barbiere di Siviglia*, op. cit., p. 51 : « *Figaro qua, Figaro là, Figaro su, Figaro giù [...]* ».

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 106 et 108 : « *Ma se mi toccano dov'è il mio debole [...]* ».

3.1.4 La « mécanique » musicale, source de comique dans les opéras de Rossini

L'adjectif « mécanique » est associé à plusieurs reprises et de manière polémique à la musique lyrique de Rossini dans la première moitié du XIX^e siècle, aussi bien en France qu'en Allemagne, afin de discréditer le succès grandissant de ses opéras sur les scènes européennes. L'utilisation récurrente par le compositeur italien de cadences stéréotypées, de ses célèbres *crescendi*, de répétitions de mots ou d'onomatopées, et de dialogues brefs et réguliers au rythme obstiné dans un tempo vif, n'est sans doute pas étrangère au choix de cet adjectif par une partie de la critique. Avant d'aborder plus précisément la notion de « mécanique » musicale dans les opéras de Rossini à travers l'étude des quatre procédés compositionnels énoncés ci-dessus, une contextualisation de cette idée est nécessaire.

Du 12 au 15 décembre 1810, Heinrich von Kleist fait paraître dans les *Berliner Abendblätter* un récit intitulé *Ueber das Marionettentheater*¹⁶⁰, « l'un des textes les plus surprenants sur la danse mécanique » selon Serge Zenkine¹⁶¹. Le narrateur de ce récit fait la connaissance du premier danseur de l'Opéra de la ville de M... durant l'hiver 1810, un artiste passionné par le théâtre de marionnettes, et se renseigne sur les raisons de cette passion. Du fait de leur moindre exposition à la gravité, les marionnettes possèdent une grâce inconnue aux danseurs et dont l'étude ne peut être que profitable à ces derniers¹⁶² :

*Er lächelte, und sagte, er getraue sich zu behaupten, daß wenn ihm ein Mechanikus, nach den Forderungen, die er an ihn zu machen dächte, eine Marionette bauen wollte, er vermittelst derselben einen Tanz darstellen würde, den weder er, noch irgend ein anderer geschickter Tänzer seiner Zeit, Vestris selbst nicht ausgenommen, zu erreichen im Stande wäre*¹⁶³.

Malgré la perfection technique de leur danse mécanique, les marionnettes ne peuvent cependant rivaliser avec « l'âme » du danseur que ce dernier est capable de placer ailleurs que sur le centre de gravité de son mouvement¹⁶⁴. À l'inverse, un jeune homme orgueilleux, qui s'efforce vainement de reproduire de mémoire l'idée de mouvement gracieux représenté dans une statue conservée à Paris, se couvre de ridicule aux yeux du narrateur : « *die Bewegungen,*

¹⁶⁰ KLEIST, Heinrich von, « Ueber das Marionettentheater », in : *Berliner Abendblätter*, 12, 13, 14 et 15 décembre 1810, n° 12-15, p. 247-249, 251-253, 255-57 et 259-261.

¹⁶¹ ZENKINE, Serge, « La danse romantique et la transgression », in : MONTANDON, Alain (éd.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, 1998, p. 429.

¹⁶² KLEIST, Heinrich von, *op. cit.*, p. 247 : « *Er versicherte mir, daß ihm die Pantomimik dieser Puppen viel Vergnügen machte, und ließ nicht undeutlich merken, daß ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von ihnen lernen könne. [...] Er fragte mich, ob ich nicht, in der That, einige Bewegungen der Puppen, besonders der kleineren, im Tanz sehr gratiös gefunden hatte.* » - *Ibid.*, p. 255 : « *Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmuth enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers. / Er versetzte, daß es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann darin auch nur zu erreichen. Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen* ».

¹⁶³ *Ibid.*, p. 251 : « *Il sourit et dit qu'il osait affirmer que, si un mécanicien voulait construire une marionnette selon les exigences qu'il pensait lui faire, il ferait exécuter à celle-ci une danse que ni lui, ni aucun autre danseur adroit de son temps, ni même Vestris, ne serait en mesure d'atteindre.* »

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 249 : « *Inzwischen glaube er, daß auch dieser letzte Bruch von Geist, von dem er gesprochen, aus den Marionetten entfernt werden, daß ihr Tanz gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte hinübergespielt* ». - *Ibid.*, p. 252 : « *Und der Vortheil, den diese Puppe vor lebendigen Tänzern voraus haben würde? / Der Vortheil? Zuörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, daß sie sich niemals zierte. - Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Puncte befindet, als in dem Schwerpunct der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelst des Drathes oder Fadens, keinen andern Punct in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, todt, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größesten Theil unsrer Tänzer sucht.* »

*die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten*¹⁶⁵ ». Serge Zenkine rappelle que « la danse mécanique a bien des avatars dans la littérature romantique » et cite la nouvelle fantastique *Der Sandmann* d'E.T.A. Hoffmann, une nouvelle extraite du recueil des *Nachtstücke* publié en 1817 : « Dans *L'Homme au sable* d'Hoffmann, le malheureux Nathanaël, épris de l'automate Olympia, ne peut danser qu'avec elle, tout en s'étonnant de « la régularité toute rythmique avec laquelle dansait Olympia, et qui le mettait souvent hors de toute mesure¹⁶⁶. » Le potentiel comique du personnage d'Olympia, poupée mécanique et automate musical, est exploité par Jacques Offenbach au deuxième acte des *Contes d'Hoffmann* (1881), en particulier dans l'air « Les oiseaux dans la charmille ». Dans son article consacré au comique rossinien, Paolo Gallarati fait à juste titre le parallèle entre le thème romantique de la marionnette animée par une force fantastique et le traitement que le compositeur italien réserve à ses personnages :

*Ma la moderna palingenesi di questi e altri antichi archetipi dell'espressione comica occidentale – impossibili, qui, da passare in rassegna – non si sarebbe realizzata senza la loro fusione con alcuni temi caratteristici della contemporanea cultura romantica. Uno dei principali è, indubbiamente, quello della marionetta in balia di una forza che la trascende, stadio esistenziale cui il personaggio rossiniano accede nei grandi concertati ma anche nelle arie, assumendo movenze meccaniche prima di dissolversi completamente nella totalità vitalistica del ritmo e del suono, ordinata con geometrica e razionale precisione*¹⁶⁷.

Le lien entre comique et mécanique est développé sur le plan théorique par Henri Bergson qui, dans son ouvrage intitulé *Le Rire. Essai sur la signification du comique* publié en 1900¹⁶⁸, définit le rire par la formule « Du mécanique plaqué sur du vivant¹⁶⁹ » : « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique¹⁷⁰. » Le philosophe français insiste sur la notion de « raideur », un terme que l'on retrouve constamment dans son essai¹⁷¹ : « Se laisser aller, par un effet de raideur ou de vitesse acquise, à dire ce qu'on ne voulait pas dire ou à faire ce qu'on ne voulait pas faire, voilà, nous le savons, une des grandes sources du comique¹⁷². » Bergson juge ainsi comique la « mécanisation artificielle du corps humain¹⁷³ », sa réduction à l'état d'objet¹⁷⁴, d'automate : « Imiter quelqu'un, c'est dégager

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 256 : « les mouvements qu'il faisait avaient un côté si comique que j'avais de la peine à me retenir de rire. »

¹⁶⁶ ZENKINE, Serge, *op. cit.*, p. 429.

¹⁶⁷ GALLARATI, Paolo, « Per un'interpretazione del comico rossiniano », in : FABBRI, Paolo (éd.), *Gioachino Rossini, 1792-1992, Il Testo e la Scena. Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, Saggi e Fonti n° 1, Fondazione Rossini di Pesaro, 1994, p. 11 : « Mais la palingénèse moderne de ceux-ci et d'autres archétypes anciens de l'expression comique occidentale – impossibles à passer en revue ici – ne se serait pas réalisée sans leur fusion avec quelques thèmes caractéristiques de la culture romantique contemporaine. L'un des principaux est, indubitablement, celui de la marionnette à la merci d'une force qui la transcende, stade existentiel auquel le personnage rossinien accède dans les grands ensembles, mais aussi dans les airs, assumant des mouvements mécaniques avant de se fondre complètement dans la totalité vitalisante du rythme et du son, ordonnée avec une précision géométrique et rationnelle. »

¹⁶⁸ BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1900], WORMS, Frédéric (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007, 359 p.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 29 : « Du mécanique plaqué sur du vivant, voilà une croix où il faut s'arrêter, image centrale d'où l'imagination rayonne dans des directions différentes. » ; p. 38 : « Du mécanique plaqué sur du vivant, voilà encore notre point de départ. D'où venait ici le comique ? De ce que le corps vivant se raidissait en machine. » ; p. 43-44 : « Revenons donc une dernière fois à notre image centrale : du mécanique plaqué sur du vivant. »

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

¹⁷¹ Relevé partiel des occurrences du nom « raideur », de l'adjectif « raide » et du verbe « raidir » dans l'ouvrage de Bergson : *Ibid.*, p. 7, 15, 23, 38, 43, 78, 85, 99, 108, 112, 113, 136, 141, etc.

¹⁷² *Ibid.*, p. 85.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 37.

la part d'automatisme qu'il a laissée s'introduire dans sa personne. C'est donc, par définition même, le rendre comique, et il n'est pas étonnant que l'imitation fasse rire¹⁷⁵. » La métaphore de la marionnette ou du pantin lui sert à définir le « vice comique » :

C'est que le vice comique a beau s'unir aussi intimement qu'on voudra aux personnes, il n'en conserve pas moins son existence indépendante et simple ; il reste le personnage principal, invisible et présent, auquel les personnages de chair et d'os sont suspendus sur la scène. Parfois il s'amuse à les entraîner de son poids et à les faire rouler avec lui le long d'une pente. Mais plus souvent il jouera d'eux comme d'un instrument ou les manœuvrera comme des pantins¹⁷⁶.

Bergson compare en effet les personnages de comédie à des pantins devenus hommes, les intrigues de vaudeville reposant selon lui sur « la sensation nette d'un agencement mécanique¹⁷⁷ ». Symbole du comique décrit par le philosophe, le théâtre de marionnettes est une spécialité italienne réputée dans toute l'Europe au début du XIX^e siècle¹⁷⁸. Dans son récit de voyage intitulé *Rome, Naples et Florence*, Stendhal donne en date du 20 juillet 1817 la description d'un spectacle de « marionnettes satiriques » auquel il vient d'assister à Naples¹⁷⁹ et dont il apprécie particulièrement le comique : « Ne pourrait-on pas importer à Paris ce genre de plaisir¹⁸⁰ ? » L'écrivain français est particulièrement sensible à ce type de spectacle, ainsi qu'il le déclare dans la *Vie de Rossini* : « Le peu de vraie comédie qui existe encore en Italie, se trouve aux marionnettes, admirables à Gênes, à Rome, à Milan, et dont les pièces non écrites échappent à la censure, et sont filles de l'inspiration du moment et des intérêts du jour¹⁸¹. » L'influence du théâtre de marionnettes sur l'imagination du jeune Goethe est connue, notamment à travers sa production littéraire ultérieure. Dans son roman

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 44 : « Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose. »

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 52-53 : « Partons donc des jeux de l'enfant. Suivons le progrès insensible par lequel il fait grandir ses pantins, les anime, et les amène à cet état d'indécision finale où, sans cesser d'être des pantins, ils sont pourtant devenus des hommes. Nous aurons ainsi des personnages de comédie. Et nous pourrions vérifier sur eux la loi que nos précédentes analyses nous laissent prévoir, loi par laquelle nous définirons les situations de vaudeville en général : *Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique.* »

¹⁷⁸ Cf. : « Marionnettes », in : POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 499-500 : « L'Italie est d'ailleurs le pays classique des marionnettes, celui où elles ont atteint le plus haut degré de perfection, et un de nos compatriotes, Jal, en parlait avec cet enthousiasme en 1834, après les avoir vues danser à Milan : - « La danse de ces Perrot et de ces Taglioni de bois est vraiment inimaginable : danse horizontale, danse de côté, danse verticale, toutes les danses possibles, toutes les *fioritures* des pieds et des jambes que vous admirez à l'Opéra, vous les retrouverez au théâtre Fiando ; et quand la poupée a dansé son pas, quand elle a été bien applaudie, et que le parterre la rappelle, elle sort de la coulisse, salue en se donnant des airs penchés, pose sa petite main sur son cœur, et ne se retire qu'après avoir complètement parodié les grandes cantatrices et les fiers danseurs de la Scala. » La danse des marionnettes milanaises était parfaite, on le voit ; celle des marionnettes romaines ne le lui cédait point ». - *Il Censore universale dei teatri*, 16 avril 1831, n° 31, p. 122 : « III. Le Marionette. *Dalla classe dei teatri non si possono escludere quelli di questi automi. Animate dalle voci che non si vedono, e dai fili che si vedono, queste ingegnose macchinete recitano e danzano come in teatro, teatrali essendo e i vestimenti, e le decorazioni loro, e perfino tutto il locale destinato ai loro spettacoli. Di questi locali noi ne abbiamo già da gran tempo qui due, ma quello del Fiando ha sempre sopra quello al Ponte dei Fabbri sostenuto la preminenza. Il Fiando dunque è il teatro classico delle Marionette, ove con molto ingegno inventare si sanno ed eseguire delle rappresentazioni e drammatiche e mimiche di tanto avveduta composizione, che molte fra esse ripetute vengono ad una udienza numerosissima oltre alle cento volte [...]. La Scala dunque delle Marionette sia nominato il Fiando [...]. »*

¹⁷⁹ STENDHAL, Henri Beyle, *Rome, Naples et Florence* [1826], BRUNEL, Pierre (éd.), Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1987, p. 385-387.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 387.

¹⁸¹ STENDHAL, Henri Beyle, *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase ; Vie de Rossini ; Notes d'un dilettante*, ESQUIER, Suzel (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 485.

d'apprentissage intitulé *Wilhelm Meisters Lerjahre*, la vocation d'acteur dramatique du personnage éponyme s'éveille précisément au moment où les parents de ce dernier font l'acquisition d'un théâtre de marionnettes. Par ailleurs, le goût de l'écrivain allemand pour la culture italienne ne se dément pas depuis son séjour en Italie de 1786 à 1787. Sans doute n'est-ce pas de manière fortuite que Johann Peter Eckermann, dans une lettre à Goethe datée du 28 mai 1830 à Milan, souligne l'excellence du théâtre de marionnettes de la ville lombarde dont la réputation est largement méritée selon lui :

*Das Marionettentheater habe ich gleich nach meiner Ankunft besucht und habe mich gefreut an der außerordentlichen Deutlichkeit der redenden Personen. Dies Marionettentheater ist vielleicht das beste in der Welt; es ist berühmt, und man hört davon reden, sowie man Mailand nahe kommt*¹⁸².

En vogue dans la péninsule italienne, le comique « mécanique » du théâtre de marionnettes trouve son extension dans l'intermède italien et dans l'*opera buffa*. Au cinquième chapitre de son ouvrage consacré aux intermèdes italiens au XVIII^e siècle, Irène Mamczarz s'intéresse à la dramaturgie du genre transalpin qui repose en grande partie sur ce qu'elle nomme les « personnages-marionnettes ». À l'instar de Bergson, Mamczarz emploie le terme de « raideur » pour décrire le comique de ces personnages stéréotypés que sont la « vieille¹⁸³ » et le « vieillard¹⁸⁴ », « très souvent conçus comme une contrefaçon des héros classiques », et qui s'inscrivent dans « une opposition à la dramaturgie classique » :

Les figurines des intermèdes se comportent vis-à-vis des héros classiques à la manière des marionnettes qui imitent les gestes humains. La raideur de cette imitation est la principale source du comique. Si le héros classique est jeune et beau, celui de l'intermède, au contraire, est souvent vieux et laid. Cette prédilection qui consiste à montrer les vieillards et les vieilles sur la scène dénote le goût du grotesque qui inspire les auteurs des intermèdes¹⁸⁵.

Les masques de la *commedia dell'arte*, tels que Pantalón et le capitaine Spavento, constituent le deuxième type de personnages comiques récurrents dans les intermèdes italiens selon Mamczarz, qui souligne une nouvelle fois les « affinités entre les marionnettes et les personnages des intermèdes comiques¹⁸⁶ ». Le capitaine Spavento incarne le modèle

¹⁸² ECKERMANN, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Wiesbaden, Insel-Verlag, 1955, p. 384 : « Je suis allé au théâtre de marionnettes dès mon arrivée et je me suis réjoui de la diction extraordinaire des voix. Ce théâtre de marionnettes est peut-être le meilleur au monde ; il est célèbre et on en entend parler dès qu'on se rapproche de Milan. » - Cf. : BLONDEAU, Auguste-Louis, *Voyage d'un musicien en Italie (1809-1812)*, op. cit., p. 68 : « La salle du théâtre Clémentine [à Rome] est tout à fait abandonnée au peuple. Celle de Pal[li]acorda est aussi très médiocre, mais on y voit les fameux *Bourattini*, c'est-à-dire les marionnettes qui, bien qu'inférieures à celles de Milan, n'en sont pas moins extrêmement divertissantes. » ; *Ibid.*, p. 65 : « Je ne passerai pas sous silence le fameux théâtre de Jirolo (à Milan) : la salle ne mérite aucune remarque ; mais les marionnettes que l'on y fait jouer sont étonnantes par leur souplesse, leur ensemble, et le rapport parfait qui existe entre la parole de ceux qui récitent derrière les rideaux et ces petites figures de bois et de linge que l'on fait mouvoir avec une si divertissante perfection » ; *Ibid.*, p. 160-161 et 309.

¹⁸³ MAMCZARZ, Irène, *Les intermèdes comiques italiens au XVIII^e siècle en France et en Italie*, Paris, C.N.R.S., 1972, p. 88.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 89.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 87 : « Chapitre V : La dramaturgie de l'intermède comique - 1. Les personnages - a) personnages-marionnettes ».

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 89 : « b) les masques / Parmi les masques de la *commedia dell'arte* qui ont exercé une influence sur les personnages des intermèdes, à côté de Pantalón incarné dans les figures des vieillards, celui du capitaine Spavento joue un rôle fort important. Si nous notons aussi le succès extraordinaire de ce personnage dans le théâtre des marionnettes, nous aurons une preuve de plus des affinités entre les marionnettes et les personnages des intermèdes comiques. Si le héros classique se distingue toujours par sa valeur militaire dont la gloire éblouit le cœur de sa belle, pour le héros des intermèdes l'exaltation héroïque devient grotesque. C'est

des personnages militaires fanfarons et ridicules que l'on retrouve encore dans l'*opera buffa* de la première moitié du XIX^e siècle, notamment à travers le personnage de Belcore dans *L'elisir d'amore* de Donizetti. Cette tradition laisse encore des traces dans l'art populaire italien du milieu du XX^e siècle. L'un des exemples les plus connus du grand public transalpin est celui de l'acteur napolitain Antonio De Curtis, alias Totò (1898-1967), qui commence sa carrière dans le théâtre d'improvisation hérité de la *commedia dell'arte*, avant de tourner dans une centaine de films comiques entre 1937 et 1967. Une scène située à la fin du film *Totò a colori* (1952) correspond parfaitement au type de comique que nous venons de décrire. Le chef d'orchestre et compositeur Antonio Scannagatti, rôle interprété par Totò, se rend à Milan au siège de la célèbre maison d'édition musicale Tiscordi - une allusion parodique évidente à la maison d'édition Ricordi - où il espère se faire connaître et faire publier ses ouvrages qu'il destine au Teatro alla Scala. Poursuivi par son beau-frère sicilien auquel il a volé de l'argent pour financer son voyage milanais, Totò se réfugie dans un théâtre de marionnettes, se déguise en Pinocchio et imite sur scène, avec un talent de pantomime époustouflant, les mouvements saccadés d'une marionnette sur le thème musical de la *Parade of the Wooden Soldiers*, au plus grand plaisir des enfants qui composent le public.

L'idée de réduire péjorativement la musique de Rossini à la notion de « mécanique » fait florès en Allemagne et en France¹⁸⁷ au début des années 1820. Dans le post-scriptum d'un article publié le 17 février 1820 dans l'*Abendzeitung* de Dresde, Carl Maria von Weber rapporte le récit du correspondant milanais de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, selon lequel Rossini lui-même justifierait le « bruit mécanique des instruments » à l'œuvre dans le théâtre lyrique italien par le mauvais goût du public ultramontain, incapable d'apprécier une musique plus noble :

Rossini selbst, der während seines Aufenthaltes zu Mailand auf des dortigen Berichterstatters Klage, „dass die heutige italienische Opernmusik im höchsten Grade weichlich sei, bloss dem Ohre zu schmeicheln suche und die daraus entstehende Apathie durch den mechanischen Lärm der Instrumente zu verjagen trachte“, ganz schlicht entgegnete: „Glaube mir, es ist vergebene Mühe, in Italien höhere Musik zu schreiben, die Zuhörer schlafen dabei ein“¹⁸⁸.

Dans son essai intitulé *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, publié en 1821 et réédité en 1826 avec l'ajout d'un *Épître à un célèbre compositeur français*¹⁸⁹, Henri-Montan Berton (1767-1844), compositeur, membre de l'Institut et professeur au Conservatoire de Paris, défend les compositeurs lyriques du passé qu'il oppose à l'invasion de la nouvelle « musique mécanique » dont Rossini serait le modèle¹⁹⁰ :

Qui dit esprit de parti, dit toujours exagération, passion, aveuglement, partialité, et partant, injustice et faux jugement : alors tout ce qui avait été reconnu comme bon en principe est dédaigné, méprisé, et tout ce qui avait été sagement interdit, défendu, est permis et même vanté. Les partisans

par ses fanfaronnades bien connues dans le théâtre populaire que le héros des intermèdes veut faire la conquête de sa bien-aimée. »

¹⁸⁷ Cf. : « 2. 1. 1 Marionnettes et automates », in : FRIGAU, Céline, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 284-293.

¹⁸⁸ WEBER, Carl Maria von, *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, LAUX, Karl (éd.), Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., coll. « Musik und Musiktheater », 1975, p. 232 : « À la plainte du correspondant local selon lequel « la musique actuelle d'opéra italien serait molle au plus haut degré, chercherait uniquement à flatter l'oreille et s'efforcerait de chasser l'apathie occasionnée de la sorte par le bruit mécanique des instruments », Rossini lui-même répondit très simplement durant son séjour à Milan : « Crois-moi, c'est une vaine peine que d'écrire une musique plus profonde en Italie, les auditeurs s'y endorment. »

¹⁸⁹ BERTON, Henri-Montan, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, Paris, Alexis Eymery, 1826, 48 p.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 39 : « Nous ne pouvons nous dissimuler qu'en ce moment l'ennemi ne soit près des frontières de l'empire musical ; gardons-nous de l'invasion, défendons l'héritage que nous ont légué nos illustres maîtres ! »

exclusifs du nouveau système musical en sont à ce point. Dans leur intolérance ils vont jusqu'à mettre en question le mérite réel des fondateurs de notre école lyrique, et, croyant pouvoir insulter à leur gloire, ils donnent, avec une intention dérisoire, aux œuvres de ces grands maîtres et à celles de leurs émules, le titre de *musique philosophique*¹⁹¹.

Après avoir mentionné la musique des Grecs, « nos maîtres en toutes choses¹⁹² », Berton présente longuement, dans la première partie de son essai, les modèles de la « musique philosophique » que sont selon lui Haydn, Pergolèse, Sacchini, Jommelli, Piccinni, Paisiello, Cimarosa, Sarti, Guglielmi, Gluck, Grétry et Méhul, et conclut cette présentation par une apologie de Mozart qu'il qualifie de « météore lumineux¹⁹³ ». Le compositeur s'attaque ensuite à Rossini, le principal artisan de la « musique mécanique », en prenant soin de ne jamais le nommer¹⁹⁴. Seul l'« avis » de l'éditeur Alexis Eymery, ajouté en préambule lors de la réédition de 1826, mentionne le nom du compositeur italien :

AVIS DE L'ÉDITEUR.

À peine quinze jours se sont écoulés, que trois de nos théâtres lyriques ont représenté l'*Armide* de l'immortel Gluck, la *Sémiramide* de M. Rossini, et un nouveau chef-d'œuvre du compositeur français auquel nous devons *le Calife, ma Tante Aurore, Zoraïme, Jean de Paris, le Nouveau Seigneur*, etc., etc. Ce moment nous a paru opportun pour la réimpression d'un article de l'auteur de *Montano et Stéphanie*, ayant pour titre : *De la Musique mécanique et philosophique*.

L'éloge de Gluck et de Boieldieu contraste ici volontairement avec l'absence de commentaire concernant « M. Rossini », trahissant ainsi le rôle dévolu à ce dernier dans l'essai de Berton. Par ailleurs, le compositeur français sous-entend à l'évidence le nom de son confrère italien dans son épître finale dédiée à Boieldieu, lorsqu'il évoque « la jeune Italie » à laquelle serait immolé le génie de Mozart¹⁹⁵. Étant donné le triomphe européen des opéras de Rossini dans les années 1820, son identité ne peut faire l'objet d'aucun doute dans l'esprit des lecteurs de Berton. Le compositeur français se permet un parallèle artistique en évoquant l'influence néfaste qu'auraient exercée les invasions barbares en architecture à travers le remplacement de l'art grec de l'Antiquité par l'art gothique, cet « amas d'ornemen[t]s ou de figures grotesques¹⁹⁶ ». Tandis que les compositeurs du passé respectaient le juste équilibre entre voix et orchestre¹⁹⁷, ce n'est plus le cas des adeptes de la « musique mécanique » qui

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 33-34.

¹⁹² *Ibid.*, p. 8-9.

¹⁹³ Modèles de la musique philosophique selon Berton : Haydn (*Ibid.*, p. 10-11), Pergolèse (p. 11), Sacchini (p. 11-12), Jommelli (p. 12-14), Piccinni (p. 12-14), Paisiello (p. 14-15), Cimarosa (p. 14-16), Sarti (p. 17), Guglielmi (p. 17), Gluck (p. 17 et 21-28), Grétry (p. 17-23), Méhul (p. 28-30), Mozart (p. 30-33). - Cf. : TOSCANI, Claudio, « Broccoli, arrosto e brodo lungo. Sul gergo del teatro musicale italiano nel primo Ottocento », in : « *D'amore al dolce impero* ». *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, Lucques, Libreria Musicale Italiana, 2012, p. 46, 47, 49, 52 et 57-59 : Peter [Pietro] Lichtenthal, le correspondant de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* à Milan, donne les définitions de plusieurs dizaines de termes italiens liés au théâtre musical dans une série d'articles publiés dans le journal de Leipzig entre 1816 et 1821. En Italie, les termes *musica filosofica* et *musica robusta* se réfèrent selon lui à la musique allemande.

¹⁹⁴ BERTON, Henri-Montan, *op. cit.*, p. 33-42.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 47-48. « D'autres foux, amateurs exclusifs des *Roulades*, / Du clinquant musical, calembourgs [*sic*] et charades, / Ont, dans leur sot et vaniteux orgueil, / Osé croire un instant *Don Juan* au cercueil ! / Et pensant de *Mozart* immoler le génie, / L'offrir en holocauste à la jeune Italie ».

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 38-39.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 21 : « Les accompagnemen[t]s, chez nos grands maîtres, sont toujours à la mélodie ce que sont les gestes à la parole chez les grands orateurs ou les bons comédiens ; c'est-à-dire que, toujours en harmonie et d'accord avec elle, ils ne doivent que l'aider, la servir, et non la maîtriser. »

sont à la recherche de l'« effet » orchestral, aussi bien dans le « style tragique » que dans le « style comique¹⁹⁸ » :

La partie mécanique de l'art semble être tout pour eux ; car les ouvrages écrits dans l'esprit de ce nouveau système sont plutôt une *lutte* de l'orchestre contre les chanteurs, qu'ils ne sont de véritables ouvrages dramatiques ; et, dans cette lutte, d'après le vice capital de leur système, c'est l'orchestre qui obtient presque toujours la palme¹⁹⁹.

Constatant que « la roulade maintenant est tout en musique²⁰⁰ », Berton compare ironiquement les chanteurs rossiniens à des automates musicaux, incapables de rivaliser avec les plus grands chanteurs du passé :

Avec la permission du lecteur, et pour l'instruction de nos jeunes compositeurs, je vais relater ici une partie de la conversation que j'eus il y a quelques jours avec l'un de mes amis, le célèbre mécanicien *Maëlzel*, auteur du *panharmonicon*, du *métronome*, de *l'automate trompette*, etc. Je venais d'admirer son *automate joueur d'échecs* ; je lui fis cette question : « Puisque vous avez eu l'art de lui faire prononcer le mot *échec*, et que vous avez fait un automate qui sonne de la trompette, vous pourriez peut-être nous faire des chanteurs ? » Il me répondit : « Oui, il me serait facile d'en faire qui pourraient exécuter des roulades, des tours de force comme Mesdames*** et MM*** ; mais, pour en faire comme les *Toldi*, les *Morielli*, les *Saint-Huberti*, les *Crescentini*, cela n'est pas de ma puissance²⁰¹.

En août et septembre 1821, Stendhal engage une polémique avec Berton par voie de presse. L'écrivain prend la défense de Rossini et de la musique italienne dans le *Miroir*, en réponse aux articles de Berton publiés dans *L'Abeille*²⁰². Au chapitre V de la *Vie de Rossini*, Stendhal cite de larges extraits²⁰³ de cette « querelle qui s'est élevée entre les appréciateurs du talent de Rossini et les partisans de l'ancien régime²⁰⁴ », et condamne l'essai de Berton sur « la musique mécanique » :

Je me refuse le plaisir de transcrire de longs passages d'une brochure de M. Berton, intitulée : *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, par M. Berton, membre de l'Institut royal de France, 1821, 24 pages. M. Rossini y est remis à sa place. Il paraît que cet Italien ne s'élève pas au-dessus de la musique mécanique. Dans une autre dissertation de sept pages, insérée dans *L'Abeille* (tome IV, page 267), M. Berton prouve que l'auteur d'*Otello* n'a fait que des *arabesques* en musique.

Dans ses *Derniers souvenirs d'un musicien*²⁰⁵, Adolphe Adam rappelle le mépris qu'affectaient ostensiblement le corps enseignant et les élèves du Conservatoire de Paris à l'encontre de Rossini dans les années 1820²⁰⁶. Dans un chapitre consacré à Berton, Adam

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 36-37 : « [...] une profusion incommensurable de doubles-croches qui, soutenues dans leur feu de file par celui de la grosse artillerie, des trompettes, trombones, timbales et tams-tams, viennent incessamment envahir le théâtre et le faire courber sous le joug impérieux des lois de l'orchestre, le tout pour la plus grande gloire de l'art dramatique, et pour produire ce qu'on appelle de l'*effet*. »

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 35.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 37. - Cf. : *Ibid.*, p. 38 : « Ah ! nous le répétons, dans la roulade est tout le sublime de la nouvelle école ! La roulade est à la musique ce que sont à la littérature les jeux de mots et les calembourgs. »

²⁰¹ *Ibid.*, p. 41.

²⁰² STENDHAL, Henri Beyle, *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase ; Vie de Rossini ; Notes d'un dilettante*, ESQUIER, Suzel (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 757-758.

²⁰³ *Ibid.*, p. 422-425.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 424.

²⁰⁵ ADAM, Adolphe, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859, 319 p.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 283 : « Le Conservatoire était une singulière chose, à l'époque que je cite ; il y régnait un classicisme outré ; les mélodistes, proprement dits, étaient regardés comme de bien pauvres sires ; Rossini y était tourné en dérision, et les professeurs, il faut le dire, n'étaient pas étrangers au dédain que manifestaient hautement les élèves. M. Lesueur appelait les opéras de Rossini des *turlututus*, et M. Berton écrivait une épître en vers sur la musique *mécanique* ; c'est ainsi qu'il qualifiait celle de l'école moderne. »

qualifie ce dernier d'homme « jeune de caractère », mais « vieux de style », incapable de comprendre le génie rossinien, contrairement au compositeur de *La Dame blanche* :

Il n'avait compris ni adopté la révolution musicale opérée par Rossini, et, il faut le dire à regret, il se montra un des adversaires les plus obstinés de cet immense génie. Il publia deux brochures à ce sujet, l'une intitulée : *De la Musique mécanique et de la Musique philosophique*, et l'autre : *Épître à un célèbre compositeur français, précédée de Réflexions sur la Musique mécanique et la Musique philosophique*. Le célèbre compositeur était Boïeldieu, qui ne fut nullement flatté de la dédicace d'un pamphlet entièrement opposé à ses opinions²⁰⁷.

Le préjugé des compositeurs allemands et français contre la « musique mécanique » de leurs confrères italiens a la vie dure. Près de vingt ans après les articles de Weber et Berton, Donizetti manifeste ainsi son amertume, dans une lettre datée du 15 août 1839 à Paris, devant les critiques de Schumann qui réduit son opéra *Lucrezia Borgia* à de la « musique pour théâtre de marionnettes » :

Sono triste, melanconico e sento l'età fortemente. L'arte lasciamola stare. Se tu sapessi! Figurati che Schumann chiama la trionfante Lucrezia, musica da teatro da marionette.

*Ah! Sono grigio e stanco di lavorare. Il mondo mi crede ciò che non sono, ma del mondo poco mi cale. Ho centomila franchi di capitale e credo mi basteranno per vivere discretamente*²⁰⁸.

Au-delà du parti pris des critiques allemandes et françaises dans la première moitié du XIX^e siècle, quelles peuvent être les caractéristiques des opéras de Rossini susceptibles de donner au spectateur l'idée de « mécanique » musicale et de participer ainsi, selon la définition du rire donnée par Bergson, à l'effet comique²⁰⁹ ? L'emploi récurrent de cadences stéréotypées, véritables « signatures » du style de Rossini et objets d'une critique de Berlioz dans ses *Mémoires*²¹⁰, est sans doute le premier procédé musical à prendre en considération. Les degrés forts de la tonalité principale (sous-dominante, dominante, tonique) y sont scandés sur les temps forts dans des carrures régulières de deux, quatre ou huit mesures répétées à l'identique, puis avec une ou plusieurs diminutions du rythme harmonique, parfois suivies à leur tour d'une augmentation du rythme harmonique, le tout *fortissimo* à la fin d'une pièce. L'enchaînement harmonique répété en boucle est toujours basé sur la succession des quatre mêmes accords, tels que :

I⁵-IV⁵-V^{6/4}-V⁵ - I⁵...
ou I⁵-II⁶-V^{6/4}-V⁵ - I⁵...

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 233.

²⁰⁸ ZAVADINI, Guido, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 502 : lettre n° 327 « *Ad un ignoto amico* » : « Je suis triste, mélancolique et je ressens fortement mon âge. L'art, n'y touchons pas. Si tu savais ! Figure-toi que Schumann appelle la triomphante *Lucrezia* musique de théâtre de marionnettes. / Ah ! Je suis las et fatigué de travailler. Le monde me croit être ce que je ne suis pas, mais du monde peu me revient. J'ai cent-mille francs de capital et je crois qu'ils me suffiront pour vivre discrètement. »

²⁰⁹ L'idée de « mécanique » et le renvoi à Bergson pour l'*opera buffa* rossinienne a déjà été proposée dans le champ musicologique : ROGNONI, Luigi, *Gioacchino Rossini*, Turin, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1968, p. 13-14.

²¹⁰ BERLIOZ, Hector, *Mémoires*, CITRON, Pierre (éd.), Paris, Flammarion, 1991, p. 92-93 : « Quant à Rossini et au fanatisme qu'il excitait depuis peu dans le monde fashionable de Paris, c'était pour moi le sujet d'une colère d'autant plus violente, que cette nouvelle école se présentait naturellement comme l'antithèse de celles de Gluck et de Spontini. Ne concevant rien de plus magnifiquement beau que les œuvres de ces grands maîtres, le cynisme mélodique, le mépris de l'expression et des convenances dramatiques, la reproduction continuelle d'une formule de cadence, l'éternel et puéril crescendo, et la brutale grosse caisse de Rossini, m'exaspéraient au point de m'empêcher de reconnaître jusque dans son chef-d'œuvre (*le Barbier*), si finement instrumenté d'ailleurs, les étincelantes qualités de son génie. »

ou I⁵-VI⁵-II⁶-V⁵ - I⁵...

Après deux, trois, quatre, cinq, six, voire sept répétitions du même enchaînement harmonique, une séquence musicale souvent caractérisée par une ou deux accélérations intermédiaires du rythme harmonique, suivent généralement une série de cadences parfaites, puis une station finale prolongée sur l'accord de tonique. Nous avons identifié de telles cadences rossiniennes stéréotypées, plus ou moins développées, tout au long de la partition chant et piano d'*Il barbiere di Siviglia* éditée par Ricordi, soit près d'une trentaine au total depuis l'ouverture de l'opéra jusqu'au finale de l'acte II²¹¹ :

- au milieu et à la fin de l'ouverture²¹².
- à la fin de la cavatine du comte Almaviva : « *Ecco ridente in cielo*²¹³ ».
- à la fin du duo avec chœur du comte Almaviva et de Fiorello : « *Ehi, Fiorello*²¹⁴ ».
- à la fin de la cavatine de Figaro : « *Largo al factotum della città*²¹⁵! »
- à trois reprises au milieu, puis à la fin du *duetto* de Figaro et du comte Almaviva : « *All'idea di quel metallo*²¹⁶ ».
- à la fin de la cavatine de Rosina : « *Una voce poco fa*²¹⁷ ».
- au milieu et à la fin de l'air de Basilio : « *La calunnia è un venticello*²¹⁸ ».
- à deux reprises au début, puis à la fin du *duetto* de Rosina et de Figaro : « *Dunque io son... Tu non m'inganni*²¹⁹? »
- à deux reprises au début, puis à la fin de l'air de Bartolo : « *Un dottore della mia sorte*²²⁰ ».
- au milieu et à la fin du finale de l'acte I²²¹.
- à la fin du *duetto* du comte Almaviva et de Bartolo : « *Pace e gioia sia con voi*²²² ».
- à la fin de l'air de Rosina : « *Contro un cor che accende amore*²²³ ».
- au début et à la fin du quintette réunissant Rosina, le comte Almaviva, Figaro, Bartolo et Basilio : « *Don Basilio*²²⁴!... »
- à la fin de l'air de Berta : « *Il vecchietto cerca moglie*²²⁵ ».
- à la fin du trio de Rosina, du comte Almaviva et de Figaro : « *Ah! qual colpo*²²⁶ ».
- au début et à la fin de l'air avec chœur du comte Almaviva : « *Cessa di più resistere*²²⁷ ».
- à la fin du finale de l'acte II²²⁸.

²¹¹ ROSSINI, Gioachino, *Il barbiere di Siviglia*, Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica della partitura a cura di Alberto Zedda (1969), Milan, Ricordi, 2006, 488 p.

²¹² *Ibid.*, p. 7 et 11.

²¹³ *Ibid.*, p. 23.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 35-36.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 52-53.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 77, 82-83, 86-87 et 98-100.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 125-126 et 128.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 137, 138 et 146-147.

²²⁰ *Ibid.*, p. 153-154, 156-157 et 169-170.

²²¹ *Ibid.*, p. 198-199 et 287-290.

²²² *Ibid.*, p. 301-302.

²²³ *Ibid.*, p. 321.

²²⁴ *Ibid.*, p. 337-338 et 373.

²²⁵ *Ibid.*, p. 381.

²²⁶ *Ibid.*, p. 415-417.

²²⁷ *Ibid.*, p. 430-431 et 442-443.

²²⁸ *Ibid.*, p. 455-459.

Le caractère systématique de telles cadences se retrouve dans les autres opéras de Rossini, non seulement dans ses *farse, opere buffe* et *opere semiserie*, ainsi que le montre notre lecture analytique des partitions de *La cambiale di matrimonio*²²⁹, d'*Il signor Bruschino*²³⁰, de *L'Italiana in Algeri*²³¹, de *La Cenerentola*²³² et de *La gazza ladra*²³³, mais également dans ses *opere serie*. Il s'agit probablement de la « structure carrée » décrite par Wagner dans les opéras rossiniens, à moins que le compositeur allemand ne sous-entende à plus grande échelle les quatre sections de la *solita forma* : « *die rechte, einzige Musik, wie sie Rossini mit seiner unbehilflich breiten, altmodisch italienischen Quadrat-Struktur, die uns in seiner „Opera seria“ (Semiramis, Moses u.A.) zur Verzweiflung treibt, unmöglich hervorbringen konnte*²³⁴. » L'une des cadences rossiniennes les plus remarquables ou caricaturales par sa longueur et son caractère répétitif se trouve à la fin du *duetto* de Don Ramiro et Dandini, « *Zitto, zitto: piano, piano* », qui précède le finale du premier acte de *La Cenerentola*. Elle présente douze répétitions consécutives de l'enchaînement harmonique I⁵-VI⁵-V^{6/4}-V⁷, puis de l'enchaînement I⁵-IV⁵-V^{6/4}-V⁵, avec au total trois diminutions et une augmentation du rythme harmonique²³⁵.

À l'instar de Rossini dans *Il barbiere di Siviglia*, Donizetti utilise à de nombreuses reprises le même type de cadences stéréotypées dans *L'elisir d'amore*, mais de manière moins systématique et avec plus de variété dans la réalisation. L'étude de la partition chant et piano éditée par Ricordi²³⁶ a ainsi permis d'identifier une trentaine de telles cadences plus ou moins affirmées, quand elles ne sont pas remplacées par une cadence au parcours harmonique un peu plus complexe²³⁷ :

- à la fin du chœur d'introduction : « *Bel conforto a mietitore*²³⁸ ».

²²⁹ ROSSINI, Gioachino, *La cambiale di matrimonio*, Opera completa per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2010, 163 p. - Exemples de cadences : *Ibid.*, p. 20, 36-37, 40, 57, 69, 83-85, 91, 110-111, 122, 126-127, 128-129, 161-163.

²³⁰ ROSSINI, Gioachino, *Il signor Bruschino ossia Il figlia per azzardo*, Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica della partitura edita dalla Fondazione Rossini di Pesaro a cura di Arrigo Gazzaniga, Milan, Ricordi, 2010, 234 p. - Exemples de cadences : *Ibid.*, p. 5, 9, 20-22, 29-30, 44-45, 49-51, 56, 63-64, 88-92, 96-98, 116-117, 137, 153-155, 165-167, 183-184, 195-196, 221, 232-234.

²³¹ ROSSINI, Gioachino, *L'Italiana in Algeri*, Riduzione per canto e pianoforte di Azio Corghi condotta sull'edizione critica della partitura edita dalla Fondazione Rossini di Pesaro a cura di Azio Corghi, Milan, Ricordi, 2007, 529 p. - Exemples de cadences : *Ibid.*, p. 7, 11-12, 34-36, 50, 57-58, 67-69, 81, 91, 93, 97, 100, 108-109, 122, 125-126, 142-143, 233-236, 242, 255, 269, 273-275, 285, 286-287, 292-293, 311-312, 333-337, 340-341, 342-343, 354-356, 366, 390-394, 403-404, 409, 412, 414-415, 416-417, 420-421, 425-426, 433-434, 452-453.

²³² ROSSINI, Gioachino, *La Cenerentola*, Riduzione per canto e pianoforte a cura di Mario Parenti (1961), Milan, Ricordi, 2005, 354 p. - Exemples de cadences : *Ibid.*, p. 44-45, 55-56, 70-71, 88-89, 122-125, 131, 151-152, 156, 160-161, 166-169, 183-184, 222-223, 238-239, 246-247, 254-256, 268-269, 308-309, 331-332, 353-354.

²³³ ROSSINI, Gioachino, *La gazza ladra*, Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica della partitura edita dalla Fondazione Rossini di Pesaro a cura di Alberto Zedda, Milan, Ricordi, 2006, 2 vol., 696 p. - Exemples de cadences : *Ibid.*, vol. 1 : p. 16, 25-27, 30-32, 53-54, 69, 99-100, 125, 128, 132-133, 141-142, 143-145, 154-155, 185-186, 208-209, 260-261, 318-322 ; vol. 2 : p. 352-355, 378-380, 405, 525-529, 536, 570, 602-604, 605-607, 608-610.

²³⁴ WAGNER, Richard, « Erinnerungen an Auber », in : *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1911, vol. 9, p. 45 : « la musique juste et unique que Rossini était incapable de produire avec sa structure carrée italienne, démodée et maladroitement large, qui nous pousse au désespoir dans ses *opere serie* (*Semiramide, Mosè in Egitto*, etc.). »

²³⁵ ROSSINI, Gioachino, *La Cenerentola*, *op. cit.*, p. 160-161.

²³⁶ DONIZETTI, Gaetano, *L'elisir d'amore*, Opera completa per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2006, 252 p.

²³⁷ *Ibid.*, p. 152-154 (chiffres 5 et 6) : répétition d'un enchaînement harmonique surprenant de douze mesures, qui peut être expliqué par la conduite des voix.

²³⁸ *Ibid.*, p. 7-8.

- au milieu et à la fin de la cavatine avec chœur de Nemorino, avec Giannetta : « *Quanto è bella, quanto è cara*²³⁹! »
- à la fin de la cavatine avec chœur d'Adina, avec Giannetta et Nemorino : « *Della crudele Isotta*²⁴⁰ ».
- à la fin de la strette d'introduction qui conclut la cavatine avec chœur de Belcore, avec Adina, Giannetta et Nemorino : « *Come Paride vezzoso*²⁴¹ ».
- à la fin du duo de Nemorino et Adina : « *Chiedi all'aura lusinghiera*²⁴² ».
- à quatre reprises au milieu, puis de manière plus marquée à la fin de la cavatine avec chœur de Dulcamara : « *Udite, udite, o rustici*²⁴³ ».
- à trois reprises au milieu, puis de manière plus marquée à la fin du duo de Nemorino et Dulcamara : « *Voglio dire*²⁴⁴ ».
- à la fin du duo de Nemorino et Adina : « *Esulti pur la barbara*²⁴⁵ ».
- à la fin du trio de Belcore, Adina et Nemorino : « *In guerra ed in amore*²⁴⁶ ».
- au milieu et à la fin du quatuor final avec chœur de l'acte I, avec Giannetta, Belcore, Adina et Nemorino : « *Adina, credimi*²⁴⁷ ».
- au milieu et à la fin du duo de Belcore et Nemorino : « *Venti scudi*²⁴⁸ ».
- à la fin du chœur : « *Saria possibile*²⁴⁹? »
- au milieu du quatuor avec chœur de Nemorino, Giannetta, Adina et Dulcamara : « *Dell'elisir mirabile*²⁵⁰ ».
- à cinq reprises au milieu, puis à la fin du duo d'Adina et Dulcamara : « *Quanto amore*²⁵¹! »
- à la fin de l'air d'Adina, avec Nemorino : « *Prendi, per me sei libero*²⁵² ».

Donizetti emploie les mêmes cadences stéréotypées dans la plupart de ses *opere buffe* et *serie*, ainsi que nous avons pu nous en assurer à travers une lecture analytique des partitions de *Don Pasquale*²⁵³, *Il campanello*²⁵⁴ et de *Lucia di Lammermoor*²⁵⁵. Bellini utilise également de telles cadences dans ses *opere semiserie* et *serie*, mais de manière nettement plus restreinte. La partition de *La sonnambula* en compte ainsi une dizaine seulement²⁵⁶ et

²³⁹ *Ibid.*, p. 9-10 et 12-14.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 20-24.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 43-45.

²⁴² *Ibid.*, p. 55-56.

²⁴³ *Ibid.*, p. 63, 64-65, 67, 70 et 72-75.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 80, 81-82, 84 et 93-94.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 106-107.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 114-115.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 138 et 143-147.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 170-171 et 178.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 185-186.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 190-191.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 217-218, 219, 220-221, 222-223, 224 et 227-229.

²⁵² *Ibid.*, p. 243-244.

²⁵³ DONIZETTI, Gaetano, *Don Pasquale*, Riduzione per canto e pianoforte a cura di Mario Parenti (1960), Milan, Ricordi, 2006, 212 p. - Exemples de cadences : *Ibid.*, p. 21-22, 38-39, 75, 134-136, 156-157, 188-189, 212, etc.

²⁵⁴ DONIZETTI, Gaetano, *Il campanello*, Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica della partitura a cura di Ilaria Narici, Milan, Ricordi, 1996, 184 p. - Exemples de cadences : *Ibid.*, p. 10, 12-13, 18-21, 58-59, 100, 102, 119-120, etc.

²⁵⁵ DONIZETTI, Gaetano, *Lucia di Lammermoor*, Riduzione per canto e pianoforte a cura di Mario Parenti (1960), Milan, Ricordi, 2006, 280 p. - Exemples de cadences : *Ibid.*, p. 32-33, 48-49, 98-99, 111-112, 178-182, 204-205, 251-252, etc.

²⁵⁶ BELLINI, Vincenzo, *La sonnambula*, Opera completa per canto e pianoforte, Milan, Ricordi, 2005, 201 p. - Exemples de cadences : *Ibid.*, p. 32-33, 52-53, 59-60, 68-69, 89, 149, 152-153, 154-155, 163-164 et 171-172.

celle de *Norma* encore moins²⁵⁷. De manière générale, ces cadences restent plus nombreuses dans les ouvrages comiques que dans les ouvrages tragiques, quel qu'en soit le compositeur. Enfin, si Rossini développe jusqu'à l'excès ce type de cadences stéréotypées, il n'en est pas l'inventeur. Le compositeur s'approprie un procédé apparu progressivement dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et qui prend véritablement son essor à partir des années 1790. Nous avons en effet relevé une trentaine de cadences similaires dans la partition d'*Il matrimonio segreto* (1792) de Cimarosa²⁵⁸, une demi-douzaine seulement de cadences moins développées dans la partition d'*Il barbiere di Siviglia* (1782) de Paisiello²⁵⁹, deux dans celle d'*Il filosofo di campagna* (1754) de Galuppi²⁶⁰ et aucune dans celle de *La serva padrona* (1733) de Pergolesi²⁶¹. Par ailleurs, les *opere buffe* de Mozart, notamment *Le nozze di Figaro*²⁶² et *Don Giovanni*²⁶³, présentent également quelques cadences construites plus ou moins sur le même modèle, c'est-à-dire principalement sur la répétition d'un enchaînement de quatre accords au rythme harmonique régulier. Elles y sont cependant en moins grand nombre et moins développées que celles contenues dans les ouvrages de Cimarosa, Rossini ou Donizetti. De plus, le compositeur germanique fait preuve d'une variété nettement plus grande que celle de ses confrères italiens dans la réalisation de telles cadences, ce qui permet d'en atténuer considérablement l'aspect prévisible, implacable ou « mécanique ». Outre l'exceptionnelle richesse de son invention mélodique, Mozart substitue fréquemment le VI^e degré au I^{er} degré lors d'une répétition intermédiaire de l'enchaînement harmonique de quatre accords, ce qui allège le caractère cadentiel en brisant momentanément la succession de cadences parfaites²⁶⁴, ou bien sépare deux répétitions de l'enchaînement harmonique par une station prolongée sur l'accord de tonique²⁶⁵ ou par une alternance des accords de tonique et de dominante²⁶⁶, ou alterne deux ou trois enchaînements harmoniques dont la composition interne est légèrement différente²⁶⁷. En résumé, ces cadences mozartiennes ne sont pas aussi aisément identifiables et aussi caractéristiques du style de leur auteur que ne le sont les cadences stéréotypées rossiniennes étudiées précédemment.

²⁵⁷ BELLINI, Vincenzo, *Norma*, Opera completa per canto e pianoforte, Milan, Ricordi (réf. : 41684), s.d., 270 p. - Exemples de cadences : *Ibid.*, p. 7, 48, 83-84, 109, 155, 183-184 et 186-187.

²⁵⁸ CIMAROSA, Domenico, *Il matrimonio segreto*, Riduzione per canto e pianoforte, Revisione secondo i Testi originali di Franco Donatoni, Milan, Ricordi, 1976, 519 p. - Cadences stéréotypées : p. 43, 57-58, 63-64, 84-85, 102-103, 153-154, 172-173, 179-180, 191-192, 199, 209-210, 225-226, 234-235, 253-256, 281-282, 309-310, 323, 330-331, 349, 356-357, 413-414, 423-425, 431, 437, 450, 465-466, 473-474, 480-481 et 505-506.

²⁵⁹ PAISIELLO, Giovanni, *Il barbiere di Siviglia*, Opera completa per canto e pianoforte, Nuova edizione riveduta e corretta a cura di Mario Parenti (1960), Milan, Ricordi, 2006, 237 p. - Cadences : *Ibid.*, p. 15, 76-77, 122-123, 172-173, 193-194, 219.

²⁶⁰ GALUPPI, Baldassare, *Il filosofo di campagna*, Opera completa per canto e pianoforte, Riesumazione nell'edizione Ricordi riveduta da Ermanno Wolf-Ferrari [1954] nel secondo Centenario della prima rappresentazione nel Teatro di S. Samuele in Venezia (1754), Milan, Ricordi, 1982, 138 p. - Cadences : *Ibid.*, p. 39 et 43 (cadences comportant l'enchaînement harmonique de quatre accords, mais avec un rythme irrégulier : *Ibid.*, p. 25, 98, 111, 114-115).

²⁶¹ PERGOLESI, Giovanni Battista [Pergolèse], *La serva padrona*, partition chant et piano, Paris, Eroica music publications, s.d., 61 p.

²⁶² MOZART, Wolfgang Amadeus, *Le nozze di Figaro*, Opera completa er canto e pianoforte, Ricordi, Milan, s.d., 352 p. - Exemples de cadences : *Ibid.*, p. 14, 43, 101, 139, 193-194, 205, 215, 232-234, 243, 283, 293.

²⁶³ MOZART, Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni*, Klavierauszug nach dem Autograph von Kurt Soldan, Francfort-sur-le-Main, C. F. Peters (réf. : n° 4473), 1968, 324 p. - Exemples de cadences : *Ibid.*, p. 30, 38-39, 47, 122, 162-164, 252, 264-265, 272, 321-322.

²⁶⁴ Exemples : 1) $I^5-IV^5-V^{6/4}-V^7 - VI^5-IV^5-V^{6/4}-V^7 - I^5$ (*Le nozze di Figaro*, p. 43).
2) $I^5-VI^5-II^{6/5}-V^7 - VI^5-IV^5-V^{6/4}-V^5 - I^5$ (*Le nozze di Figaro*, p. 243).
3) $I^5-IV^5-II^{6/5}-V^7 - VI^5-V^6 - I^5-IV^5-II^{6/5}-V^7 - I^5$ (*Don Giovanni*, p. 47).

²⁶⁵ Exemple : $I^5-II^6-V^{6/4}-V^5 - I^5$ (6 mesures) - $I^5-II^6-V^{6/4}-V^5 - I^5$ (*Don Giovanni*, p. 162-163).

²⁶⁶ Exemple : $I^5-VI^5-II^{6/5}-V^5 - I^5-V^{6/5} - I^5-VI^5-II^{6/5}-V^5 - I^5$ (*Don Giovanni*, p. 321).

²⁶⁷ Exemple : $I^5-VI^5-II^6-V^5 - I^5-II^6-V^{6/4}-V^5 - I^5-II^{6/5}-V^{6/4}-V^7 - I^5$ (*Don Giovanni*, p. 272).

Après l'utilisation de cadences stéréotypées, le deuxième procédé musical susceptible d'évoquer l'idée de « mécanique » est l'emploi récurrent du *crescendo* d'orchestre dont on a souvent attribué la paternité à Rossini, mais que l'on trouve déjà avant lui²⁶⁸. Construit le plus souvent sur la triple répétition d'une carrure de quatre, huit ou seize mesures caractérisée par un rythme prégnant et énergique, et l'alternance des accords de tonique et de dominante, le *crescendo* rossinien est à la fois un *crescendo* d'intensité et un *crescendo* d'effectif. Le sentiment de mécanicité induit par une telle formule peut naître d'une part de son allure de *perpetuum mobile* et du caractère inéluctable de l'augmentation progressive de l'intensité sonore, et d'autre part de son utilisation répétée. On le retrouve dans l'ouverture de la majorité des opéras de Rossini, notamment dans *La pietra del paragone*, *Il signor Bruschino*²⁶⁹, *L'Italiana in Algeri*²⁷⁰, *Il Turco in Italia*, *Torvaldo e Dorliska*, *Il barbiere di Siviglia*²⁷¹, *La Cenerentola*²⁷², *La gazza ladra*²⁷³, *Bianca e Falliero* ou *Maometto II*. L'ouverture-type des opéras rossiniens se divisant en deux parties, une introduction lente suivie d'une forme sonate sans développement dans un tempo vif²⁷⁴, le *crescendo* prend place à deux reprises dans la deuxième partie, respectivement à la fin de l'exposition et à la fin de la réexposition, après les deux thèmes principaux, mais avant les passages cadentiels. On le retrouve également dans de nombreux airs et ensembles, l'un des exemples les plus connus étant l'air de Basilio « *La calunnia* » au premier acte d'*Il barbiere di Siviglia*²⁷⁵ avec sa formule rythmique obstinée basée sur l'alternance entre quatre doubles-croches en notes répétées et deux croches. Donizetti utilise également ce procédé, mais dans une moindre mesure. Nous avons ainsi repéré pas moins de douze utilisations du *crescendo* rossinien dans la partition d'*Il barbiere di Siviglia*²⁷⁶, mais quatre seulement dans celle de *L'elisir d'amore*²⁷⁷.

Au chapitre « De la Comédie lyrique » de son ouvrage *La poétique de la musique*, Bernard-Germain de Lacépède remarque en 1785 l'importance du principe de répétition dans la création du comique, que ce soit par la parole ou par la musique :

²⁶⁸ DELLA SETA, Fabrizio, *op. cit.*, p. 62 : « *I frutti di queste frequentazioni sono avvertibili nel trattamento più dinamico dell'orchestra come sostegno dell'azione drammatica (con l'impiego, fra l'altro, dei famosi crescendo che sono per noi quasi una sigla dello stile di Rossini mai in realtà usati già prima del suo esordio)* ». - BLONDEAU, Auguste-Louis, *Voyage d'un musicien en Italie (1809-1812)*, FAUQUET, Joël-Marie (éd.), Liège, Mardaga, 1993, p. 54 : « Le *la* de la trompette est toujours la première note que l'on entend dans les orchestres d'Italie avant le commencement du spectacle ; si cette ouverture finissait autrement que par le fameux *crescendo*, cette pierre de touche de tout morceau de musique, elle serait impitoyablement sifflée. Les Italiens affectionnent singulièrement ce *crescendo* qu'ils entendent toujours, partout, dans tout, à satiété, et dont ils ne se lassent point. » - Commentaire de Joël-Marie Fauquet : « Contrairement à ce qu'on écrit encore, ce n'est pas Rossini qui est l'inventeur de ce procédé dont il a su renouveler l'effet par son invention personnelle. »

²⁶⁹ ROSSINI, Gioachino, *Il signor Bruschino*, *op. cit.*, p. 4-5 et 8.

²⁷⁰ ROSSINI, Gioachino, *L'Italiana in Algeri*, *op. cit.*, p. 6 et 11.

²⁷¹ ROSSINI, Gioachino, *Il barbiere di Siviglia*, *op. cit.*, p. 6-7 et 10.

²⁷² ROSSINI, Gioachino, *La Cenerentola*, *op. cit.*, p. 4-5 et 8-9.

²⁷³ ROSSINI, Gioachino, *La gazza ladra*, *op. cit.*, p. 8-10 et 13-15.

²⁷⁴ Cf. : GOSSETT, Philip, « Gioachino Rossini », in : GOSSETT, Philip, ASHBROOK, William, BUDDEN, Julian, LIPPMANN, Friedrich, PORTER, Andrew, CARNER, Mosco, *Masters of Italian Opera. Rossini. Donizetti. Bellini. Verdi. Puccini*, New York/Londres, W. W. Norton & Company, 1983, p. 13-14. - GOSSETT, Philip, « Le sinfonie di Rossini », in : *Bolletino del Centro Rossiniano di Studi*, 1979, n° 1-3, p. 5-123.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 27 et 29 : « *Basilio's 'La calunnia' is an apotheosis of the Rossini crescendo. The orchestral phrase that is to serve for the crescendo first appears in the strings alone, sul ponticello and pianissimo, as an orchestral background for Basilio's narration. Then a gradual increase in orchestral forces, with a movement upwards in register, a change to the regular position in the strings, and the introduction of staccato articulation, all produce the enormous crescendo as rumour spreads from mouth to mouth.* »

²⁷⁶ ROSSINI, Gioachino, *Il barbiere di Siviglia*, *op. cit.*, p. 6-7, 10-11, 88-90, 96-97, 123-124, 235-242, 264-272, 317-318, 359-361, 364-366, 440 et 441.

²⁷⁷ DONIZETTI, Gaetano, *L'elisir d'amore*, *op. cit.*, p. 32-35, 38-41, 208-209 et 225-226.

Rappelons que l'accent tonique placé sur la dernière syllabe d'un mot est une exception dans la langue italienne, l'accent sur la syllabe pénultième étant la règle. Dans une lettre postérieure adressée au même Antonio Vasselli, écrite de manière humoristique en latin et datée du 10 octobre 1843 à Paris, Donizetti récidive dans le mode parodique en concluant son message par la répétition du mot *sì* dans une version trilingue avec ajout d'onomatopées : « *Si, si, ja, ja, oui, oui, bum, bum, bum*²⁹¹. » Sur le plan musical, l'un des exemples rossiniens les plus frappants et les plus comiques par sa longueur apparaît dans *Il barbiere di Siviglia*, avec la répétition à seize reprises, en croches régulières dans un tempo *allegro vivace*, du mot « *sì* » par Bartolo dans son air « *A un dottore della mia sorte*²⁹² ». Un exemple encore plus développé se trouve par ailleurs dès 1810 dans le duetto « *Dite, presto, dove sta* » de Tobia Mill et Slook compris dans le premier opéra de Rossini, *La cambiale di matrimonio* : les dix-sept « *sì* » en croches régulières de Tobia Mill se superposent à intervalles de tierces aux vingt-deux « *no* » de Slook dans un tempo *allegro*²⁹³. Dans ces deux cas, la répétition de mots transforme de manière burlesque le ou les chanteurs en automates musicaux au vocabulaire monosyllabique.

L'un des mots les plus souvent répétés dans les opéras de Rossini est le terme *felicità*, c'est-à-dire « bonheur ». Ce mot est souvent chanté par un ou plusieurs solistes dans le finale du dernier acte, lors du dénouement de l'intrigue. La répétition de ce mot est généralement renforcée par une répétition musicale, à savoir celle de la formule cadentielle que nous avons mise en évidence dans les partitions rossiniennes. Weber, Stendhal, Rossini lui-même et Donizetti sont parfaitement conscients de ce fait. Au sixième chapitre du roman inachevé de Weber, intitulé *Tonkünstlers Leben. Fragmente eines Kunstromans* et rédigé entre 1809 et 1820, *Hanswurst*, le personnage-type comique du théâtre improvisé allemand, présente successivement trois personnifications symboliques et satiriques de l'opéra italien, « *die grosse italienische Oper* », de l'opéra français, « *die grosse französische Oper* », et de l'opéra allemand, « *die deutsche Oper* », lequel refuse dans un premier temps d'entrer en scène, malgré l'intercession en sa faveur de *Hanswurst* auprès du public²⁹⁴. Dans la strette de son air, dont le texte consiste en un florilège de poncifs des ouvrages italiens, la personnification de l'*opera seria* chante la parole *felicità*, concluant son chant par un trille de dix mesures sur la dernière syllabe de ce mot, ce qui déclenche les applaudissements frénétiques du public²⁹⁵. Dans la *Vie de Rossini*, Stendhal, jamais avare de critiques à l'encontre des librettistes italiens, tient à peu près le même discours à propos du livret d'*Odoardo [Eduardo] e Cristina* :

À la vérité les paroles étaient un peu différentes de celles qu'on avait envoyées de Venise ; mais qui fait attention aux paroles d'un opéra *seria* ? C'est toujours *felicità, felice ognora, crude stelle*, etc., et à Venise personne ne lit un *libretto serio*, pas même, je crois, l'*impresario* qui le paie²⁹⁶.

et non, et non et si, et *zinzirinzi*, et *zinzirinzo*. Et dans peu de temps je partirai, et tu ne me crois pas, non, et moi je m'en fous... o... o... oh! »

²⁹¹ *Ibid.*, p. 690-691 : lettre n° 508.

²⁹² ROSSINI, Gioachino, *Il barbiere di Siviglia*, *op. cit.*, p. 162 et 163.

²⁹³ ROSSINI, Gioachino, *La cambiale di matrimonio*, *op. cit.*, p. 110-111.

²⁹⁴ WEBER, Carl Maria von, *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, LAUX, Karl (éd.), Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., coll. « Musik und Musiktheater », 1975, p. 60-63.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 60 : « Er entfernte sich unter einer Verbeugung, und die große italienische Oper trat auf [...]. / Sie fing an zu singen: / *Scena / Rezit.*: Oh Dio --- addio -- / ----- / *Arioso*: Oh non pianger mio bene / ----- / *Ti lascio* – *Idol mio* - / --- oime -- / *Allegro*: Già la Tromba suona -- / ----- / *Colla parte*: Per te morir io voglio - / ----- / *Piu stretto*: - O Felicità -- / (Auf Ta ein Triller von zehn Takten; das Publikum applaudierte unmenschlich.) »

²⁹⁶ STENDHAL, Henri Beyle, *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase ; Vie de Rossini ; Notes d'un dilettante*, ESQUIER, Suzel (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 624.

Dans son ouvrage intitulé *Un siècle de musique française*, le critique musical Camille Bellaigue rapporte le succès de la création de *La Dame blanche* à l'Opéra-Comique en 1825, « un événement national », ainsi que les compliments du compositeur italien à l'égard de Boïeldieu qui est alors son voisin :

Boïeldieu reportait volontiers un peu de sa gloire sur Rossini ; mais celui-ci n'en acceptait pas l'hommage. « Jamais, disait-il, un Italien, fût-ce moi-même, n'aurait écrit la scène de la vente. Nous aurions mis partout des *Felicità ! felicità !* rien de plus. » Et de fait Rossini eût traité sans doute ce finale autrement que Boïeldieu²⁹⁷.

Il ne s'agit pas du seul témoignage ironique de Rossini à l'égard de ce qu'il présente lui-même comme un cliché des finales d'opéras italiens. D'après le témoignage d'Edmond Michotte, dont la crédibilité est remise en question par Paolo Fabbri²⁹⁸, le compositeur déclare ainsi à Wagner lors de leur rencontre parisienne en 1860 :

Pour ma part, me *f...ichant* de ces attaques, plus on me roulait, plus je ripostai par des *roulades* ; aux sobriquets j'opposai mes *trioletts* ; aux *lazzis* mes *pizzicati* ; et tout le tintamarre mis en branle par ceux qui ne les aimaient pas n'a jamais pu me contraindre, je vous le jure, à leur flanquer un coup de grosse caisse de moins dans mes *crescendos*, ni d'empêcher, lorsque cela me convenait, de les horripiler par un *felicità* de plus dans mes *finals*²⁹⁹.

Dans une lettre à Mayr datée du 8 avril 1839 à Paris, Donizetti annonce que son opéra *Poliuto*, après avoir été interdit à Naples en raison de son sujet jugé trop religieux, est traduit et ajusté pour le théâtre français par Scribe dans une version élargie de trois à quatre actes et destinée à l'Opéra de Paris. Cette version en langue française, qui sera créée l'année suivante sous le titre *Les Martyrs*, oblige le compositeur bergamasque à s'adapter au goût français pour le Grand Opéra, notamment à travers la réécriture de tous les récitatifs et l'ajout de nouvelles pièces, et lui donne l'occasion de comparer de manière générale les livrets français et italiens :

*La musica, e la poesia teatrale francese hanno un cachet tutto proprio al quale ogni compositore deve uniformarsi; sia nei recitativi sia nei pezzi di canto; per esempio, bandi ai crescendi etc. etc. bando alle solite cadenze felicità, felicità, felicità; poi in tra l'una e l'altra cabaletta avvi sempre una poesia che innalza l'azione senza la solita ripetizione de' versi di cui i nostri poeti fanno uso*³⁰⁰.

La lecture des partitions lyriques de Rossini permet de confirmer la justesse de l'observation faite par Weber, Stendhal, le compositeur italien en personne et Donizetti. Dans le sextuor final de *La cambiale di matrimonio*, « *Vi prego un momento* », chacun des six chanteurs entonne entre sept et neuf fois le mot *felicità*³⁰¹, une répétition mise en valeur par la formule cadentielle décrite précédemment, basée sur la répétition obsédante d'un enchaînement harmonique de quatre accords. Dans sa cavatine « *Oh come il cor di giubilo* » située au début du deuxième acte de *L'Italiana in Algeri*, Lindoro chante également le mot *felicità* à huit reprises³⁰². Sept de ces reprises sont situées à la fin du morceau et se trouvent

²⁹⁷ BELLAIGUE, Camille, *Un siècle de musique française*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1887, p. 51.

²⁹⁸ FABBRI, Paolo, « Rossini the aesthetician », in : *Cambridge Opera Journal*, vol. 6, n° 1, 1994, p. 19-20.

²⁹⁹ MICHOTTE, Edmond, *La Visite de Richard Wagner à Rossini*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 45.

³⁰⁰ ZAVADINI, Guido, *op. cit.*, p. 494-495 : lettre n° 319 : « La musique et la poésie théâtrale française ont un cachet qui leur est entièrement propre, auquel tout compositeur doit se conformer ; par exemple : bannissement des *crescendi*, etc, etc, bannissement des habituelles cadences sur *felicità, felicità, felicità* ; et puis il y a toujours entre deux cabalettes une poésie qui élève l'action sans la répétition habituelle des vers dont nos poètes font usage. »

³⁰¹ ROSSINI, Gioachino, *La cambiale di matrimonio*, *op. cit.*, p. 160-163.

³⁰² ROSSINI, Gioachino, *L'Italiana in Algeri*, *op. cit.*, p. 251-255 : n° 9.

aussi renforcées par la même formule cadentielle. Rossini utilise exactement le même procédé dans la variante de cette cavatine composée pour la production milanaise de 1814 au Teatro Rè et présentée dans l'appendice III de la partition, avec neuf répétitions du mot *felicità*³⁰³. De même, dans son air avec chœur « *Cessa di più resistere* » situé juste avant le finale du deuxième acte d'*Il barbiere di Siviglia*, le comte Almaviva chante en boucle la phrase « *Non fuggite, o lieti istanti della mia felicità*³⁰⁴ ». Chanté au total à seize reprises, dont quatre fois de suite en fin d'air sur la sempiternelle formule cadentielle, le mot *felicità* est souvent l'objet de longues vocalises. Conformément au préjugé exprimé par Weber dans son roman inachevé, deux de ces vocalises ne comptent pas moins de quarante-neuf notes rien que pour la syllabe terminale « *tà*³⁰⁵ ». Dans le finale du deuxième acte de *La gazza ladra*, Ninetta, Lucia, Pippo, Giannetto, Fabrizio et le chœur chantent à six reprises le mot *felicità*, dont cinq fois en boucle³⁰⁶. L'analyse d'autres partitions rossiniennes permettrait sans doute de prolonger la liste des exemples. Rossini n'est toutefois pas l'inventeur de ce procédé que l'on trouve déjà dans certaines *opere buffe* du XVIII^e siècle, notamment dans *Il matrimonio segreto* de Cimarosa³⁰⁷.

La répétition de mots, souvent placée en fin de morceau, est une constante dans les *opere buffe* de Rossini et correspond souvent à la contraction d'une phrase plus longue elle-même répétée plusieurs fois. En se limitant à la partition d'*Il barbiere di Siviglia*, on trouve également, outre les mots « *sì* », « *no* » ou « *felicità* » précédemment étudiés, la réitération des mots « *senza parlar* », « *qualità* », « *Figaro* », « *della città* », « *bravo* », « *bella* », « *maggior mi fa* », « *farò giocare* », « *va a crepar* », « *consolar* », « *indovinar* », « *star dovrà* », « *eccolo qua* », « *un momento* », « *presto fuori* », « *presto* », « *sì, signore* », « *zitto* », « *ad impazzar* », « *basta* », « *a delirar* », « *da dubitar* », « *Zitti zitti, piano piano* », « *via di qua* », « *trionferà* », « *in voi regnar* », etc.³⁰⁸ Certains de ces mots se combinent avec d'autres selon un modèle déjà présent dans un passage du premier air d'Uberto dans *La serva padrona* de Pergolesi : « *con te si sta, con te si sta, e su e giù; e qua e là* ». Dans sa cavatine, Figaro vante ainsi sa capacité à se démultiplier en chantant : « *Figaro qua, Figaro là, Figaro su, Figaro giù*³⁰⁹ ». De même, cinq solistes, à savoir Berta, Rosina, le Comte Almaviva, Figaro et Basilio, demandent à Bartolo de se taire dans la strette du finale du premier acte en chantant : « *Zitto su! Zitto giù! Zitto qua! Zitto là*³¹⁰ ! » Certes, la répétition de mots et de phrases est une nécessité fondamentale de la musique lyrique afin que le livret soit compris lors des représentations par la majorité des spectateurs. Cependant, l'ampleur que ce procédé prend dans les ouvrages de Rossini est pour le moins étonnante. Par ailleurs, la répétition volontairement déformée d'un mot peut ajouter un effet comique supplémentaire typique

³⁰³ *Ibid.*, p. 510-512 : n° 9a.

³⁰⁴ ROSSINI, Gioachino, *Il barbiere di Siviglia*, *op. cit.*, p. 435-443.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 440-441 et 442.

³⁰⁶ ROSSINI, Gioachino, *La gazza ladra*, *op. cit.*, vol. 2, p. 588-591.

³⁰⁷ CIMAROSA, Domenico, *Il matrimonio segreto*, *op. cit.*, p. 279-282 : à la fin du *duetto* entre le Comte Robinson et Geronimo : « *Abbracciamoci di core è speriam felicità* ». La parole *felicità* est répétée en boucle à l'extrême fin du *duetto* : « *e speriam felicità, e speriam felicità, e speriam felicità, felicità, felicità, felicità* ».

³⁰⁸ ROSSINI, Gioachino, *Il barbiere di Siviglia*, *op. cit.*, p. 16-17 : « *senza parlar* » (8 fois) ; p. 36 : « *qualità* » (8 fois) ; p. 49-52 : « *Figaro* » (21 fois) ; p. 51-53 : « *della città* » (9 fois) ; p. 82-86 : « *bravo / bella* » (27 fois) ; p. 99-100 : « *maggior mi fa* » (9 fois) ; p. 106-109 : « *farò giocare* » (15 fois) ; p. 126-128 : « *va a crepar* » (9 fois) ; p. 146-147 : « *consolar / indovinar* » (7 fois) ; p. 168-170 : « *star dovrà* » (9 fois) ; p. 180 : « *eccolo qua* » (4 fois) ; p. 186-187 : « *un momento* » (7 fois) ; p. 191 : « *presto fuori* » (5 fois) ; p. 195 : « *presto* » (7 fois) ; p. 213-216 : « *sì, signore* » (29 fois) ; p. 223-227 : « *zitto* » (17 fois) ; p. 287-290 : « *ad impazzar* » (11 fois) ; p. 295-296 : « *basta* » (9 fois) ; p. 319-321 : « *a delirar* » (10 fois) ; p. 354 : « *da dubitar* » (4 fois) ; p. 410-416 : « *Zitti zitti, piano piano* » (12 fois) ; p. 417 : « *via di qua* » (5 fois) ; p. 429-431 : « *trionferà* » (9 fois) ; p. 449-459 : « *in voi regnar* » (13 fois).

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 51.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 225-227.

des jeux de mots, notamment lorsque le Comte Almaviva, déguisé en soldat, fait exprès d'écortcher le nom du Docteur Bartolo en le nommant tour à tour « *Balordo* », « *Bertoldo* » ou « *Barbaro*³¹¹ », ou lorsque Figaro fait languir Rosina en utilisant littéralement la méthode du b.a.-ba pour lui annoncer le prénom de la jeune femme aimée par son soit-disant cousin : « *Poverina!... Si chiama R... o... Ro... s... i... si... n... a... na... Rosina*³¹² ». Dans l'*introduzione* de *La gazza ladra* (I, 1), le prénom Pippo est chanté à sept reprises par la pie, telle un perroquet, avant d'être repris quatre fois par le chœur qui se moque ouvertement du jeune paysan en colère : « *Pippo? / Taci / Pippo? / Taci*³¹³ ». De nombreuses répétitions de mots sont également mises en musique par Donizetti dans *L'elisir d'amore*, à une moindre échelle toutefois. Parmi les mots ou groupes de mots répétés, notons : « *si può guardar* », « *leggi* », « *giù* », « *le sentirà* », « *che mi fa* », « *chi può ricusar?* », « *andiam* », « *è professor* », « *a farmi amar* », « *è da contar* », « *non si dirà* », « *ha l'aria da signor* », « *al ballo* », « *hai da provar* », « *da rosicar* », etc.³¹⁴

Exploitée à plusieurs reprises par les compositeurs italiens au XVIII^e siècle³¹⁵, la répétition d'onomatopées est également une source de comique récurrente dans les *opere buffe* rossiniennes. L'un des exemples les plus frappants se trouve dans la strette du finale du premier acte de *L'Italiana in Algeri* de Rossini³¹⁶. Vincenzo Terenzio déclare à ce sujet :

*Il finale del primo atto dell'Italiana in Algeri costituisce una delle più straordinarie applicazioni di questo procedimento, nel quale il gioco iterativo della parole e delle onomatopée (din-din, bum-bum, tac-tac, cra-cra) si moltiplica nella sovrapposizione delle voci, determinando un effetto farsesco di irresistibile ilarità*³¹⁷.

Les solistes sont réduits dans ce morceau à l'état d'objets sonores. Elvira, Zulma et Isabella annoncent que leurs têtes sont une sonnette qui fait « *din-din* » en sonnante, Lindoro et Haly affirment avoir dans leurs têtes un grand marteau qui cogne au son de « *tac tà* », Taddeo se compare à une corneille qui fait « *crà crà* » quand on la plume, et la tête de Mustafà fait « *bum bum* » comme un coup de canon³¹⁸. Les metteurs en scène contemporains n'hésitent pas à transformer visuellement les sept solistes en automates musicaux ou marionnettes musicales au moment précis où leur chant se limite à ces onomatopées. La consultation de

³¹¹ *Ibid.*, p. 175-177.

³¹² *Ibid.*, p. 135.

³¹³ ROSSINI, Gioachino, *La gazza ladra*, *op. cit.*, vol. 1, p. 24-27. Didascalies du chœur : « (*essendosi accorti della gazza e deridendo Pippo*) » ; « (*deridendo Pippo*) ». - Cf. : *Ibid.*, p. 216.

³¹⁴ DONIZETTI, Gaetano, *L'elisir d'amore*, *op. cit.*, p. 6-8 et 12-14 : « *si può guardar* » (12 et 8 fois) ; p. 15 : « *leggi* » (5 fois) ; p. 60-61 : « *giù* » (9 fois) ; p. 106-107 : « *le sentirà* » (7 fois) ; p. 114-115 : « *che mi fa* » (12 fois) ; p. 133-134 : « *chi può ricusar?* » (5 fois) ; p. 146-147 : « *andiam* » (9 fois) ; p. 159-160 : « *è professor* » (10 fois) ; p. 177-178 : « *a farmi amar / è da contar* » (10 fois) ; p. 185-186 : « *non si dirà* » (10 fois) ; p. 189-191 : « *ha l'aria da signor* » (16 fois) ; p. 198-199 : « *al ballo* » (10 fois) ; p. 200-201 : « *hai da provar* » (10 fois) ; p. 204-206 et 210-212 : « *da rosicar* » (12 et 9 fois).

³¹⁵ Cf. : CIMAROSA, Domenico, *Il matrimonio segreto*, *op. cit.*, p. 254-255 : Geronimo répond en onomatopées au quintette de solistes, en répétant de manière systématique la note *la* : « *ba, ba, ba, ba* » ; « *ci, ci, ci, ci* » ; « *chiò, chiò, chiò, chiò* » ; « *ba ra ba, ba, ba* » ; « *ci ri ci, ci, ci* » ; « *chiò ro chiò, chiò, chiò* ».

³¹⁶ ROSSINI, Gioachino, *L'Italiana in Algeri*, *op. cit.*, p. 180-236 : « *Va sossopra il mio cervello* ». Passage de la strette caractérisé par les onomatopées : *Ibid.*, p. 189-228.

³¹⁷ TERENCEZIO, Vincenzo, *La Musica Italiana nell'Ottocento*, Milan, Bramante Editrice, 1976, vol. 1, p. 87 : « Le finale du premier acte de *L'Italiana in Algeri* constitue l'une des plus extraordinaires applications de ce procédé, dans lequel le jeu itératif de la parole et des onomatopées (*din-din, bum-bum, tac-tac, cra-cra*) se multiplie dans la superposition des voix, déterminant un effet burlesque d'une irrésistible hilarité. »

³¹⁸ ROSSINI, Gioachino, *L'Italiana in Algeri*, *op. cit.*, p. 189-191 : Elvira : « *Nella testa ho un campanello che suonando fa din din* » ; Zulma et Isabella : « *La mia testa è un campanello che suonando fa din din* » ; Lindoro et Haly : « *Nella testa un gran martello mi percuote e fa tac tà* » ; Taddeo : « *Sono come una cornacchia che spennata fa crà crà* » ; Mustafà : « *Come scoppio di cannone la mia testa fa bum bum* ».

quelques enregistrements vidéo de *L'Italiana in Algeri* disponibles sur Internet nous a permis d'observer l'utilisation de ce procédé à New York en 1986, à Stuttgart en 1987, à Turin en 1990, à Amsterdam en 1996, à Pesaro en 2006, à Vienne en 2011, à Lecco et Bologne en 2012, etc. Un exemple assez proche, quoique plus modeste, se trouve dans la cavatine du *basso buffo* Don Magnifico dans *La Cenerentola*, avec les répétitions successives des onomatopées « *din, don* » à quatre reprises, puis « *col cì cì* » à dix-neuf reprises³¹⁹. Un autre exemple dans lequel Rossini exploite, à l'aide d'onomatopées, l'image grotesque du corps liée à la satisfaction de ses besoins primaires, une source de comique déjà largement analysée par Mikhaïl Bakhtine dans l'œuvre de Rabelais³²⁰, se trouve dans le récitatif « *Ah disgraziato Figaro!* » qui réunit Bartolo, Rosina, Berta et Ambrogio, et qui constitue la septième scène du premier acte de *Il barbiere di Siviglia*. Lorsque Bartolo appelle ses deux serviteurs pour s'enquérir des éventuelles manigances entreprises dans son dos par Rosina et Figaro, il ne peut que constater l'inutilité d'une telle démarche devant les babillements répétés d'Ambrogio, « *Aah...* », auxquels répondent les éternuements de Berta, « *Eccì*³²¹! ». Rossini a certainement eu connaissance de la mise en musique antérieure de ce passage du livret par Paisiello dans l'opéra du même nom de ce dernier³²². Dans le même ouvrage de Rossini, les onomatopées « *Laranlalera, laranlala* », chantées au total à une dizaine de reprises, caractérisent l'entrée en scène de Figaro dans sa cavatine³²³, après avoir été annoncées une première fois « au loin » dans le récitatif précédent réunissant le Comte Almaviva et Fiorello³²⁴. Dans un passage du finale du premier acte, le maître de musique Basilio est le seul à chanter en solfiant les notes de musique, donnant la basse d'un quintette qui réunit également Rosina, Berta, le Comte Almaviva et Bartolo : « *Sol sol sol sol sol sol do re mi fa re sol mi la fa si sol do*³²⁵ ». À l'instar de Rossini, Donizetti met également en musique quelques onomatopées dans ses partitions d'*opere buffe*, notamment dans celle de *L'elisir d'amore*. Ivre sous l'effet de l'elixir qui n'est en réalité que du vin, Nemorino chante une douzaine de fois « *Lal-la-ral-la-rà la la la la* » au début de son deuxième *duetto* du premier acte avec Adina (I, 8), ainsi que dans le récitatif précédent (I, 7)³²⁶. L'entrée de Belcore au début du *terzetto* suivant (I, 9) se caractérise par l'imitation vocale *a cappella* de la caisse claire sur une note répétée (*do*), une onomatopée martiale qui sied à ce personnage de militaire : « *Tran tran tran tran tran tran tran tran*³²⁷ ». Dans le chœur « *Che interminabile andirivieni!* » de *Don Pasquale* (III, 3) du même Donizetti, les serviteurs du personnage éponyme et de Norina se plaignent des coups incessants de sonnette de leurs maîtres en imitant ce signal sonore obsédant par la répétition d'onomatopées : les soprani chantent « *Tin tin di qua, tin tin tin tin* » d'un côté, les ténors et basses « *Ton ton di là, ton ton ton ton* » de l'autre³²⁸. Dans la *serenata* « *Com'è gentil* » d'Ernesto, située à la sixième scène du troisième acte du même opéra, le chant du soliste est accompagné par le chœur qui imite le son de la guitare sur l'onomatopée « *la la la la*³²⁹ ». En 1849, Adolphe Adam reprend en France l'idée de l'imitation vocale d'un instrument dans la sixième scène du premier acte

³¹⁹ ROSSINI, Gioachino, *La Cenerentola*, op. cit., p. 51-52.

³²⁰ BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, 473 p.

³²¹ ROSSINI, Gioachino, *Il barbiere di Siviglia*, op. cit., p. 115-116. - Dans *L'Italiana in Algeri*, le *basso buffo* Mustafà éternue de même au son de l'onomatopée « *Eccì...* » (Cf. : partition chant-piano : p. 303-306).

³²² PAISIELLO, Giovanni, *Il barbiere di Siviglia*, op. cit., p. 70-71, 74 et 77.

³²³ ROSSINI, Gioachino, *Il barbiere di Siviglia*, op. cit., p. 40-47 et 52-53.

³²⁴ *Ibid.*, p. 49 : « *(Se sente da lontano venire Figaro cantando)*. - Figaro : « *La la la la la la la la la la* ».

³²⁵ *Ibid.*, p. 196-198.

³²⁶ DONIZETTI, Gaetano, *L'elisir d'amore*, op. cit., p. 96-98 et 102.

³²⁷ *Ibid.*, p. 107-108.

³²⁸ DONIZETTI, Gaetano, *Don Pasquale*, op. cit., p. 161-162.

³²⁹ *Ibid.*, p. 193-195.

de son opéra bouffon intitulé *Le Toréador ou l'Accord parfait*. « Imitant la contrebasse » sur l'onomatopée « pon pon pon pon » chantée *staccato*, telle que les notes jouées *pizzicato* à l'instrument, la basse Belflor accompagne les vocalises de Coralie qui consistent en de brillantes variations sur le thème « Ah ! vous dirai-je, maman ! », tandis que Tracolin joue de la flûte³³⁰.

L'alternance rapide et continue de répliques - questions et réponses se succédant du tac au tac - constitue selon Marco Marica une technique héritée de la *commedia dell'arte*, propre au genre de l'*opera buffa* et adaptée aux interprètes italiens, meilleurs chanteurs qu'acteurs³³¹. Dans ce contexte, le quatrième procédé musical susceptible de provoquer le rire de manière « mécanique » est l'utilisation de dialogues brefs et réguliers au rythme obstiné dans un tempo vif. Deux solistes échangent des répliques courtes et de longueur identique, souvent de deux mesures, d'une mesure, voire d'une demi-mesure seulement. L'alternance rapide et régulière des dialogues donne le sentiment d'un système rigide au sein duquel les solistes s'expriment de manière stéréotypée, tels des pantins. Rossini utilise ce procédé dès son premier opéra, *La cambiale di matrimonio* (I, 8), à travers huit répliques d'une mesure chacune en croches régulières entre Fanny et Edoardo, dans un tempo *allegro mosso* et une mesure à 3/4. Le caractère répétitif de ce passage est accentué par le retour quasi systématique de la rime finale *-te* et par l'accompagnement orchestral en carrures de deux mesures toutes construites sur le même modèle :

Fanny :	<i>Non mi piacete.</i>
Edoardo :	<i>La rinunziate.</i>
Fanny :	<i>Non mi prendete.</i>
Edoardo :	<i>A me cedete.</i>
Fanny :	<i>Non vo' sposarvi.</i>
Edoardo :	<i>Guai se parlate!</i>
Fanny :	<i>Vi pentirete.</i>
Edoardo :	<i>La rinunziate</i> ³³² .

Une autre illustration de ce procédé se trouve dans le *duetto* entre le Comte Almaviva et Figaro situé au premier acte d'*Il barbiere di Siviglia*. Dans une mesure à 3/8 et un tempo *allegro*, les deux solistes échangent dix répliques de deux mesures chacune dont la régularité rythmique - cinq croches suivies d'un demi-soupir - est renforcée par la répétition des rimes - huit se concluent par la voyelle *o* - et l'accompagnement en croches régulières de l'orchestre sur une formule mélodique répétitive d'une mesure, elle-même inscrite dans une carrure de quatre mesures :

Conte :	<i>Ho ben capito...</i>
---------	-------------------------

³³⁰ ADAM, Adolphe, *Le Toréador ou l'Accord parfait*, partition chant et piano d'après le Urtext [sic] de l'édition « L'Opéra français » par Karl-Heinz Müller, Cassel, Bärenreiter, 2008, p. 72 et 74.

³³¹ MARICA, Marco, *L'opéra-comique in Italia: rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, Dissertazione dottorale: Dottorato di ricerca in Storia e analisi delle culture musicali, Rome, Università degli Studi « La Sapienza », 1998, p. 63 : « *E' difficile non scorgere in questo genere di interpolazioni l'inferiorità della tradizione teatrale italiana rispetto a quella francese; in Italia non esisteva infatti quel tipo di dialogo piano e "naturale" che tanto veniva ammirato nelle commedie e negli opéras-comiques français (e che presupponeva però una ben differente tradizione attoriale), mentre raramente nei dialoghi delle opere buffe si supera lo schema primitivo della botta e risposta, della successione continua di domande e repliche. E' probabile che i cantanti italiani, non abituati a recitare delle scene dialogate e quindi dotati certamente di minori attitudini attoriali dei loro colleghi francesi, scivolassero inevitabilmente verso modi di recitazione propri della commedia dell'arte, che ai loro occhi doveva apparire un modello più praticabile e spontaneo, visto che rappresentava ancora il genere di teatro più diffuso nella Penisola.* »

³³² ROSSINI, Gioachino, *La cambiale di matrimonio*, op. cit., p. 79. - Cf. : *Ibid.*, p. 139 : répliques symétriques entre Mill et Slook : « *Vedrete i torti miei / Vedrete i torti miei / com'io so vendicar / com'io so vendicar* ».

Figaro : *Or vada presto.*
 Conte : *Tu guarda bene...*
 Figaro : *Io penso al resto.*
 Conte : *Dite mi fido...*
 Figaro : *Colà l'attendo...*
 Conte : *Mio caro Figaro...*
 Figaro : *Intendo, intendo.*
 Conte : *Porterò meco...*
 Figaro : *La borsa piena*³³³.

Le même procédé est employé au début de la strette du finale du premier acte du même opéra, avec l'alternance, sous forme de « question-réponse », de seize trisyllabes entre Bartolo et le chœur d'hommes. Dans une mesure à 4/4 et un tempo *allegro*, le rythme pointé obstiné des répliques - croche pointée, double croche, noire - est renforcé par le mouvement lui-même obstiné des intervalles mélodiques - la seconde ascendante *do-ré* pour Bartolo, la quarte ascendante *sol-do* pour le chœur - et par l'accompagnement orchestral répétitif de huit mesures identiques entre elles :

Bartolo : *Ma signor...*
 Chœur : *Zitto tu!*
 Bartolo : *Ma un Dottor...*
 Chœur : *Oh non più!*
 Bartolo : *Ma se lei...*
 Chœur : *Non parlar!*
 Bartolo : *Ma vorrei...*
 Chœur : *Non gridar!*
 Bartolo, Berta, Basilio : *Ma se noi...*
 Chœur : *Zitto tu!*
 Bartolo, Berta, Basilio : *Ma se poi...*
 Chœur : *Pensiam noi!*
 Bartolo, Berta, Basilio : *Ma se poi...*
 Chœur : *Zitto tu!*
 Bartolo, Berta, Basilio : *Ma se noi...*
 Chœur : *Non parlar*³³⁴!

La partition de *La Cenerentola* comporte plusieurs exemples du même procédé. Dans la partie finale de leur *duetto* du deuxième acte, caractérisée par une mesure à 6/8 et un tempo *allegro*, Don Magnifico et Dandini échangent des répliques symétriques d'une mesure en croches régulières, Dandini reprenant systématiquement à l'identique la dernière formule mélodique chantée par Don Magnifico : « *Non partirò / Lei partirà / Non partirò / Lei partirà / Ci rivedremo / Ci rivedremo / Ci parleremo / Ci parleremo [...]*³³⁵ ». Lors de la dernière production de l'ouvrage à l'Opéra de Paris en 2012-2013, le metteur en scène avait transformé les deux interprètes en marionnettes aux mouvements raides, saccadés et symétriques durant ces répliques. Le caractère mécanique des dialogues entre différents personnages peut aussi s'inscrire dans un ensemble vocal plus important et plus complexe. Dans deux passages du sextuor du deuxième acte, Don Magnifico et Dandini se répondent à la mesure dans un flot ininterrompu de croches caractérisé par une formule mélodique obstinée, tandis que Cenerentola et Ramiro répondent à Clorinda et Tisbe dans des répliques de deux mesures marquées par le rythme dactylique³³⁶. Un exemple de répliques régulières d'une mesure, mais au rythme différencié entre les deux personnages, se trouve dans deux passages identiques

³³³ ROSSINI, Gioachino, *Il barbiere di Siviglia*, op. cit., p. 90-91.

³³⁴ *Ibid.*, p. 223-224. - Le même procédé est repris aux pages 225-227.

³³⁵ *Ibid.*, p. 266.

³³⁶ *Ibid.*, p. 312-314 et 316-319.

du *duetto* entre Ramiro et Dandini qui s'enchaîne avec le finale du premier acte. La blanche suivie de quatre croches chantées par Dandini (*si b-la-sol-fa #-ré*) répondent à chaque fois de manière automatique aux huit croches de Ramiro (*ré-ré-ré-ré-ré-ré-do #-do #*) :

Ramiro : *Zitto, zitto, zitto, zitto*
 Dandini : *Sono un misto...*
 Ramiro : *Piano, piano, piano, piano*
 Dandini : *D'insolenza...*
 Ramiro : *Zitto, zitto, zitto, zitto*
 Dandini : *Di capriccio...*
 Ramiro : *Alidoro mi dicea...*
 Dandini : *E vanità³³⁷.*

Après chacun de ces passages, Rossini place d'autres répliques symétriques entre les deux personnages, mais cette fois-ci au rythme identique, dans des formules de quatre mesures, d'une mesure et d'une demi-mesure³³⁸. À plus grande échelle, l'ensemble du *duetto* est ainsi marqué par l'alternance symétrique des parties musicales des deux personnages. D'autres exemples de répliques « mécaniques » peuvent également être observés dans les partitions d'*Il signor Bruschino*³³⁹, de *L'Italiana in Algeri*³⁴⁰ ou de *La gazza ladra*³⁴¹. Donizetti reprend le même procédé dans le *duetto* du deuxième acte de *L'elisir d'amore* réunissant Adina et Dulcamara. Les deux personnages échangent des répliques de deux mesures, puis d'une mesure. Le caractère « mécanique » des répliques est toutefois atténué par les carrures mélodiques de quatre mesures à l'orchestre :

Dulcamara : *Vuoi vederti mille amanti spasimar, languire al piede?* [2 mesures]
 Adina : *Non saprei che far di tanti: il mio core un sol ne chiede.*
 Dulcamara : *Render vuoi gelose, pazze, donne, vedove, ragazze?*
 Adina : *Non mi alletta, non mi piace di turbar altrui la pace.*
 Dulcamara : *Conquistar vorresti un ricco?* [1 mesure]
 Adina : *Di ricchezze non mi picco.*
 Dulcamara : *Un contino, un marchesino?*
 Adina : *No, non vo' che Nemorino.*
 Dulcamara : *Prendi su la mia ricetta...*
 Adina : *Ah! Dottor, sarà perfetta...*
 Dulcamara : *Che l'effetto ti farà.*
 Adina : *Ma per me virtù non ha³⁴².*

³³⁷ *Ibid.*, p. 157 et 158-159.

³³⁸ *Ibid.*, p. 158 et 159-160.

³³⁹ ROSSINI, Gioachino, *Il signor Bruschino*, *op. cit.*, p. 86-91 : Bruschino et Gaudenzio (11 mesures) : « *uh che caldo! / eh coraggio... / indeciso / non temete [...]* ».

³⁴⁰ ROSSINI, Gioachino, *L'Italiana in Algeri*, *op. cit.*, p. 64 : Lindoro et Mustafà (4 mesures) : « *Chiome... / Nere. / Guance... / Belle. / Chiome... / Nere. / Guance... / Belle.* » ; p. 321-323 et 329-331 : quintette (16 mesures) : « *Sento un fremito / Sento un fremito [...]* » ; p. 411-412 et 413-414 : Taddeo et Mustafà (2 fois 14 mesures) : 1) « *Di veder e non veder, / Di veder e non veder, [...]* » ; 2) « *Giuro inoltre all'occasion / Giuro inoltre all'occasion [...]* » (répétition obstinée de la note *si b* en *staccato*).

³⁴¹ ROSSINI, Gioachino, *La gazza ladra*, *op. cit.*, vol. 1, p. 110-111 : Pippo et le chœur (10 mesures) : « *La pipa, / Che pipa! / la poppa, / Che poppa! [...]* » (saut d'octave descendante) ; p. 136-137 : Ninetta et Fernando (24 mesures) : « *Io tremo... / Io tremo... / pavento... / pavento... / Che fiero / Che fiero / tormento! / tormento!* » ; p. 208-209 : Le Podestà répond de manière monosyllabique à Ninetta et Fernando (4 mesures) : « *il / il / cor / cor / scop- / piar / piar / il / il / cor / cor / scop- / scop- / piar* » ; p. 259-260 : Ninetta et le quatuor de solistes (4 mesures) : « *no, non ti pos- / che mai pensar, / -so, oh Dio, giovar, / che mai pensar, / no, non ti pos- / che mai pensar / -so, oh Dio, giovar* ».

³⁴² DONIZETTI, Gaetano, *L'elisir d'amore*, *op. cit.*, p. 220-221. - Autre exemple bref de répliques symétriques : *Ibid.*, p. 82 : Dulcamara et Nemorino (4 mesures) : « *E il sapore?... / Eccellente... / Eccellente?... / Eccellente...* »

Enfin, dans le passage du chœur « *Che interminabile andirivieni!* » de *Don Pasquale* (III, 3) vu précédemment, caractérisé par un tempo *allegro vivace* et une mesure à 4/4, les ténors et basses répondent de manière symétrique aux soprani dans des répliques de deux mesures, puis d'une demi-mesure³⁴³. Notons que l'alternance rapide de répliques du tac au tac entre deux ou plusieurs personnages est une technique déjà employée par les compositeurs d'*opere buffe* au XVIII^e siècle, notamment par Pergolesi dans le finale du deuxième intermezzo de *La serva padrona*³⁴⁴, par Galuppi dans le finale du deuxième acte d'*Il filosofo di campagna*³⁴⁵, par Paisiello dans le deuxième *terzetto*³⁴⁶ et dans le quintette³⁴⁷ du deuxième acte d'*Il barbiere di Siviglia*, et surtout par Cimarosa dans le *terzetto* du premier acte³⁴⁸, ainsi que dans le premier *duetto*³⁴⁹, dans le premier *terzetto*³⁵⁰, dans l'*aria* du Comte Robinson³⁵¹, dans le deuxième *terzetto*³⁵², dans le quintette³⁵³ et dans le finale³⁵⁴ du deuxième acte d'*Il matrimonio segreto*.

Enfin, citons brièvement un autre moyen musical utilisé par Rossini pour réduire ses personnages à l'état de marionnettes, le *concertato di stupore*. Traditionnellement placé dans le finale du premier acte de ses *opere buffe*, on le retrouve notamment dans les partitions

³⁴³ DONIZETTI, Gaetano, *Don Pasquale*, op. cit., p. 161-162.

³⁴⁴ PERGOLESI, Giovanni Battista, *La serva padrona*, op. cit., p. 60 : six répliques à la mesure, puis quatre répliques à distance de deux mesures entre Uberto et Serpina : « *Eh! / Sì. / avrai / Avrò / per me? / per te.* » ; « *grazioso / diletta / sposetto! / sposetta!* »

³⁴⁵ GALUPPI, Baldassare, *Il filosofo di campagna*, op. cit., p. 94-95 : huit répliques d'une demi-mesure entre Don Tritemio et Nardo : « *Alla figlia? / Signor sì. / Alla sposa? / Messer sì. / Alla figlia? / Signor sì. / Alla sposa? / Messer sì.* »

³⁴⁶ PAISIELLO, Giovanni, *Il barbiere di Siviglia*, op. cit., p. 111 : huit répliques à la demi-mesure entre Bartolo et le Comte Almaviva : « *Date, date... / Dolcemente, / Via sortite. / or partirò, [...]* »

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 160-161 : dix répliques à la mesure entre les cinq personnages dans un rythme de croches régulières : « *E così, che fa il curiale? / Via finite col curiale. / Cosa dite del curiale? / Voi parlate col curiale? / Ma cos'è questo curiale? [...]* »

³⁴⁸ CIMAROSA, Domenico, *Il matrimonio segreto*, op. cit., p. 76 : quatre répliques à la mesure dans un rythme de croches régulières entre Carolina et Elisetta : « *Stizzosa, stizzosa! / Fumosa, fumosa! / Stizzosa, stizzosa! / Fumosa, fumosa!* »

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 265-266 : quatre répliques à distance de deux mesures, puis quatre répliques à la mesure entre le Comte Robinson et Geronimo : « *La sposerete, amico. / Io non la sposerò. / Sì, sì, sì, sì, io dico. / Io dico no, no, no. / Sì, sì, sì, sì. / No, no, no, no. / Sì, sì, sì, sì. / No, no, no, no.* » ; p. 271 : six répliques à la demi-mesure entre les deux personnages : « *M'ascolterete? / La sposerete? / M'ascolterete? / La sposerete? / M'ascolterete? / La sposerete?* » ; p. 274-276 : trois répliques de deux mesures, puis quatre répliques d'une mesure en doubles-croches régulières entre les deux personnages : « *Va l'amico ruminando [...]* »

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 301 : deux répliques de deux mesures, puis six répliques d'une demi-mesure en doubles-croches régulières entre Paolino et Carolina : « *Taci, taci, che per ora non mi posso qui spiegar. / Ci mancava questa ancora, per più farmi delirar! / Taci, taci, / Ci mancava / taci, taci, / questa ancora, / che per ora / questa ancora.* »

³⁵¹ *Ibid.*, p. 347 : quatre répliques à la mesure en croches régulières entre le Comte et Elisetta : « *Quest'è un vizio troppo brutto. / Non è tutto, non è tutto. / Quest'è un vizio troppo brutto. / Non è tutto, non è tutto.* »

³⁵² *Ibid.*, p. 372-373 : huit répliques de deux mesures entre Elisetta, Geronimo et Fidalma : « *In un ritiro la Carolina... / Già v'ho capito, cara signora. / Mandar dovete doman mattina... [...]* »

³⁵³ *Ibid.*, p. 408-409 : cinq répliques d'une mesure en croches régulières entre d'une part Elisetta, Fidalma et Geronimo, et d'autre part Carolina et le Comte : « *no, signora, no signora, / [...]* » ; p. 420-421 : six répliques construites sur le même modèle : « *Sol tre giorni alla partenza / [...]* »

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 461-462 : six répliques de deux mesures entre Fidalma et Geronimo : « *Che cosa è accaduto? / Che cosa è mai nato? / Io sono tremante. / Io son sconcertato. / Ma cosa è mai nato? / Che cosa è accaduto?* » ; p. 476 : quatre répliques d'une mesure entre Geronimo et Fidalma : « *Cosa s'intende? / Cosa vuol dire? / Cosa s'intende? / Cosa vuol dire?* » ; p. 485 : quatre répliques d'une mesure entre Geronimo et Fidalma : « *Voi che dite? / Voi che fate? / Voi che dite? / Voi che fate?* » ; p. 493-494 : quatre répliques d'une mesure, puis six répliques d'une demi-mesure entre le quintette de solistes et Geronimo : « *Che si chiamino i parenti / Che si chiamino i parenti / che s'invitino gli amici, / che s'invitino gli amici, / che si suoni, / che si suoni, / che si canti, / che si canti, / tutti quanti / tutti quanti* » ; p. 497-498 : répliques construites sur le même modèle.

d'*Il barbiere di Siviglia*³⁵⁵ ou de *La Cenerentola*³⁵⁶. Sous l'effet d'un coup de théâtre, l'arrivée des forces de l'ordre au domicile de Bartolo dans le premier exemple, l'apparition de Cenerentola à la fête organisée dans le palais de Don Ramiro dans le second, l'ensemble des solistes est figé de stupeur et d'effroi, se raidit et donne de ce fait l'impression de mouvements mécaniques. Entre deux mouvements vifs, le tempo est brusquement ralenti, l'orchestre est allégé, les personnages chantent en homorythmie et leurs paroles sont entrecoupées par de nombreux silences. Auber s'inspire directement de Rossini pour composer le quintette du premier acte (n° 3) de *Fra Diavolo* selon le même modèle, avec un *andantino* placé entre un *allegro moderato* et un *allegro assai*. Par ailleurs, Marco Marica montre dans sa thèse comment Felice Romani prend le soin de modifier le livret de l'opéra-comique *Jean de Paris* (1812) de Saint-Just et Boieldieu pour y introduire une situation de surprise permettant l'incontournable *concertato di stupore*, une scène mise en musique par Morlacchi en 1818, Speranza en 1836 et Donizetti en 1839 dans leurs versions respectives de *Gianni di Parigi*³⁵⁷. Au-delà de l'exemple du *concertato di stupore*, Rossini plaisante lui-même, lors de sa conversation parisienne avec Wagner en 1860, sur le ridicule des grands ensembles vocaux conclusifs où les chanteurs statiques sont alignés comme des « artichauts ». Alors que le compositeur allemand se plaint des « exigences imposées par la routine à la forme du drame musical », Rossini fait preuve d'une capacité d'auto-dérision inconnue de son confrère :

WAGNER. [...] Ces arie di bravura, ces duos insipides fatalement fabriqués sur le même modèle, et combien d'autres hors-d'œuvre qui sans raison interrompaient l'action scénique ! puis les *septuors* ! car dans tout opéra qui se respectait il fallait le septuor solennel où les personnages du drame, délaissant l'esprit de leur rôle, se mettaient en ligne devant la rampe – tous réconciliés – pour venir d'un commun accord (et souvent quels grands accords, grand Dieu !) débiter au public un de ces poncifs fades...

ROSSINI (*l'interrompant*). Et savez-vous comment nous appelions cela de mon temps en Italie ? *Le rang des artichauts*. J'avoue que je sentais parfaitement le ridicule de la chose. Cela me faisait toujours l'effet d'une bande de *facchini* venant chanter pour obtenir un pourboire. Mais que voulez-vous ? C'était la coutume ; une concession qu'il fallait faire au public, sinon on nous eût jeté des pommes cuites... et mêmes de celles qui ne l'étaient pas³⁵⁸ !

Conclusion

L'expression du comique dans l'*opera buffa* dépend avant tout du *basso buffo* dont le jeu d'acteur est primordial, à la différence des autres solistes. Lorsqu'un compositeur italien décide de mettre en musique la traduction du livret d'un opéra-comique, il transforme un ou deux personnages de l'intrigue en basse bouffe, ou bien demande à son librettiste d'introduire cet emploi spécifique du genre italien par l'intermédiaire d'un nouveau personnage. Stendhal et Manuel Garcia junior distinguent deux types de *basso buffo*, le *buffo cantante* qui se doit d'être également bon chanteur, à l'instar de la basse napolitaine Luigi Lablache, et le *buffo*

³⁵⁵ ROSSINI, Gioachino, *Il barbiere di Siviglia*, op. cit., p. 209-212 (sextuor) : « [Figaro al Conte, Rosina al Barbiere] *La forza! oh diavolo!... [...] Quest'avventura, ah! come diavolo mai finirà.* »

³⁵⁶ ROSSINI, Gioachino, *La Cenerentola*, op. cit., p. 180-184 (sextuor) : « [Cenerentola svelasi. Momento di sorpresa, di riconoscimento, d'incertezza] *Parlar, pensar vorrei, parlar pensar non so. Quest'è un inganno, oh Dei! quel volto m'atterrò.* »

³⁵⁷ MARICA, Marco, op. cit., p. 286 : « *Terminato il duettino, il libretto di Romani torna a riavvicinarsi alla sua fonte francese. Gianni di Parigi entra in scena e viene riconosciuto immediatamente dalla Principessa. In entrambi i libretti, dunque, i protagonisti si incontrano nel Finale, ma l'incontro risulta assai più interessante in Romani, dove la Principessa ancora non sa chi sia questo borghese di Parigi che le ha soffiato la cena. L'aver creato una situazione di attesa intorno all'incontro tra i due protagonisti permette inoltre a Romani di rispettare uno dei punti obbligati del grande finale italiano, il cosiddetto «concertato di stupore».* »

³⁵⁸ MICHOTTE, Edmond, *La Visite de Richard Wagner à Rossini* [1860], Arles, Actes Sud, 2011, p. 59-60.

caricato auquel sont confiées les manifestations les plus extrêmes sur scène du grotesque, de la charge et de la caricature. Rossini affirme la primauté du rythme en musique, un précepte qui se manifeste largement dans ses ouvrages comiques à travers l'emploi du débit syllabique rapide, aussi bien dans les airs et les *recitativi secchi* que dans les ensembles et les chœurs, la récurrence de *tempi* vifs, de traits en notes répétées, de sauts d'octaves, etc. Donizetti suit abondamment l'exemple de son aîné dans ses propres ouvrages. Si Rossini assume pleinement l'héritage musical laissé par les compositeurs d'*opere buffe* de la fin du XVIII^e siècle, il le transforme en lui donnant une vitalité rythmique inconnue jusqu'à alors. La théorie du philosophe Henri Bergson, selon laquelle le rire est produit par « Du mécanique plaqué sur du vivant », permet de rendre compte en partie du comique rossinien à travers quatre procédés, la récurrence de cadences stéréotypées, le *crescendo* d'orchestre, la répétition de mots – « *sì* », « *no* », « *felicità* », « *presto* », « *zitto* », etc. - ou d'onomatopées – en particulier dans le finale du premier acte de *L'Italiana in Algeri* qui en est la plus parfaite illustration -, et l'emploi de répliques brèves et symétriques dans un tempo rapide. Emportés par l'élan musical irrésistible comme de simples marionnettes ou figés soudainement par la stupeur et l'effroi, les personnages rossiniens suscitent le rire du spectateur.

3.2 Les modèles structurels du comique français

Introduction

Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'opéra-comique est régulièrement qualifié de genre « éminemment français », un genre dans lequel « l'école française » exprimerait au mieux cet « esprit français » réputé dans toute l'Europe, tandis que les scènes de l'Opéra de Paris et du Théâtre-Italien favoriseraient les productions de compositeurs étrangers tels que Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti ou Meyerbeer. Les notions de genre « éminemment français », d'« école française » et d'« esprit français » seront donc l'objet des trois premières parties de ce chapitre. Souvent associée à Auber, la notion d'« esprit français » apparaît entre autres dans les écrits de Grétry, Reichardt, Stendhal, Goethe, Liszt, Heine et Ferdinand Hiller. Dans *De l'Allemagne*, Madame de Staël considère que l'esprit français est intimement lié à l'art de la conversation. Cette idée fait florès dans le monde germanique où de nombreux critiques et compositeurs, tels que Weber, Hiller, Yourij von Arnold et Hanslick, utilisent le terme de *Konversationsoper* pour caractériser le genre de l'opéra-comique.

Si « l'esprit français » et la « gaieté » du genre « éminemment national » reposent largement sur la qualité comique des livrets de Scribe, de Saint-Georges et de leurs confrères, les compositeurs français trouvent également le moyen de les exprimer musicalement, en particulier à travers l'utilisation de nombreux rythmes de danses dont le rôle est moins de faire rire que de faire sourire le spectateur. Wagner, Castil-Blaze, Heine, Berlioz et Hanslick condamnent le goût prononcé des compositeurs d'opéras-comiques pour la musique de bal et l'utilisation jugée scandaleuse de rythmes de contredanses, de quadrilles, voire du cancan. Notre analyse des partitions de quatre ouvrages créés à l'Opéra-Comique entre 1830 et 1837, *Fra Diavolo* et *Le Domino noir* d'Auber, *Le Chalet* d'Adam et *Zampa* d'Hérold, démontrera l'omniprésence des rythmes de danses ou à caractère de danses dans le répertoire de ce théâtre.

L'opéra-comique est-il comique ? Cette question peut sembler provoquante à première lecture. L'opéra-comique est généralement considéré au XIX^e siècle, notamment par Donizetti et Offenbach, comme l'équivalent français de l'*opera semiseria*, non de l'*opera buffa*. La fin heureuse qui caractérise traditionnellement le genre cède peu à peu la place à des ouvrages qui se rapprochent de la tragédie. À partir de la création de *Masaniello* de Carafa en 1827, la fin tragique et la mort ne sont plus frappées d'interdiction à l'Opéra-Comique : trois ouvrages d'Hérold, *L'Illusion*, *Zampa* et *Le Pré aux clercs*, et trois autres d'Auber, *Haydée*, *Marco Spada* et *Manon Lescaut*, ouvrent progressivement la voie à la fin tragique, universellement connue aujourd'hui, de *Carmen* de Bizet en 1875.

Les musicologues contemporains français, allemands, italiens et anglo-saxons s'accordent pour reconnaître l'influence de Rossini et de l'opéra italien sur les ouvrages créés à l'Opéra-Comique sous la Restauration et la monarchie de Juillet. Notre analyse d'une vingtaine d'opéras-comiques de Boieldieu, Hérold, Adam et Auber montrera que l'ensemble des modèles structurels du comique italien étudiés au chapitre précédent est assimilé et repris à divers degrés par les compositeurs français.

3.2.1 L'opéra-comique, ou le genre « éminemment français »

L'opéra-comique est souvent désigné au XIX^e siècle comme le symbole de l'art lyrique national, par opposition à l'opéra français dont les compositeurs les plus réputés sont paradoxalement italiens ou allemands. Le succès international de l'opéra-comique est ainsi présenté, dans un article anonyme publié le 8 septembre 1867 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, comme celui de « notre genre lyrique national¹ ». Dans un bref ouvrage consacré à l'histoire de l'Opéra-Comique au XIX^e siècle, Albert Soubies écrit en 1894 : « On peut plaisanter tant que l'on voudra : l'expression de « genre éminemment français », dont on s'amuse déjà il y a quelque cinquante ans, n'en reste pas moins, pour désigner cette espèce d'ouvrages mesurés et discrets, la plus sensée et la plus juste de toutes². » Cette conception du caractère « éminemment » français de l'opéra-comique, un « lieu-commun » de la critique musicale en 1872 selon Gustave Bertrand³ - archiviste paléographe, attaché à la rédaction du *Ménestrel* et du *Journal des Débats*, et futur directeur du Théâtre des Nations -, est largement partagée en Allemagne, notamment par Joachim Fels, Richard Wagner, Ferdinand Hiller, Heinrich Heine, Franz Brendel⁴, Ferdinand Gleich⁵, Jacques Offenbach ou Eduard Hanslick. En France, les critiques sont moins unanimes. Si Adam, compositeur emblématique du genre, ne doute pas un instant du caractère national de l'opéra-comique, ce n'est pas le cas d'Hector Berlioz et de Théophile Gautier. Il est intéressant de noter que l'opéra-comique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle est souvent considéré comme la plus parfaite illustration de cette « nationalité musicale », et que les affinités entre les genres de l'opéra-comique et du vaudeville sont régulièrement soulignées.

En introduction de son article intitulé « L'Opéra-Comique à Paris », publié le 5 juillet 1842 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*⁶, Joachim Fels affirme que l'opéra-comique est parfois d'une qualité supérieure à l'opéra sérieux dans la capitale française,

¹ Anonyme, « À propos du *Domino noir* traduit en italien », in : *RGMP*, 8 septembre 1867, vol. 34, n° 36, p. 288 : « En 1820, une troupe française jouait déjà nos opéras-comiques à Saint-Pétersbourg, et le théâtre allemand de cette capitale chantait des traductions de ces mêmes opéras-comiques. Depuis, la vogue de notre genre lyrique national n'a fait que grandir partout. N'est-ce pas « traverser la frontière » cela, et que veut-on de plus ? » - Cf. : SOLIÉ, Émile, *Histoire du Théâtre Royal de l'Opéra-Comique*, Paris, « Chez tous les libraires », 1847, préface : « L'Opéra-Comique est un théâtre royal ; sa situation florissante atteste que le public y rencontre un délassement de prédilection ; le genre qu'il cultive est véritablement français ».

² SOUBIES, Albert, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages. De la première de « La Dame blanche » à la millième de « Mignon »*. 1825-1894, Paris, Fischbacher, 1894, p. 2.

³ BERTRAND, Gustave, *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Paris, Didier, 1872, p. 246-247 : « Car enfin, si je tiens en rare estime le ravissant génie d'Auber, je ne l'ai jamais surfait. J'ai même eu parfois les nerfs agacés par certains doctrinaires trop aimables qui veulent voir en lui le musicien français par excellence, et qui, parlant de l'opéra-comique, ont toujours ce lieu-commun aux lèvres : « Genre éminemment national ! » - Cf. : *Ibid.*, p. 247 : « Jusques à quand se trouvera-t-il des docteurs pour soutenir que l'opéra-comique est le seul genre dont nous soyons capables, celui où l'on ne fait « pas plus de musique que n'en comporte le génie français ? »

⁴ BRENDDEL, Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* [1852], Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1903, p. 460-461 : « Die Eigentümlichkeit des französischen Wesens ist jedenfalls am meisten in der Spieloper zur Geltung gekommen. In der grossen Oper halten die Franzosen, wie mir scheint, die Mitte zwischen Italienern und Deutschen. »

⁵ GLEICH, Ferdinand, *Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen. Opern nebst Biographien der Componisten*, Leipzig, Heinrich Matthes, 1857, p. 82 : « Johann von Paris ist eine der reizendsten und feinsten komischen Opern, die wir haben, ein schönes und liebenswürdiges Spiegelbild der französischen Nationalität. »

⁶ FELS, Joachim, « Die komische Oper in Paris », in : *NZfM*, 5 juillet 1842, vol. 17, n° 2, p. 5-7.

une particularité que l'on ne rencontre selon lui que très rarement en Europe⁷. Le critique insiste sur le caractère national de ce genre, garant de son unité à travers les différentes périodes de son histoire :

Ein zweites Motiv einer regeren Theilnahme an dieser Oper möchte ein Hinblick auf das Repertoire abgeben. Ein buntes Bild, in dem die Farben an manchen Partien sehr stark aufgetragen sind, und das nach zwei Schulen, der alten und der modernen, gemalt ist. Und über diese beiden ist wieder das Eine ausgegossen, was sie, was ganz Frankreich zusammenhält – die Nationalität. Es ist französische Musik, die man in der komischen Oper hört, Gretry, Nicolo, Boieldieu [sic], Cherubini – Auber, Adam, Clapisson und Andere⁸.

Lors de son long séjour à Paris au début des années 1840, Wagner publie les 27 février et 13 mars 1842 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* deux articles intitulés « Halévy et *La Reine de Chypre*⁹ ». Le compositeur allemand considère que le développement du talent d'Halévy dans le grand opéra est une exception en France et que la plus grande disposition d'Auber pour l'opéra-comique - un compositeur dont le succès est assuré par « le caractère essentiellement français de sa musique »¹⁰ - est partagée par l'ensemble de ses compatriotes :

Certes, le talent d'Halévy ne manque ni de fraîcheur ni de grâce ; toutefois, par son caractère prédominant de gravité passionnée, il était destiné à se développer dans toute sa force et dans toute son étendue sur notre grande scène lyrique. Une chose digne de remarque, c'est que c'est en ceci que le talent d'Halévy se distingue essentiellement de celui d'Auber et de la plupart des compositeurs français, dont la véritable patrie est décidément l'opéra comique. Cette institution nationale, où les diverses modifications, les changements si curieux du caractère et du goût français se sont manifestés avec le plus de clarté et de la manière la plus populaire, a été de tout temps le domaine exclusif des compositeurs français ; c'est là qu'Auber a pu révéler le plus sûrement et le plus facilement toute la fécondité, toute la flexibilité de son talent¹¹.

Wagner considère que la nationalité musicale s'exprime davantage dans le répertoire comique que dans les « tragédies lyriques » où elle doit nécessairement s'effacer pour laisser place aux « intérêts purement humains ». Cette nécessité est particulièrement vive au niveau mélodique : « quand la mélodie exprime des sentiments purement humains, il ne faut pas qu'elle porte les traces de l'origine française, italienne, etc. Ces nuances nationales, fortement accusées, compromettent la vérité dramatique de la mélodie, et la détruisent quelquefois

⁷ *Ibid.*, p. 5 : « *Wie überall, so giebt's auch in Paris zwei Arten der Oper, die seriöse und die komische; aber wie nicht überall, ist diese nicht auf Kosten jener vernachlässigt. Im Gegentheil, die komische Oper möchte in manchen Stücken die sogenannte große Oper übertreffen.* »

⁸ *Ibid.*, p. 5 : « Un coup d'œil dans le répertoire peut donner une deuxième raison du vif intérêt pour cet opéra. Une image colorée, dans laquelle les couleurs sont appliquées très fortement à certaines parties, et qui est peinte d'après deux écoles, l'ancienne et la moderne. Et sur ces deux écoles est de nouveau versée l'unique chose qui assure sa cohésion ainsi que celle de la France toute entière : la nationalité. C'est de la musique française que l'on entend à l'Opéra-Comique : Grétry, Isouard, Boieldieu, Cherubini – Auber, Adam, Clapisson et autres. »

⁹ WAGNER, Richard, « Halévy et *La Reine de Chypre* », in : *RGmP*, 1^{er} article, 27 février 1842, n° 9, p. 75-79 ; 2^e article, 13 mars 1842, n° 11, p. 100-102. - Ces articles ne passent pas inaperçus dans la presse italienne : Cf. : « Album », in : *Gazzetta musicale di Milano*, 1^{er} mai 1842, vol. 1, n° 18, p. 85-86.

¹⁰ WAGNER, Richard, *op. cit.*, p. 77 : « Nous voilà arrivés au point où la voie dans laquelle marche Halévy s'éloigne entièrement de la route qu'a suivie Auber. Les compositions de ce dernier portent l'empreinte nationale, au point d'en devenir monotones. On ne saurait contester que le caractère essentiellement français de sa musique ne lui ait assuré en peu de temps une position décidée, indépendante dans le domaine de l'opéra-comique ».

¹¹ *Ibid.*, p. 76. - Cf. : « St. James's. / Opera Comique », in : *The Musical World*, 12 janvier 1850, vol. 25, n° 2, p. 19 : « *We are inclined to the opinion that M. Halévy's powers are more in the serious than in the comic line, his instrumentation frequently overpowering the vocalist in those light passages which constitute the charm of comic opera, and in this respect he is much inferior to Auber, whom he has, however, attempted to imitate.* »

entièrement¹². » Sans égal dans le genre de l'opéra-comique selon le compositeur allemand, Auber a su renforcer le caractère profondément national de sa musique en s'appropriant les caractéristiques rythmiques et mélodiques propres à la nation française :

Il est bien entendu que je ne parle ici de nationalité que dans le sens le plus restreint. Se conformer, s'identifier aux habitudes, aux allures nationales, c'est la seule condition par laquelle le poète et le compositeur, dans le genre comique, agiront sur les masses d'une manière sûre et puissante. Le poète emploiera les adages, les maximes et jeux de mots, etc., qui ont cours parmi la nation [*sic*] pour laquelle il écrit ; le compositeur s'emparera des rythmes et des tours de mélodie qui se rencontrent dans les airs populaires, ou bien il inventera des tours et des rythmes nouveaux en harmonie avec le goût et le caractère national. Plus la nationalité de ces airs sera marquée, plus ces airs seront en faveur, et personne n'a mieux réussi dans ce genre qu'Auber. C'est là précisément ce qui a entravé le talent du compositeur dans la tragédie lyrique ; et bien que dans la Muette il ait poursuivi et fait valoir cette direction exclusive avec un talent supérieur, c'est là cependant ce qui est cause [*sic*] que ce maître sans égal dans son genre a beaucoup moins réussi dans ses grands opéras¹³.

Trente ans plus tard, l'opinion de Wagner sur les deux principaux genres lyriques français de la première moitié du XIX^e siècle n'a pas évolué d'un iota. Dans ses *Souvenirs d'Auber* publiés en 1871 à l'occasion de la mort du compositeur français, il affirme une nouvelle fois que l'opéra-comique constituait durant cette période le genre français par excellence et que la scène de l'Opéra de Paris était dominée par les ouvrages de compositeurs étrangers¹⁴, notamment par les grands opéras de Spontini et de Rossini qui sont selon lui plus italiens que français :

Wir kannten zuletzt die französische Oper nur aus den Produkten der „Opéra comique“. Soeben war es Boieldieu gewesen, welcher mit seiner „weißen Dame“ uns heiter und sinnig erfreut hatte; Auber selbst war uns auf das Angenehmste durch seinen „Maurer und Schlosser“ unterhaltend geworden: die Pariser „große Oper“ theilte sich uns immer nur noch in dem pathetischen Pompe der „Vestalin“ oder des „Ferdinand Cortez“ von Spontini mit, und erschien uns, Alles in Allem, mehr italienisch als französisch, wie denn auch neuerdings die von dem gleichen Institute uns zukommende „Belagerung von Korinth“ Rossini's zu sagen schien, daß dieses seriöse lyrische Theater Frankreichs wohl immer dem Ausländer, heiße dieser nun Gluck oder Piccini, oder neuerer Zeit Spontini oder sogar Rossini, angehören sollte¹⁵.

¹² WAGNER, Richard, « Halévy et *La Reine de Chypre* », *op. cit.*, p. 77-78.

¹³ *Ibid.*, p. 77.

¹⁴ Cf. : RIEHL, Wilhelm Heinrich, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart, J. G. Cotta'scher Verlag, 1862, 2^e éd., vol. 2, p. 81-82 ; *Ibid.*, p. 82 : « Nur in der komischen Oper standen die Franzosen auf eigenen Füßen und bedurften nicht fremder Stimmführer. » - Cf. : BRENDEL, Franz, *op. cit.*, p. 423 : « Als ich Ihnen zu Anfang der sechszehnten Vorlesung den Fortgang der Oper nach Mozart in einem Umriss darlegte, bemerkte ich schon, wie Frankreich die Aufgabe am grossartigsten ergriffen und fortgesetzt habe, und dass der Boden dieses Landes zu betreten sei, wenn man der Weiterbildung der grossen, heroischen Oper frage. Indem ich mich jetzt zur Betrachtung der letzteren wende, ist es Frankreich, welches uns vorzugsweise interessiert. Es waren zwar seltener geborene Franzosen, welche hier zu nennen sind, es waren Ausländer, welche, wie Gluck und Mozart, die Schule der Nationen durchlaufen hatten, aber alle diese Männer fanden hier die erfolgreichste Anregung für ihre Thätigkeit, und Frankreich gebührt daher vor allen Ländern der Ruhm, eine Stätte für die grosse Oper gewesen zu sein. »

¹⁵ WAGNER, Richard, « Erinnerungen an Auber », in : *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1911, vol. 9, p. 46 : « Nous ne connaissons finalement l'opéra français que par les productions de l'« Opéra-Comique ». Cela avait justement été Boieldieu qui nous avait réjoui par sa délicatesse et sa gaieté avec sa « Dame blanche » ; Auber lui-même nous avait divertit de la manière la plus agréable avec son « Maçon ». Le « grand Opéra » parisien ne s'ouvrait toujours à nous que dans la pompe pathétique de la « Vestale » et de « Ferdinand Cortez » de Spontini, et nous apparaissait, à tout prendre, plus italien que français, de même que le « Siège de Corinthe » de Rossini dans la même institution semblait nous dire que ce théâtre lyrique sérieux de la France devait toujours appartenir à l'étranger, qu'il s'appelle Gluck ou Piccinni, ou plus récemment Spontini ou même Rossini. »

Wagner reste convaincu que la considération du public parisien pour Auber ne s'est maintenue sur le long terme qu'en raison du succès de ses opéras-comiques. Comme en 1842, le compositeur allemand soutient en 1871 la thèse selon laquelle Auber et l'ensemble des compositeurs français ne sont véritablement « dans leur élément naturel » qu'à l'Opéra-Comique¹⁶. Dans ses *Derniers souvenirs d'un musicien*, Adam rappelle que les « parodies en vaudevilles » étaient également appelées « opéras comiques » au XVIII^e siècle, tandis que les « comédies mêlées d'ariettes » consistaient en des « ouvrages originaux ornés de musique nouvelle ». Il écrit à propos de ces dernières :

C'est cette dernière catégorie de pièces, encore peu exploitées, qui devait l'emporter sur toutes les autres et constituer notre genre national de l'opéra comique, le véritable berceau et la vraie gloire de la musique française ; car, à l'Opéra, les grands succès ont toujours été réservés aux compositeurs étrangers, et depuis Louis XIV jusqu'à présent, dans une période de près de deux cents ans, on ne peut citer que trois compositeurs français qui s'y soient montrés avec un grand éclat : Rameau, Auber et Halévy¹⁷.

Comme Wagner, Adam oppose ainsi le genre national de l'opéra-comique au genre de l'opéra français qui n'aurait de français que le nom en raison de sa domination successive par des compositeurs tels que Gluck, Piccinni, Spontini, Rossini ou Meyerbeer, une idée que l'on retrouve sous la plume de Ferdinand Gleich¹⁸. Il est intéressant de noter que l'enseignement de la composition au Conservatoire de Paris à l'époque de Gossec était divisé, selon Adam, en trois écoles française, allemande et italienne :

L'enseignement de la composition avait donc lieu au Conservatoire d'après les principes entièrement opposés : ainsi Cherubini et Langlé enseignaient d'après la méthode italienne, tandis que Méhul et Eler avaient adopté les principes de l'école allemande, et, de leur côté, Gossec et Lesueur professaient dans les errements de la méthode française¹⁹.

¹⁶ *Ibid.*, p. 49 : « Ich überzeugte mich mit der Zeit wirklich auch immer mehr davon, daß die Beachtung, welche sich in Paris dem so ungemein produktiven Komponisten für die Dauer zugewendet erhielt, nur seinen Arbeiten für die „Opéra Comique“ galt, wogegen man sein zeitweiliges Erscheinen auf der großen Oper immer mehr nur als eine Verirrung auf ein ihm ungehöriges Gebiet ansah, welche ihm, aus Rücksicht auf seine sonstigen Verdienste, eben nur etwa zu verzeihen wäre. Wirklich fühlte sich Auber, wie alle seine Opernkomponierenden Landsleute, eigentlich nur auf jener, dem Pariser Geschmacke einzig recht vertrauten, bescheidenen lyrischen Bühne zu Hause, und hier ist er aufzusuchen, wenn er in seinem natürlichen Elemente erkannt werden soll. » - Dans *Oper und Drama*, Wagner considère cependant que le rôle des librettistes est plus important que celui des compositeurs dans le genre français : WAGNER, Richard, *Oper und Drama*, Leipzig, J. J. Weber, 1852, vol. 1, p. 152 : « In der französischen komischen Oper hatte der Dichter vordem dem Komponisten nur ein bestimmtes Feld angewiesen, das er für sich zu bebauen hatte, während dem Dichter der eigentliche Besitz des Grundstückes verblieb. »

¹⁷ ADAM, Adolphe, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859, p. 113-114.

¹⁸ GLEICH, Ferdinand, *Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst*, Leipzig, Carl Merseburger, 1863, vol. 1, p. 151 : « Das dem Naturell des französischen Volks am meisten entsprechende Genre der dramatischen Musik ist die Opéra comique, die dem zufolge auch in Frankreich die sorgfältigste Pflege und höchste Ausbildung bei besonders numerisch starker Production erhalten hat. Die große Oper ist in Frankreich nicht so unmittelbar aus dem Bedürfnis des Volks hervorgegangen, wie jene; sie ist den Franzosen durch die Italiener und Deutschen (Lully, Cherubini, Rossini, Gluck und Meyerbeer) gebracht worden ».

¹⁹ *Ibid.*, p. 189. - Cf. : *Ibid.*, p. 190 : « Ces messieurs étaient partagés en trois camps bien distincts, Cherubini et Langlé représentaient l'école italienne ; l'école allemande offrait comme combattants Méhul, Rigel père, Martini et Eler, tandis que l'école française avait pour champions Gossec, Lesueur, Rey et Rodolphe. » - Matières enseignées au Conservatoire de Paris : composition (Étienne-Nicolas Méhul, Jean-François Lesueur, François-Joseph Gossec, Jean-Paul-Égide Martini, Luigi Cherubini), harmonie (Jean-Baptiste Rey, Honoré Langlé), contrepoint (André-Frédéric Eler), piano (Henri-Joseph Rigel), violon (Rodolphe Kreutzer).

Les partisans du caractère national de l'opéra-comique ont également leurs détracteurs invétérés en France sous la monarchie de Juillet, parmi lesquels figurent le *Figaro*, la *Revue et Gazette musicale de Paris*, Hector Berlioz et Théophile Gautier. Dans leur *Histoire de l'Opéra-Comique*, Albert Soubies et Charles Malherbe écrivent à propos du premier journal :

Dès l'année 1832, nous trouvons dans un numéro du *Figaro* cette phrase typique qui pourrait encore figurer dans certains bulletins du même journal : « Il n'y a pas de pays où le préjugé se détrône plus difficilement qu'en France. *L'opéra-comique est un genre éminemment national* ; voilà une des idées les plus invétérées, une des plaisanteries qui se perpétuent le plus volontiers²⁰.

Publié le 19 juillet 1835 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, un article anonyme intitulé « De l'opéra anglais, de l'opéra-comique français, des compositeurs et des limonadiers » présente une comparaison satirique des genres lyriques des deux côtés de la Manche qui sont considérés aussi peu nationaux l'un que l'autre²¹ :

Avez-vous entendu parler de l'Opéra anglais ? Peut-être non. Eh bien ! moi, j'en ai entendu parler ; et voilà, d'après les renseignements que j'ai recueillis l'idée que je m'en forme. L'Opéra anglais est un théâtre *éminemment national*, comme notre cher Opéra-Comique. On y conserve précieusement les traditions musicales qui font la gloire de la nation anglaise, absolument comme à notre cher Opéra-Comique. On y exécute spécialement les beaux ouvrages des compositeurs éminemment nationaux, dont le style tient cependant de toutes les écoles musicales étrangères, mélangées ensemble à différentes doses, suivant les exigences de la mode du jour, encore comme à notre cher Opéra-Comique²².

La vente de boissons rafraîchissantes serait la seule solution, comme à Londres, pour attirer de nouveau le public à l'Opéra-Comique, ce « théâtre de la Bourse vide » qui est ironiquement comparé à l'Opéra, le « théâtre de la Bourse pleine ». L'auteur de l'article imagine sans douleur la disparition du genre « éminemment national » dont les grisettes et les épiciers « ne se soucient pas plus que vous et moi » : « l'Opéra-Comique peut mourir ; je supporterai sa perte avec courage²³ ». L'animosité entre Berlioz et Adam parcourt nombre de leurs écrits. Outre quelques critiques musicales particulièrement sévères et acerbes de Berlioz à l'encontre du compositeur du *Postillon de Lonjumeau*, la correspondance d'Adam avec le Berlinois Samuel Heinrich Spiker, bibliothécaire du roi de Prusse et directeur de la *Spencersche Zeitung*, regorge d'exemples de l'opposition esthétique et stylistique entre les deux compositeurs sous la monarchie de Juillet. Le 18 septembre 1836, Berlioz fait paraître dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* un article sobrement intitulé « De l'Opéra comique²⁴ », un genre lyrique auquel il dénie désormais tout caractère national : « Le théâtre Feydeau, autrement dit l'Opéra-Comique, a dès son origine montré la prétention de représenter le genre national. Au commencement du siècle cette prétention était fondée ; il y a quinze ans à peine elle l'était encore ; aujourd'hui elle ne l'est plus²⁵. » Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les œuvres « simples » et « naïves » de Monsigny, Grétry et Philidor, caractérisées par la primauté du livret sur la musique, plaisaient selon Berlioz à un public ignorant, « à une nation douée d'une certaine dose de *sensibilité*, d'un *esprit* fertile en expédients pour combattre son *imagination* » : « *L'opéra-comique était donc réellement alors*

²⁰ SOUBIES, Albert, MALHERBE, Charles, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart. 1840-1860*, Paris, Librairie Marpon et Flammarion, 1892, p. 23-24.

²¹ N**, « De l'opéra anglais, de l'opéra-comique français, des compositeurs et des limonadiers », in : *RGmP*, 19 juillet 1835, vol. 2, n° 29, p. 237-239.

²² *Ibid.*, p. 237.

²³ *Ibid.*, p. 238.

²⁴ BERLIOZ, Hector, « De l'Opéra comique », in : *RGmP*, 18 septembre 1836, vol. 3, n° 38, p. 323-325.

²⁵ *Ibid.*, p. 324.

*le genre national*²⁶. » Dans les premières décennies du XIX^e siècle, Isouard, Boieldieu et Berton profitèrent du fait que leur public n'était pas « beaucoup plus avancé sous le rapport de l'éducation musicale ». Les progrès musicaux que ces compositeurs apportèrent au genre, aussi bien au niveau de la forme et de l'harmonie que de l'orchestration, restaient mesurés : « *L'opéra comique était encore le genre national*²⁷. » Berlioz considère que l'opéra-comique des années 1830, frappé d'une « absurde immobilité », est resté trop longtemps à l'écart des progrès musicaux effectués dans les autres genres lyriques et qu'il se retrouve désormais fatalement rattrapé par le vaudeville, « cet ennemi né de l'art musical » : « *L'opéra comique n'est donc plus le genre national.* » Relégué au niveau d'un simple théâtre de vaudeville, l'Opéra-Comique ne peut plus justifier le montant de sa subvention, à moins que ses directeurs, soudainement armés d'un improbable courage, n'opèrent une « réforme radicale » pour l'élever au statut de « *second théâtre d'Opéra*²⁸ ». Comme celles de Berlioz, les critiques de Théophile Gautier à l'encontre de l'opéra-comique sont particulièrement féroces. L'écrivain considère le 28 août 1837 que la plupart des ouvrages contemporains de ce « genre national » sont marqués par l'instauration en système du « dilettantisme » - ce qui « a entraîné l'Opéra-Comique dans de graves erreurs » -, ainsi que par l'insignifiance des livrets et par la faiblesse des interprètes, aussi mauvais acteurs que chanteurs. Adam est toutefois regardé comme un représentant de « l'opéra-comique pur » :

[...] après deux ou trois ans de malheurs, force a été à l'Opéra-Comique d'en revenir à ce pauvre genre national, si dédaigné par la haute critique. *Le Chalet*, charmante comédie de Goethe, traduite avec esprit par M. Scribe, a commencé cette salutaire réaction, à laquelle la grande vogue du *Postillon* est venue imprimer un caractère de durée. Il faut l'avouer, l'intérêt et la gaieté de ces deux poèmes ont été pour beaucoup dans le succès ; *la double Échelle* vient encore, après l'échec du *Remplaçant*, fournir un nouvel argument aux partisans de l'opéra-comique pur²⁹.

Le 2 juillet 1841, Gautier se livre à une condamnation en règle du genre prétendument « national » auquel il dénie toute légitimité, du fait de l'alternance contre nature de la parole et du chant – un reproche que l'on retrouve régulièrement dans la presse italienne à la même époque -, et dont l'échec commercial devrait sceller définitivement le sort si l'institution de l'Opéra-Comique ne bénéficiait d'un soutien financier de l'État aussi large qu'immérité :

L'Opéra-Comique croupit dans une oisiveté honteuse : depuis *les Diamants de la couronne*, on n'a présenté à ce théâtre que trois petites pièces en un acte, légères de paroles et de musique. Est-ce la peine d'être un théâtre royal et de recevoir une énorme subvention ! Ne voilà-t-il pas du temps et de l'argent bien employés ! Nous n'avons, pour notre part, aucune tendresse à l'endroit de l'opéra-comique, genre bâtard et mesquin, mélange de deux moyens d'expressions incompatibles, où les acteurs jouent mal sous prétexte qu'ils sont chanteurs, et chantent faux sous prétexte qu'ils sont comédiens. Cependant, puisqu'il est reconnu que l'opéra-comique est un genre éminemment national, qu'il occupe un magnifique emplacement et reçoit de l'État des sommes considérables, encore faudrait-il qu'il donnât assez de signes d'existence pour obtenir son certificat de vie et toucher régulièrement

²⁶ *Ibid.*, p. 324 : « De telles œuvres, naïves, simples, touchantes, quelquefois pleines de franche gaieté, toujours claires et faciles, sans ornements d'aucune espèce, dépourvues de tous développements ambitieux, dont tout l'effet était dû à une mélodie naturelle, *facile à retenir*, à un rythme commun mais saillant, à l'absence de toute modulation recherchée, où la soumission de l'orchestre devant le chant était égale à celle du chant devant le drame ».

²⁷ *Ibid.*, p. 325.

²⁸ *Ibid.*, p. 325.

²⁹ « 28 août 1837 : Opéra-Comique. *La double Échelle*, paroles de M. Planard, musique de M. Ambroise Thomas. - Le système d'opéra italien, et le genre national », in : GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1858, vol. 1, p. 26-27.

sa pension ; car, si déjà c'est une chose abusive de subventionner un vivant, que sera-ce donc de subventionner un mort³⁰ ?

À l'instar de Berlioz, Ferdinand Hiller estime en 1851 que l'opéra-comique n'est en réalité qu'une extension du vaudeville, une idée reprise plus tard par Wagner³¹, Halévy³² et Offenbach. Quelques mois avant d'assumer les fonctions de chef d'orchestre du Théâtre-Italien, le compositeur allemand ne doute pas cependant du caractère national de ce genre :

Wenn es eine französische Musik gibt (was ich eigentlich in Paris habe ernsthaft bezweifeln hören), so ist die Opéra comique ihr, zwar einziges, aber auch erb- und eigentümliches Gebiet. Sie ist aus der Vereinigung der Komödie und der Chanson, dieser so echt französischen Geistesprodukte, hervorgegangen, eigentlich ein in musikalischer Hinsicht erweitertes Vaudeville³³.

Comme Berlioz avant lui et Offenbach après lui, l'écrivain Heinrich Heine estime, dans une critique datée du 1^{er} mai 1844 à Paris, que l'opéra-comique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle incarne mieux qu'aucun autre le caractère national français en musique, à la fois simple et naïf :

Mais tous ces triomphes ont été surpassés par la vogue du *Déserteur*, vieil opéra de Monsigny que l'Opéra Comique a exhumé des cartons de l'oubli. Voilà de la vraie musique française ! La grâce la plus sereine, une douceur ingénue, une fraîcheur semblable au parfum des fleurs des bois, un naturel vrai, vérité et nature, et même de la poésie. Oui, cette dernière n'est pas absente, mais c'est une poésie sans le frisson de l'infini, sans charme mystérieux, sans amertume, sans ironie, sans *morbidezza*, je dirais presque une poésie jouissant d'une bonne santé. Et cette santé est à la fois élégante et rustique³⁴.

Lorsqu'il fait paraître le 6 septembre 1874 dans *Le Ménestrel* son « Concours musical et littéraire du Théâtre de la Gaîté », un double concours destiné à récompenser parmi les différents candidats le meilleur compositeur d'opéra-comique d'une part et le meilleur auteur français d'un acte en vers de comédie ou de drame d'autre part³⁵, Jacques Offenbach présente Grétry et Boieldieu comme les deux compositeurs qui se sont le plus distingués dans « ce *filon* inépuisable de la vieille gaieté française » qu'est l'opéra-comique, dont « le théâtre des Bouffes-Parisiens veut essayer de ressusciter le genre primitif et vrai ». Le compositeur

³⁰ « 12 juillet 1841. - Opéra-Comique : *La Maschera*, paroles de M***, musique de M. Kastner. – *Les Deux Voleurs*, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Girard. – *Frère et Mari*, paroles de MM. Humbert et Polak, musique de M. Clapissou », in : GAUTIER, Théophile, *op. cit.*, 1859, vol. 2, p. 142-143. - Cf. : SOUBIES, Albert, MALHERBE, Charles, *Histoire de l'Opéra-Comique, op. cit.*, p. 24.

³¹ WAGNER, Richard, *Oper und Drama*, Leipzig, J. J. Weber, 1852, vol. 1, p. 86 : « *Die französische Oper ist das erweiterte Vaudeville* ». - Cf. : BRENDEL, Franz, *op. cit.*, p. 417 : « *Indes fällt noch in die Zeiten vor dem Auftreten des letztgenannten [Gluck] die Entwicklung des den Franzosen eigentümlichen Genres, worin dieselben Bedeutendes geleistet haben, des der komischen Oper, der Operette, des Vaudevilles.* »

³² HALÉVY, Jacques-Fromental, *Souvenirs et portraits*, Paris, Michel Lévy frères, 1861, p. 302 : « Le Français, né malin, créa le vaudeville ; le vaudeville, en chantant, créa l'opéra-comique, qui conserva longtemps des traces de son origine. »

³³ HILLER, Ferdinand, « *Vierzehn Tage in Paris (1851)* », in : *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1868, vol. 1, p. 23-24 : « S'il existe une musique française (ce qui est sérieusement mis en doute à Paris, comme j'ai pu l'entendre de mes propres oreilles), l'opéra-comique est son domaine certes unique, mais aussi héréditaire et particulier. Il est l'union de la comédie et de la « chanson », ce produit de l'esprit si véritablement français qui est en vérité, au plan musical, un vaudeville élargi. »

³⁴ HEINE, Heinrich, *Lutèce : lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France* [1855], Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 448 : « Supplément : Saison musicale : II. Paris, 1^{er} mai 1844 ». »

³⁵ OFFENBACH, Jacques, « Concours musical et littéraire du Théâtre de la Gaîté », in : *Le Ménestrel*, 6 septembre 1874, n° 2303 (= vol. 40, n° 40), p. 318-319.

allemand d'opérettes françaises esquisse une rapide histoire de l'ancien opéra-comique dont il souligne le caractère national et la parenté avec le vaudeville :

L'opéra comique est une création éminemment française. Bien que formé à l'imitation de l'opéra *bouffe* italien, dont Pergolèse a personnifié le genre au milieu du siècle dernier, il en diffère par le tempérament de la nation qui, en l'adoptant, se l'est approprié. Où l'Italien donnait carrière à sa verve et à son imagination, le Français s'est piqué de malice, de bon sens et de bon goût ; où son modèle sacrifiait exclusivement à la gaieté, il a sacrifié surtout à l'esprit. [...] L'opéra comique, en effet, qu'est-ce autre chose que le vaudeville chanté ? Le mot lui-même l'indique : œuvre gaie, récréative, amusante. C'est ainsi que l'ont compris et pratiqué les maîtres qui en furent les illustres pères³⁶.

Comme Wagner, Eduard Hanslick reconnaît en Auber le compositeur emblématique de la musique française dont le champ d'action privilégié est le théâtre de l'Opéra-Comique. Le critique autrichien emploie deux termes qui sont souvent associés au genre français dans le monde germanique, « l'opéra de conversation » et « l'esprit » :

Werth und Bedeutung Auber's stehen in der Musikgeschichte seit lange fest. Sie nennt Auber als einen der ersten Meister des musikalischen Lustspiels, für das er einen seiner Nationalität und den modernen Anforderungen entsprechenden Conversations-Styl ausgebildet hat, ohne der Melodie und Formschönheit ihr Recht zu entziehen. Gegen die andringende Uebermacht Rossini's hat Auber die französische Nationalität (ähnlich wie Weber die deutsche) glänzend repräsentirt und geschützt. Auber's Musik verkörpert alle anmuthigen liebenswürdigen Seiten des französischen National-Characters; seine besten Oper sind Werke von allgemein giltigen, bleibende Werthe, die schwächeren zum mindesten graziöses Geplauder eines Mannes von Geist³⁷.

3.2.2 L'école française

À la notion de genre « éminemment français » s'ajoute celle d'« école française », voire d'« école parisienne » de l'opéra-comique. Facilités par la concentration de la création lyrique française et de l'enseignement musical à Paris, à travers l'activité des principaux théâtres et du Conservatoire, de nombreux liens personnels et professionnels unissent en effet Boieldieu, Hérold, Auber et Adam, les quatre principaux représentants du genre français sous la Restauration et la monarchie de Juillet³⁸. Adam rappelle que Boieldieu et Auber ont tous deux été les élèves de Cherubini : « Parmi ses élèves, contentons-nous de citer Boieldieu,

³⁶ *Ibid.*, p. 318.

³⁷ HANSLICK, Eduard, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin, A. Hofmann & Co., 4^e éd., 1880, p. 125 : « La valeur et l'importance d'Auber sont établies depuis longtemps dans l'histoire de la musique. Elle désigne Auber comme l'un des premiers maîtres de la comédie musicale, pour laquelle il a développé un style de conversation correspondant à sa nationalité et aux exigences modernes, sans retirer leurs droits à la mélodie et à la beauté de la forme. Contre la supériorité pressante de Rossini, Auber a brillamment représenté et défendu la nationalité française (de même que Weber a défendu la nationalité allemande). La musique d'Auber incarne tous les aspects charmants et aimables du caractère national français ; ses meilleurs opéras sont des ouvrages d'une valeur durable et valable partout, ses opéras plus faibles sont au moins le bavardage gracieux d'un homme d'esprit. » - Cf. : GLEICH, Ferdinand, *Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst*, Leipzig, Carl Merseburger, 1863, vol. 1, p. 166 : « *Der unmittelbare Nachfolger Boieldieu's ist Daniel François Esprit Auber, ein äußerst productives Talent ersten Ranges, das man unbedenklich als die genialste Künstlerpersönlichkeit ächt französischer Abkunft in der Neuzeit nach Boieldieu bezeichnen muß.* » - *Ibid.*, p. 170-171 et 174. - Cf. : MIRECOURT, Eugène de, *Auber. Offenbach*, Paris, Librairie des Contemporains, 1869, 3^e éd., p. 37 : « Si jamais musicien fut lui-même, c'est Auber ; sa phrase est originale et coule de source. Vif, spirituel, sémillant, léger d'allures, il est bien le compositeur français par excellence. »

³⁸ Cf. : RIEHL, Wilhelm Heinrich, *op. cit.*, p. 132 : « *Bei den Franzosen herrscht die nationale Schule, die ihren unwandelbaren Mittelpunkt im Pariser Conservatorium und in der Bühne der Hauptstadt gefunden hat. Auber, Adam, Hérold, Halevy u. s. w. gingen alle aus der Schule Cherubini's und Boieldieu's hervor, und die französische Centralisation reicht selbst bis in das Handwerk des Opersatzes.* »

Auber, Halévy, Leborne, Batton, Zimmermann et Kuhn. De tels noms sont un trop grand éloge, pour que nous nous attachions un moment de plus à relever ses titres comme professeur³⁹. » Adam reconnaît dans *La Dame blanche* l'« un des chefs-d'œuvre dont s'honore l'école française⁴⁰ » et souligne ses liens étroits avec Boieldieu, « ayant été assez heureux pour être son élève, puis ensuite son protégé et son ami⁴¹ » :

À peu près à la même époque, Boieldieu fut nommé professeur de composition ; j'entrai dans sa classe à la formation et ce furent de grands cris au conservatoire, à l'époque de la création de cette classe, car les œuvres de Boieldieu y étaient en fort mince estime.

On aura peine à croire qu'à cette époque où je partageais entièrement les préjugés de mes condisciples, je méprisais souverainement la musique mélodique ; je n'estimais absolument que les combinaisons les plus arides et les plus recherchées. Boieldieu employa quatre années à me réformer et je dois dire avec reconnaissance que je lui dois d'avoir entièrement modifié ma manière d'envisager la musique⁴².

Éditeur d'une partie de la correspondance de Boieldieu, Paul-Louis Robert qualifie le compositeur d'origine rouennaise de « plus célèbre représentant de l'école française⁴³ » et cite à ce sujet le brouillon d'une lettre de Boieldieu destinée au Comte d'Agout et datée de 1832, dans laquelle le compositeur de *La Dame blanche* se montre conscient de sa propre valeur : « j'ai eu le bonheur de relever trois ou quatre fois le théâtre de l'opéra comique prêt à tomber, j'ai produit des élèves qui ont obtenu 1^{er} et 2^e prix à l'institut, enfin j'ai fait chanter la France pendant quelques trente ans⁴⁴ ». Selon Heine, Adam « occupe un rang distingué parmi les compositeurs de musique de l'école française⁴⁵ ». Élève de Boieldieu sous la

³⁹ ADAM, Adolphe, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859, p. 245-246. - Cf. : *Ibid.*, p. 248 : « Mais ce nom vivra immortel, cette gloire ne périra pas : car, quand bien même Cherubini n'eût pas été un grand compositeur, quel maître put se vanter jamais d'avoir fait de tels élèves ? [...] N'est-il pas admirable de penser que c'est à lui que nous devons la clarté et la belle ordonnance que nous admirons dans les derniers ouvrages de Boieldieu, l'élégance et le bon goût de ceux d'Auber, le style nerveux et la savante manière de ceux d'Halévy, et que chacun de ces maîtres a pu, en puisant à la même source, conserver le cachet d'originalité qui distingue son genre respectif. Oui, nous le répétons, de tous les titres de gloire de Cherubini, il en est que l'on ne saurait trop proclamer : *il fut le maître de Boieldieu, d'Auber, de Carafa et d'Halévy.* »

⁴⁰ *Ibid.*, p. 277.

⁴¹ ADAM, Adolphe, *Souvenirs d'un musicien ; précédés de notes biographiques écrites par lui-même*, Paris, Calmann Lévy (ancienne maison Michel Lévy Frères), 1884, p. 2.

⁴² *Ibid.*, p. XIV-XV (notes biographiques). - Cf. : « Adolphe Adam », in : HALÉVY, Jacques-Fromental, *Souvenirs et portraits*, Paris, Michel Lévy frères, 1861, p. 289 : « Mais le véritable maître d'Adolphe Adam, celui qui l'éclaira, le préserva des écarts dangereux d'une science mal entendue et lui montra la route qu'il devait tenir, c'est Boieldieu. » ; *Ibid.*, p. 291-292 : « On trouve dans plus d'une œuvre d'Adam, non point des traces d'une imitation timide, qui se déguise sans pouvoir se cacher, mais d'heureux témoignages d'une filiation avouée qui se montre au grand jour. Le génie qui dicta la *Dame blanche* protégea souvent d'un regard favorable le jeune et brillant auteur du *Chalet*. / En continuant ses études, si bien dirigées par Boieldieu, Adolphe Adam sentait s'accroître encore son goût pour la composition dramatique. »

⁴³ BOIELDIEU, François-Adrien, « Une correspondance inédite de Boieldieu (Vue d'ensemble), par M. Paul-Louis Robert, président de la Société », in : *Bulletin de la Société libre d'émulation du Commerce et de l'Industrie de la Seine-Inférieure*, Exercice 1914-1915, tome 2, Rouen, 1916, p. 249. - Cf. : CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot, 1873, p. 227 : « Il fut vite éclipsé par un maître aussi élégant que spirituel, aussi gracieux que séduisant, véritable étoile de première grandeur qui rayonne au firmament de l'art musical à côté de ces deux autres astres éclatants, Hérold et Auber, et qui forme avec eux, au ciel de notre théâtre national une constellation que l'on pourrait appeler aussi la constellation des *trois rois*. Ce maître enchanteur, qui dépassa si promptement Nicolo, c'est Fr.-Adrien Boieldieu ».

⁴⁴ BOIELDIEU, François-Adrien, *op. cit.*, p. 249-250.

⁴⁵ HEINE, Heinrich, *Lutèce : lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France* [1855], Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 291.

Restauration, comme l'avait été Auber sous l'Empire⁴⁶, Adam est aussi profondément influencé par le style de ce dernier⁴⁷, ce dont témoigne largement sa correspondance avec Samuel Heinrich Spiker. Dans une lettre datée du 2 avril 1839, le compositeur du *Chalet* déclare à son correspondant berlinois : « Vous savez combien j'aime Auber et son talent », avant d'ajouter au paragraphe suivant : « l'école d'Auber est un peu la mienne⁴⁸ ». Le 8 février 1842, Adam use de termes similaires pour saluer la nomination d'Auber à la direction du Conservatoire, suite à la démission de Cherubini :

Cherubini aurait désiré qu'Halévy, son élève favori, lui succédât ; mais le choix qu'on a fait d'Auber a réuni tous les suffrages. Son âge, son immense talent, le titre de chef de l'École française qu'on ne peut lui refuser, tout lui assurait des droits incontestables à cette place. Quoique je n'aie pas eu beaucoup à me louer d'Auber depuis deux ans, je n'en suis pas moins resté un de ses plus grands admirateurs et cette nomination me fait un grand plaisir : c'est un acte de justice et j'espère que cela sera un grand bien pour l'art⁴⁹.

Dans deux autres lettres à Spiker datées du 22 août 1840 et du 31 janvier 1843, Adam se montre encore plus admiratif à l'égard de son compatriote. Il avoue dans la première lettre regarder Auber « comme le premier musicien du siècle après Rossini⁵⁰ », avant d'affirmer dans la seconde : « Auber est si supérieur à nous tous, sans exception, que pour le juger il faut le comparer avec lui-même⁵¹ ». Dans sa biographie d'Hérold, Arthur Pougin signale que le jeune compositeur a pour parrain le père d'Adam qui lui enseigne le piano⁵². En effet, Hérold

⁴⁶ WIRTH, Helmut, « Auber », in : *MGG*, 1949, 1^{ère} éd., vol. 1, p. 772-773 : « 1812 folgte Jean de Couvin. Dieser Aufführung wohnte Luigi Cherubini bei, der Auber zu ernsthaften Studien im Tonsatz anhielt. Bei ihm und Boieldieu erwarb der inzwischen Dreißigjährige das kompositorische Rüstzeug für seine umfangreiche Opernproduktion. » - BRENDDEL, Franz, *op. cit.*, p. 433 : « Er [Auber] genoss den Unterricht von Boieldieu und Cherubini. »

⁴⁷ Cf. : RIEHL, Wilhelm Heinrich, *op. cit.*, p. 123 : « Ein anderer Schüler Boieldieu's und Nachahmer Auber's, Karl Adolf Adam, läßt uns bereits den Rückschlag ahnen, der rasch gegen Auber auch in Frankreich eintrat. » - *Ibid.*, p. 124-125.

⁴⁸ ADAM, Adolphe, « Lettres sur la musique française : 1836-1850 », in : *La Revue de Paris*, 15 août 1903, p. 745. - Cf. : SOUBIES, Albert, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages. De la première de « La Dame blanche » à la millième de « Mignon ». 1825-1894*, Paris, Fischbacher, 1894, p. 20 : « Parmi les musiciens d'une époque un peu postérieure à celle qui vient de nous occuper, deux personnalités émergent, celles d'Adam et d'Halévy. L'un, tout bien considéré, se rattache plutôt à l'école d'Auber, et l'autre à celle d'Hérold. »

⁴⁹ ADAM, Adolphe, *op. cit.*, 15 septembre 1903, p. 276. - Cf. : *Ibid.*, p. 306, lettre du 24 juin 1843 : « Notre ami et excellent chef d'orchestre Girard vient de recevoir la croix d'honneur, sur la demande faite au ministre par Auber, moi et les principaux compositeurs et auteurs de l'Opéra-Comique. Sa nomination a causé une satisfaction générale. »

⁵⁰ *Ibid.*, 1^{er} septembre 1903, p. 147.

⁵¹ *Ibid.*, 15 septembre 1903, p. 299. - Cf. : « PARIS. / (From our own correspondent.) », in : *The Musical World*, 17 février 1842, vol. 17, n° 7, p. 53 : « The new opera entitled "Le Duc d'Olonne," was performed for the first time, on the 4th inst., at l'Opera Comique [...]. This is, I believe, the thirtieth successful opera of Auber; and well he merits the plaudits he receives, for he is assuredly, beyond comparison, the first of French composers, if not the founder of the present French school. » - « AUBER'S ENFANT PRODIGE. / (From our own Correspondent.) / Paris, Jan. 8 », in : *The Musical World*, 11 janvier 1851, vol. 26, n° 2, p. 20 : « Auber is a universal favourite, and as the greatest and most gifted of French musicians, he holds no more than his proper place in the general esteem. How well he is understood, and how warmly admired, in England, Germany, and even America, it is not necessary to insist. » ; *Ibid.*, p. 21 : « the last production of the glorious chief of our French school of dramatic music ».

⁵² POUGIN, Arthur, *Hérold : biographie critique*, Paris, Henri Laurens, coll. « Les Musiciens célèbres », 1906, p. 7 : « Le jeune Hérold apprit le piano en se jouant, sans presque s'en douter, profitant à la fois des leçons de son père et de l'exemple de son parrain, qui n'était autre que Louis Adam. » - Cf. : « Adolphe Adam », in : *The Musical World*, 17 mai 1856, vol. 34, n° 20, p. 308 : « Adolph Adam was the son of Louis Adam, professor of the piano, who was his master, and also the master of Hérold [...]. Hérold, the godson of Louis Adam, had just

sort avec un premier prix de la classe de piano de Jean-Louis Adam au Conservatoire de Paris en 1810⁵³ et ne mentionne pas moins d'une cinquantaine de fois les différents membres de la famille Adam dans les nombreuses lettres qu'il adresse à sa mère durant son séjour en Italie entre 1812 et 1815⁵⁴. Dans une lettre datée du 13 octobre 1814 à Naples, Hérold écrit de manière prophétique à sa mère : « Je profiterai de tes conseils, je tâcherai de faire dans le genre de Boieldieu. Pourtant, le grand opéra semble plus dans mes moyens, nous verrons⁵⁵. » Si le deuxième objectif se fait attendre, le premier est rapidement réalisé. Créé le 18 juin 1816, le premier opéra-comique d'Hérold, intitulé *Charles de France*, est écrit en collaboration avec Boieldieu :

C'est hier, mardi 18 juin, que j'ai débuté à Paris, sous la protection immédiate de Boieldieu ! et ce matin M. Méhul m'a dit que j'avais bien fait de ne pas partir. Le succès de *Charles de France* n'a pas été un moment douteux, et la musique de Boieldieu a excité l'enthousiasme. La mienne n'a pas déplu. L'air chanté par Huet : *Vive la France !* a enlevé la pièce. L'orchestre est content de moi. MM. Méhul, Boieldieu, Nicolo m'assurent que je suis dans une bonne route ; tous les journaux font l'éloge de l'ouvrage, ce qui rend pour moi cete journée une des plus belles que j'ai passées jusqu'ici. Je dois presque tout à Boieldieu ; seul, j'aurais fait des sottises, et si jamais je suis ingrat envers lui, je serai bien coupable... Me voilà lancé. Il faut à présent faire un ouvrage qui obtienne du succès, et tout ira bien⁵⁶.

Il ne s'agit pas de leur dernière collaboration pour le Théâtre de l'Opéra-Comique. Avec sept autres compositeurs dont Auber, les deux hommes participent en effet à la mise en musique d'une œuvre collective, *La Marquise de Brinvilliers*, créée le 31 octobre 1831⁵⁷. Auber et Hérold avaient entre-temps composé à quatre mains l'ouvrage *Vendôme en Espagne*, créé à l'Opéra le 5 décembre 1823⁵⁸, tandis qu'Auber et Boieldieu avaient de même collaboré à la composition d'une pièce de circonstance intitulée *Les trois genres*, créée le 27 avril 1824

arrived from Italy. Though much older than Adolph Adam, whom he had not seen for several years, he entered into close friendship with him, which endured with the life of the author of the Pré-aux-Clercs. »

⁵³ DRATWICKI, Alexandre (éd.), *Hérold en Italie*, Lyon, Symétrie, coll. « Perpetuum Mobile », 2009, p. 23.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 188, 189, 191, 192, 194, 198, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 209, 210, 211, 212, 217, 219, 223, 225, 226, 228, 229, 236, 238, 239, 246, 247, 249, 254, 260, 264, 271, 273, 275, 276, 278, 283, 287, 292, 295, 300, 301, 304, 316, 319, 370, 386, 401, 404. - Cf. : *Ibid.*, p. 246 : « Mille compliments à tous les Adams du monde. »

⁵⁵ *Ibid.*, p. 287 ; POUGIN, Arthur, *op. cit.*, p. 20. - Cf. : DRATWICKI, Alexandre (éd.), *op. cit.*, p. 264 : lettre d'Hérold à sa mère, Naples, 8 avril 1814 : « je pense à toi, à mes amis et à ma future réputation. Je veux me la faire à Paris sur les planches de l'Opéra et de Feydeau. »

⁵⁶ POUGIN, Arthur, *op. cit.*, p. 43 : extrait du journal d'Hérold. - Cf. : *Ibid.*, p. 39-40 : « L'excellent Boieldieu, dont la bonté était proverbiale, venait d'être chargé d'écrire pour l'Opéra-Comique la musique d'un de ces ouvrages officiels de circonstance dont les gouvernements de l'empire et de la Restauration se montrèrent toujours si friands. C'était à l'occasion du mariage du jeune duc de Berry avec la jeune princesse Marie-Caroline de Naples. L'ouvrage, en deux actes, avait pour titre *Charles de France* ou *Amour et Gloire*, et pour acteurs Théaulon, d'Artois et de Rancé. Boieldieu fait un beau jour appeler chez lui Herold, qui ne se fait pas prier pour se rendre à cet appel, et il le reçoit par ces mots, qu'Herold reproduit textuellement dans son journal : - « Bonjour, mon ami. Il y a longtemps que, sans vous le dire, je cherche à vous être utile. J'ai dans ce moment un opéra à faire, et une sciatique infernale à supporter ; je ne puis me débarrasser de la goutte, et je compte sur vous pour achever mon opéra. J'ai fait le premier acte, vous ferez le second. Qu'en dites-vous ? Cela vous convient-il ? »

⁵⁷ *Ibid.*, p. 100 : « Pendant qu'il écrivait cet hymne à l'accent mâle et superbe, Herold prenait part, avec huit de ses confrères, à la composition, j'allais dire à la confection d'un ouvrage en trois actes, la Marquise de Brinvilliers, dont le poème, dû à Scribe et à Castil-Blaze, avait, sur le désir étrange de la direction, été mis ainsi en musique par neuf artistes différents : Auber, Balton, Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Herold et Paër. Cet ouvrage, qu'on pourrait qualifier d'arlequin musical et qu'il me suffit de mentionner ici, fut représenté le 31 octobre 1831 et obtint une apparence de succès, dû surtout à la singularité de son enfantement, qui piquait tout naturellement la curiosité du public. »

⁵⁸ *Ibid.*, p. 121.

au Théâtre de l'Odéon⁵⁹. Pougin souligne l'appartenance d'Hérold à l'école française à travers l'exemple de son opéra-comique *Zampa* :

Esprit essentiellement éclectique, il a su réunir à la chaleur nerveuse et aux couleurs brillantes de l'instrumentation de Rossini la suave rêverie et la poésie pénétrante de Weber, en y joignant, avec un souffle plein de vigueur, la grâce touchante et le profond sentiment pathétique qui distinguent l'école française et qui le caractérisent lui-même d'une façon si remarquable⁶⁰.

C'est également en se référant à *Zampa* que Berlioz manifeste au contraire en 1835 son hostilité farouche à l'égard de ce qu'il appelle avec mépris non pas l'« École française », mais l'« École parisienne⁶¹ » :

En outre, le style n'a pas de couleur tranchée ; il n'est pas chaste et sévère comme celui de Méhul ; exubérant et brillant comme celui de Rossini ; brusque emporté et rêveur, comme celui de Weber ; de sorte qu'à bien prendre, tout en participant un peu des trois écoles allemande, italienne et française, Hérold, sans avoir un style à lui, n'est cependant ni italien, ni français, ni Allemand. Sa musique ressemble fort à ces produits industriels confectionnés à Paris d'après des procédés inventés ailleurs et légèrement modifiés ; c'est de la musique parisienne. Voilà la raison de son succès auprès du public de l'Opéra-Comique, qui représente à notre avis la moyenne classe des habitants de la capitale, tandis qu'elle obtient si peu de crédit parmi les amateurs ou artistes qu'un goût plus délicat, une organisation plus complète, un raisonnement plus exercé distinguent éminemment de la multitude⁶².

La suite de l'article que Berlioz consacre à l'opéra-comique d'Hérold est un florilège de critiques à l'encontre de l'« École parisienne⁶³ » ou du « style parisien⁶⁴ ». Dans un sous-chapitre intitulé « Paris et la décentralisation – Parisianisme musical – Auber musicien parisien », Hervé Lacombe rappelle la concentration de l'activité musicale dans la capitale française, puis cite trois écrits d'Ernest Reyer, de Léon Escudier et d'un certain Léon P. datant des années 1860-1870, dans lesquelles Auber est présenté tour à tour comme l'incarnation du « génie musical français » et comme celle du « caractère parisien⁶⁵ ». Cette double image

⁵⁹ Cf. : EVERIST, Mark, *Music Drama at the Paris Odéon, 1824-1828*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 53-55.

⁶⁰ POUGIN, Arthur, *op. cit.*, p. 85.

⁶¹ BERLIOZ, Hector : « Hérold : *Zampa*, 27 septembre 1835 », in : *Les Musiciens et la Musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1903, p. 129-141.

⁶² *Ibid.*, p. 135.

⁶³ *Ibid.*, p. 136-137 : « Je signalerai également dans l'ouverture le défaut qu'on remarque dans tout l'opéra : c'est l'abus des appoggiatures, qui dénature tous les accords, donne à l'harmonie une couleur vague, sans caractère décidé, affaiblit l'âpreté de certaines dissonances ou l'augmente jusqu'à la discordance, transforme la douceur en fadeur, fait minauder la grâce et me paraît enfin la plus insupportable des affectations de l'École parisienne. Quant à l'instrumentation, je n'en saurais rien dire, sinon qu'elle est suffisante en général, mais qu'à la *coda* les coups de grosses caisses sont tellement multipliés, rapides et furibonds, qu'on est tenté de rire ou de s'enfuir. / Le premier air de Camilla, en la bémol : *À ce bonheur suprême*, est au contraire plein de candeur et de pureté ; l'harmonie en est simple, et les dessins d'accompagnement bien choisis, jusqu'à l'entrée de l'allegro en *mi* naturel, où le coquet prétentieux de l'École parisienne recommence. » - *Ibid.*, p. 137-138 : « La ballade obligée du premier acte est extrêmement simple, elle a bien les allures d'une complainte de jeunes filles ; mais ce style enfantin ne dégénère-t-il pas un peu en niaiserie ? Pour moi la chose n'est pas douteuse ; je retrouve là toute la naïveté de l'École parisienne. »

⁶⁴ *Ibid.*, p. 140 : « Le grand air : *Toi, dont la grâce séduisante*, a du charme mélodique, bien que la coupe rythmique n'en soit pas irréprochable et que la muse du style parisien s'y fasse sentir à tout instant. » - *Ibid.*, p. 141 : « Pour tout le reste, je n'y vois absolument que la fleur du style parisien orné de tous les colifichets de l'instrumentation italienne et des harmonies chromatiques hérissées de dissonances dont Spohr et Marchner ont attiré le reproche à l'école allemande par l'abus qu'ils en ont fait. »

⁶⁵ LACOMBE, Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 226-227. - Cf. : CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot, 1873, p. 256.

du compositeur est partagée par Gustave Bertrand en 1872, selon lequel le Parisien « est Français et demi » :

Mais si l'opéra-comique n'est pas toute la musique française, il n'en est pas moins vrai qu'il comptera pour beaucoup dans l'ensemble de l'histoire musicale. Et si Auber n'est pas chez nous un maître unique et suprême, il n'en est pas moins un vrai maître. Il est certains côtés du génie français que nul n'a exprimés avec un bonheur aussi parfait.

Ce n'est pas assez de le dire Français, il est Parisien⁶⁶.

Ironie de la traduction, Felix Mendelssohn s'exprime de manière très critique, dans une lettre à sa sœur Fanny datée du 2 septembre 1831 à Wallenstatt, à l'égard d'une pièce d'Auber qui porte le titre *Parisienne* en allemand et qui serait directement inspirée de *La Marseillaise*⁶⁷. Étant donnée l'année, il s'agit certainement du duo « Mieux vaut mourir que de rester misérable » (n° 8) de Masaniello et Pietro dans *La Muette de Portici*, dont les paroles « Amour sacré de la patrie », chantées une dizaine de fois au total par les deux personnages, reprennent le premier vers du sixième couplet de *La Marseillaise*. Par ailleurs, le jugement d'Otto Nicolai à l'égard de l'école française est encore plus sévère que celui de Berlioz. Dans son article intitulé « Einige Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen », publié les 28 mars et 4 avril 1837 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*⁶⁸, il estime que le seul moyen pour un compositeur lyrique de faire une carrière internationale est de composer en italien. L'école française en tant que telle ne possède aucune légitimité aux yeux du compositeur allemand :

*Italien ist die Rednerbühne, auf die ein Komponist steigen muss, wenn er ein Wort mit der Welt reden will, und die italienische Sprache ist diejenige, deren er sich zu seiner Rede bedienen muss. Den Franzosen ist es bis jetzt ebensowenig gelungen, allgemeine Anerkennung zu erringen, auch können sie wohl weniger als eine eigentümliche Schule betrachtet werden*⁶⁹.

⁶⁶ BERTRAND, Gustave, *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Paris, Didier, 1872, p. 248.

⁶⁷ MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix, *Eine Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz: Briefe, Tagebuchblätter, Skizzen*, SUTERMEISTER, Peter (éd.), Tübingen, Heliopolis Verlag, 3^e éd., 1998, p. 239 : « Sag mal Fanny, kennst Du Aubers Composition der Parisienne? Das halte ich für das schlechteste, schamloseste was er gemacht hat, vielleicht weil der Gegenstand ein wirklich hoher war, aber auch sonst. Für ein großes Volk in der gewaltigsten Aufregung ein kleines ganz kaltes Stückchen zu machen, gemein u. läppisch, das war nur Auber imstande, der Refrain empört mich so oft ich dran denke, es ist als ob Kinder mit einer Trommel spielen, dazu singen, nur etwas liederlicher. Die Worte taugen auch nichts, kleine Gegensätzchen u. Pointen sind bei so etwas nicht angebracht, aber die Musik mit ihrer Leere, eine Marchmusik für Springer, und am Ende eine blasse, elende Copie der marseillaise! Das ist es nicht, was für die Zeit gehört, oder weh uns, wenn es das ist, das für die Zeit gehört, wenn es eine blasse Copie der Marseiller Hymne sein mußte, was in dieser frey, muthig, voll Schwung ist, das ist hier prahlerisch, kalt berechnet, künstlich gemacht; die Marseillaise steht so weit über der Parisienne, wie Alles, was aus der wahren Begeisterung hervorgegangen ist, über dem steht, was für irgend etwas, u. sey es selbst für Begeisterung gemacht ist. Die wird nie Herz zum Herzen schaffen, weil es ihr nicht von Herzen geht. »

⁶⁸ NICOLAI, Otto, « Einige Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen », in : *NZfM*, 28 mars et 4 avril 1837, vol. 6, n° 25 et 27, p. 99-101 et 107-109.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 100 [= NICOLAI, Otto, *Musikalische Aufsätze*, KRUSE, Georg Richard (éd.), Ratisbonne, Gustav Bosse, coll. « Deutsche Musikbücherei », vol. 10, 1913, p. 82] : « L'Italie est la scène oratoire sur laquelle un compositeur doit monter s'il veut parler au monde, et la langue italienne est celle dont il doit se servir dans son discours. Les Français ne sont pas parvenus jusqu'à présent à gagner la reconnaissance générale et peuvent encore moins être considérés comme une école au sens propre. » - Cf. : Anonyme, « Musica italiana e alemanna », in : *La Fama*, 25 et 27 janvier 1837, vol. 2, n° 11 et 12, p. 43-44 : « Ora a questo doppio pensiero rispondono due scuole, due canti diversi, direi quasi due zone, il nord e il mezzogiorno, la musica italiana e la tedesca. Non parlo che di queste due musiche, perchè non ne conosco altra esistente per sè stessa, nè credo sia alcuno sì cieco e vano del proprio paese per supporre delle altre. »

Partagée en Italie par Giuseppe Mazzini⁷⁰, cette idée est reprise et développée outre-Manche dans une lettre de lecteur publiée le 2 juillet 1840 dans *The Musical World*, en réponse à un article intitulé « A National Opera ». Visiblement mû par des sentiments nationalistes, l'auteur anonyme de cette lettre adressée au rédacteur du journal londonien nie purement et simplement l'existence d'une école française⁷¹, après avoir affirmé sur un ton sérieux que l'école anglaise n'aurait rien à envier à l'école allemande.

3.2.3 L'esprit français

Si les discours esthétiques français et allemands au XIX^e siècle désignent le plus souvent l'opéra-comique comme le genre « éminemment français » et évoquent à son propos la notion d'« école française », une autre notion, « l'esprit », revient constamment sous la plume des critiques, des écrivains et des compositeurs pour qualifier la nature du comique national. Tandis que la musique italienne est très régulièrement présentée comme l'incarnation de la mélodie et du chant, et la musique allemande comme celle de l'harmonie et de l'orchestre, la musique française brillerait par son « esprit » et la qualité de ses livrets. Dans l'avant-propos d'un ouvrage collectif consacré au concept de « littérature nationale », Michel Espagne et Michael Werner rappellent l'importance qu'a eue la notion d'« esprit » par le passé, mais préfèrent concentrer leur réflexion sur la notion de « transfert culturel » :

L'ancienne construction des littératures nationales et son corollaire comparatiste partent de l'idée d'une « essence » nationale ; ils sont liés à l'idée romantique d'un « esprit » animant une totalité organique, dont les parties ne prendraient sens que par leur rapport au tout. La personnification de la nation qui en résulte fait d'une part de celle-ci l'un des principaux acteurs de l'histoire et, de l'autre, lui assigne des qualités intrinsèques, pour ainsi dire immuables. Or les littératures sont en contact les unes avec les autres, elles font partie d'un système d'échange à la fois dans l'espace et dans le temps. C'est donc la dynamique des interactions qu'il convient de repenser en combinant les axes diachronique et spatial⁷².

⁷⁰ MAZZINI, Giuseppe, « Filosofia della musica (1836) », in : *Scritti letterari di un Italiano vivente*, Lugano, Tipografia della Svizzera italiana, 1847, vol. 2, p. 282, note de bas de page : « *V'è musica in Francia, come in tutti paesi, perchè in tutti paesi è, maggiore o minore, una potenza d'amore e di poesia, quindi di musica, espressione passionata e ideale di questi tre raggi di Dio, fusi in uno. Ma per cagioni che s'hanno a desumere dalla lingua, dalle origini e dall'indole nazionale, s'è confinata in alcuni canti popolari, guerreschi, e nelle melodie di romanza, timide, un po' monotone, e quasi sempre strozzate: ma patetiche e dolci d'un affetto mesto ed ingenuo; nè s'è levata finora alle proporzioni drammatiche, nè si leverà facilmente. La musica francese – se toglie i motivi italiani che vi s'intarsiano, e un tentativo inesequibile, pur bello d'ardire e di potente concetto, che Berlioz maturava pellegrinando in Italia – è in germe, e senza speranza di vicino progresso.* » - *Ibid.*, p. 286 : « *La melodia e l'armonia sono i due elementi generatori. La prima rappresenta l'Individualità, l'altra il pensiero sociale. E nell'accordo perfetto di questi due termini fondamentali d'ogni musica – poi nella consecrazione di questo accordo a un sublime intento, ad una santa missione – sta il segreto dell'Arte, il concetto della musica europea davvero che noi tutti consci o inconsci, invociamo. / Oggi alle due tendenze che fan perno dell'uno o dell'altro di quegli elementi, corrispondono due scuole, due campi, anzi due zone distinte : il nord e il mezzo giorno; la musica germanica e l'italiana. D'altra musica esistente per sè, e indipendente nel concetto vitale da queste due non so; nè credo ch'altri, comunque illuso da vanità di paese, possa trovarne.* »

⁷¹ « CORRESPONDENCE. / A NATIONAL OPERA. / To the Editor of the Musical World », in : *The Musical World*, 2 juillet 1840, vol. 14, n° 223, p. 6-8. - Cf. : *Ibid.*, p. 6 : « *Let us now look to France. What do we encounter there? a national opera, at least, and that is nine-teenths of the battle. But where are the national composers? Rossini is an Italian; Meyerbeer a German; Cherubini an Italian; and these have been the main support of the national opera!! what a mockery! Auber, it is true, is a composer of distinguished genius; but even he, according to report, is a naturalized Spaniard, though it would be dangerous to say this to a Frenchman.* »

⁷² ESPAGNE, Michel, WERNER, Michael, *Philologiques. Tome III : qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1994, p. 8.

Avant d'étudier quelles peuvent être les différentes manifestations musicales de cet « esprit français », rappelons que cette notion connaît une très large diffusion au XIX^e siècle, comme en témoignent entre autres les écrits de Grétry, Reichardt, Stendhal, Goethe, Liszt, Heine et Ferdinand Hiller. Dans *De l'Allemagne*, Madame de Staël associe par ailleurs - comme nous l'avons annoncé en introduction de ce chapitre - l'esprit français à l'art de la conversation, une idée que reprennent nombre de critiques et de compositeurs allemands pour caractériser le genre de l'opéra-comique. Censé se démarquer de toute expression du bas comique, l'esprit français est souvent attribué au compositeur Auber, lequel est désigné comme le plus illustre représentant d'une tradition d'essence aristocratique héritée des XVII^e et XVIII^e siècles. Au neuvième chapitre de son ouvrage intitulé *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, le musicologue Hervé Lacombe analyse les fondements esthétiques de l'opéra français à travers treize sous-chapitres, dont deux correspondent précisément aux notions qui nous intéressent : « Profondeur d'expression et Esprit français⁷³ » et « Le modèle d'Auber : une esthétique de la conversation⁷⁴ ». En complément des exemples que nous présentons ci-dessous, nous renvoyons donc le lecteur aux exemples contenus dans ces deux sous-chapitres, ainsi qu'à la lecture d'un vaste ouvrage collectif franco-allemand dédié au musicologue Herbert Schneider, intitulé « *L'esprit français* » et *la musique en Europe – Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique*⁷⁵, et à celle d'un article de Jocelyn Huchette intitulé « La « gaieté française » ou la question du caractère national dans la définition du rire, de *L'Esprit des lois* à *De la littérature*⁷⁶ ».

En 1835, le *Dictionnaire de l'Académie française* donne de nombreuses définitions du mot « esprit », dont deux correspondent à notre sujet : « la facilité de la conception et la vivacité de l'imagination », ainsi que « des pensées fines, ingénieuses, piquantes⁷⁷ ». Dans son *Essai sur la signification du comique*, Henri Bergson insiste sur la subtilité de la notion d'« esprit », une notion liée selon lui au théâtre comique : « On appellera cette fois *esprit* une certaine disposition à esquisser en passant des scènes de comédie, mais à les esquisser si discrètement, si légèrement, si rapidement, que tout est déjà fini quand nous commençons à nous en apercevoir⁷⁸. » Dans ses *Mémoires*, André-Ernest-Modeste Grétry, le plus important compositeur d'opéras-comiques de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, affirme déjà en 1797 le lien étroit entre l'esprit et le théâtre français : « L'esprit flatte infiniment la nation française, qui est elle-même très spirituelle ; l'esprit, quel qu'il soit, n'est jamais perdu aux théâtres de Paris ; les gens sensés savent l'apprécier, lorsqu'il ne sort pas des bornes prescrites par le bon sens⁷⁹. » Grétry craint que les troubles révolutionnaires ne changent « l'esprit de

⁷³ LACOMBE, Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 284-288.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 289-291.

⁷⁵ BIGET-MAINFROY, Michelle, SCHMUSCH, Rainer (éd.), « *L'esprit français* » und die Musik Europas – Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin / « *L'esprit français* » et la musique en Europe – Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique », Festschrift für Herbert Schneider, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, coll. « Studien und Materialien zur Musikwissenschaft », vol. 40, 2007, 839 p.

⁷⁶ HUCHETTE, Jocelyn, « La « gaieté française » ou la question du caractère national dans la définition du rire, de *L'Esprit des lois* à *De la littérature* », in : ANDRIES, Lise (éd.), « Le Rire » (numéro spécial), in : *Dix-huitième siècle* n° 32, revue annuelle publiée par la Société française d'étude du 18^e siècle avec le concours du C. N. R. S. et du Centre National des Lettres, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 97-109.

⁷⁷ « ESPRIT », in : *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot frères, 1835, 6^e éd., vol. 2, p. 679.

⁷⁸ BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1900], WORMS, Frédéric (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007, p. 81.

⁷⁹ GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, *Mémoires ou Essais sur la Musique* [1797], Bruxelles, Auguste Wahlen, Libraire-Imprimeur de la Cour, 1829, vol. 2, p. 26-27. - Cf. : CHABANON, Michel-Paul Guy de, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785, p. 383 : « Depuis assez longtemps, la Comédie, en France, semble être esclave du bel esprit & du bon ton, deux maîtres impérieux qui la corrompent, en lui interdisant le naturel & la simplicité. » ; *Ibid.*, p. 384 : « Pour animer leur dialogue, il ne reste au Poète [*sic*] que la ressource du bel esprit, dont il use outre mesure. »

la nation » et ne fassent perdre au Français, qu'il qualifie de « léger, frivole et galant », sa « légèreté, qui jusqu'à présent a été son caractère distinctif⁸⁰ ». Lors de son séjour à Paris durant l'hiver 1802-1803, Johann Friedrich Reichardt remarque de même, le 25 janvier 1803 : « Les Français ne triomphent que dans l'expression de la finesse et de la plaisanterie⁸¹. » Le 8 février 1803, le compositeur allemand rend compte d'un dîner chez la princesse Dolgorouski au cours duquel s'est distingué le « plus jovial des Français », l'ancien député de la Constituante Lally-Tollendal, « pétillant de bonne humeur et d'esprit » : « ses saillies, ses plaisanteries partaient comme des fusées au milieu de la gaieté générale. C'était, du reste, un feu roulant autour de la table⁸². » Lors des « chansons d'après-dîner », Reichardt note que plusieurs des convives « ont fait assaut de verve et d'esprit », deux caractéristiques essentielles de la bonne société parisienne selon lui⁸³. À la septième de ses *Lettres sur le célèbre compositeur Haydn*, Stendhal oppose les gaietés française et italienne en ces termes : « La gaieté française exige beaucoup d'esprit : c'est celle de Le Sage et de Gil Blas ; la gaieté italienne est fondée sur la sensibilité, de manière que, quand rien ne l'égayé, l'Italien n'est point gai⁸⁴. » Il considère que la France n'aura jamais de musique dramatique digne de ce nom⁸⁵, contrairement à la mélancolique Italie⁸⁶. Au neuvième chapitre de la *Vie de Rossini*, Stendhal compare de même la supériorité française en littérature à la supériorité italienne dans la musique et les beaux-arts⁸⁷, avant de soutenir, au dixième⁸⁸ puis au dix-septième chapitre, l'idée selon laquelle l'esprit français nuirait considérablement au génie musical de la nation :

⁸⁰ GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, *op. cit.*, p. 26, note de bas de page n° 1. - Cf. : BERTRAND, Gustave, *op. cit.*, p. 247 : « S'obstinera-t-on longtemps encore à croire les Français incurablement légers et badins ? »

⁸¹ REICHARDT, Johann Friedrich, *Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803*, 2 vol., Hambourg, B. G. Hoffmann, 1804. - Traduction française d'Arthur Laquante (1895) : *Un hiver à Paris sous le Consulat : 1802-1803*, LENTZ, Thierry (éd.), Paris, Tallandier, coll. « Bibliothèque napoléonienne », 2002, p. 323 : « Les Français ne triomphent que dans l'expression de la finesse et de la plaisanterie. »

⁸² *Ibid.*, p. 355. - Cf. : Heinrich Heine à propos d'un autre homme politique, Adolphe Thiers, dans une critique datée du 9 avril 1840 à Paris : HEINE, Heinrich, *op. cit.*, p. 102 : « M. Thiers sait parler infatigablement du matin jusqu'à minuit, faisant jaillir toujours de nouvelles pensées brillantes, de nouveaux éclairs d'esprit, amusant, instruisant, éblouissant son auditoire : on dirait un feu d'artifice en paroles. »

⁸³ REICHARDT, Johann Friedrich, *op. cit.*, p. 356 : « Pareille soirée ne peut se rencontrer qu'à Paris, dans un cercle de Français doués de cette heureuse humeur ; lorsque l'on a goûté le plaisir qu'elle procure, on comprend que des hommes de ce caractère arrivent à conclure, après avoir passé par mille épreuves, que tout le mal que l'on peut se donner ici-bas n'est que fumée, s'il n'assure pas les moyens de jouir des charmes de la société. »

⁸⁴ STENDHAL, Henri Beyle, *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase ; Vie de Rossini ; Notes d'un dilettante*, ESQUIER, Suzel (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 57.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 55 : « Et voilà pourquoi il [Haydn] n'a pu exceller dans la musique dramatique. Sans mélancolie, point de musique passionnée : c'est ce qui fait que le peuple français, vif, vain, léger, exprimant bien vite tous ses sentiments, quelquefois ennuyé, mais jamais mélancolique, n'aura jamais de musique. »

⁸⁶ *Ibid.*, p. 56 : « Tous les Français arrivant en Italie tombent dans la même erreur. C'est que le caractère de ce peuple est souverainement mélancolique ; c'est le terrain dans lequel les passions germent le plus facilement : de tels hommes ne peuvent guère s'amuser que par les beaux-arts. C'est ainsi, je crois, que l'Italie a produit et ses grands artistes et leurs admirateurs, qui, en les aimant et payant leurs ouvrages, les font naître. »

⁸⁷ *Ibid.*, p. 448 : « mais puisque nous excellons par l'esprit, ayons-en assez pour nous contenter de la supériorité dans les lettres, et laissons le sceptre des arts à la belle Italie. »

⁸⁸ *Ibid.*, p. 454 : « Ces paroles sembleront choquantes à Paris, elles sont en Italie un modèle du style de *libretto*. Il y a un sens clair, passionné, comique, dans l'expression, et surtout sans aucune finesse à la Marivaux. Le temps que l'esprit mettrait à saisir cette finesse, à l'admirer, à l'applaudir, serait perdu pour le plaisir musical, et, ce qui est bien pis encore, en détournerait pour longtemps. Il faut *juger* pour sentir l'esprit ; il faut oublier de juger pour avoir les illusions de la musique : ce sont deux plaisirs que l'on doit se désabuser de jamais goûter ensemble. Il faut être homme de lettres français pour ne pas revenir de cette erreur, sur la simple remarque que voici : la musique répète sans cesse les mêmes mots, à chaque répétition elle donne à la même parole un sens différent. Comment nos littérateurs estimables ne comprennent-ils pas qu'une seule de ces répétitions tue le vers, la mesure, le rythme, et qu'un mot spirituel, répété ou seulement *prononcé lentement*, est souvent une sottise ? »

La patrie de Voltaire et de Molière est, ce me semble, la première ville du monde pour l'esprit. On jetterait pêle-mêle dans un alambic l'Italie, l'Angleterre et l'Allemagne, que l'on ne parviendrait jamais à faire *Candide*, ou les chansons de Collé ou de Béranger. Ce dernier mot explique le peu de génie pour la musique. Le Français d'autrefois est attentif à la parole chantée, et jamais à la *cantilène* sur laquelle on la chante ; pour lui, c'est la parole qui peint le sentiment, et *non le chant*⁸⁹.

Au quarante-sixième et dernier chapitre de son ouvrage, Stendhal répète une nouvelle fois son jugement à propos du Français, qu'il qualifie de « léger et vif », et de « fort aimable dans la société » : « C'est le peuple le plus spirituel, le plus agréable et jusqu'ici le moins musical de l'univers⁹⁰. » Cofondateur avec les frères Escudier de *La France musicale* en 1837, Jules Maurel est d'une opinion plus radicale encore que celle de Stendhal. Dans un article intitulé « De la musique bouffe », il nie purement et simplement l'existence du rire et de l'esprit en musique : « La musique peut parler au cœur avec une puissance irrésistible ; mais elle ne parle jamais à l'esprit. En d'autres termes : Un compositeur a bien le pouvoir de passionner son auditoire et de le remuer profondément ; je le défie de le faire rire. Le rire n'existe pas en musique⁹¹. » Selon Jules Maurel, la musique des opéras bouffes n'est pas comique en soi. Le comique provient du sens des paroles, de la situation, des jeux de mots et du jeu des acteurs : « il n'y a pas d'esprit en musique⁹² ». De manière surprenante, Hérold semble partager partiellement l'opinion de Stendhal. Selon Arthur Pougin, le jeune compositeur rédige à Vienne en 1815 un « petit calepin », intitulé *Cahier rempli de sottises plus ou moins grandes, rassemblées en forme de principes par moi*, dans lequel il considère entre autres que le librettiste n'a pas à briller par l'esprit : « Le poète comico-lyrique ne doit pas peindre les mœurs, ni les caractères ; son comique doit être de situation, de pantomime et d'optique ; il doit parler aux yeux, non à l'esprit⁹³. » Le compositeur énonce plus loin : « Dans le comique, de tem[p]s en tem[p]s du travail bien fait et beaucoup d'esprit à l'italienne⁹⁴. » La portée de ces affirmations doit cependant être relativisée. Au moment de la rédaction de ce cahier, Hérold tente de faire carrière en Italie et n'a pas encore composé une seule œuvre pour l'Opéra-Comique. Dans ses conversations avec Eckermann, Goethe mentionne à deux reprises la notion d'esprit français, en opposition avec le caractère national allemand. Le 9 juillet 1827, l'écrivain déclare ainsi : « *Die Franzosen haben bisher immer den Ruhm gehabt, die geistreichste Nation zu sein, und sie verdienen es zu bleiben. Wir Deutschen fallen mit unserer Meinung gerne gerade heraus und haben es im Indirekten noch nicht sehr weit gebracht*⁹⁵. » Le 21 mars 1831, Goethe compare la notion française d'« esprit » avec

⁸⁹ *Ibid.*, p. 496.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 665.

⁹¹ MAUREL, Jules, « De la musique bouffe », in : *La France musicale*, 12 avril 1840, vol. 4, n° 15, p. 151.

⁹² *Ibid.*, p. 151 : « Non seulement il n'y a pas d'esprit en musique, mais on a cru longtemps qu'il n'y avait pas d'esprit, passez-moi le mot, dans les musiciens. Lorsque Voltaire disait à Grétry : Comment donc, vous êtes musicien et vous avez de l'esprit ? – il ne songeait pas du tout à faire une épigramme ; il exprimait naïvement les idées de son temps. Aujourd'hui, un pareil propos ne serait qu'un grossier outrage, démenti depuis cinquante ans par les grands artistes de l'école italienne, française et allemande. Il est remarquable que la plupart des compositeurs de ce siècle sont gens d'un esprit très fin, de bonne compagnie, et même d'une érudition incontestable. Nous ne leur demandons qu'une chose, c'est de ne jamais mettre d'esprit dans leur musique. »

⁹³ POUGIN, Arthur, *Hérold : biographie critique*, Paris, Henri Laurens, 1906, p. 31.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁵ ECKERMAN, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Wiesbaden, Insel-Verlag, 1955, p. 240-241 : « Les Français ont toujours eu la réputation, jusqu'à présent, d'être la nation la plus spirituelle et ils méritent de la garder. Nous autres Allemands aimons bien exprimer notre opinion sans détour et ne sommes pas encore allés très loin dans le style indirect. »

les notions allemandes de « *Witz* » et de « *Geist* », et considère qu'un homme tel que Voltaire est plus justement caractérisé par la notion de « génie » que par celle d'« esprit⁹⁶ » :

Wir redeten sodann über den Unterschied des deutschen Begriffes von Geist und des französischen esprit. „Das französische esprit“, sagte Goethe, „kommt dem nahe, was wir Deutschen Witz nennen. Unser Geist würden die Franzosen vielleicht durch esprit und âme ausdrücken; es liegt darin zugleich der Begriff von Produktivität, welchen das französische esprit nicht hat“⁹⁷.

Dans une de ses *Lettres d'un bachelier ès-musique*, publiée le 28 mars 1839 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, Franz Liszt observe la domination des opéras de Donizetti sur les scènes théâtrales italiennes et évoque les « heureuses mélodies qui, en Italie, courent dans l'air, comme on dit qu'à Paris l'esprit court les rues⁹⁸ ». Lors d'un séjour de deux semaines à Paris en 1851, Ferdinand Hiller remarque que l'esprit est l'essence même du caractère français : « *Der esprit, mit welchem der Franzose aus jeder Gattung des Lebens irgend einen anziehenden Moment heraus zu finden, die Lebendigkeit und Leichtigkeit, mit der er ihn hinzustellen weiss, sind allbekannt und anerkannt*⁹⁹. » Dans l'*Épître dédicatoire à Sa Seigneurie le prince Pückler-Muskau*, placée par Heine avant la première de ses *Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, l'écrivain allemand francophile s'avoue profondément influencé par l'esprit français et réclame à cet égard l'indulgence du « lecteur d'outre-Rhin ». Il reconnaît dans son ouvrage les « défauts, qui sont les mêmes qu'on m'a déjà assez souvent reprochés. Je parle de cet esprit frivole ou esprit français, dont tous mes livres sont entachés¹⁰⁰ ».

Dans *De l'Allemagne*, Madame de Staël associe à de multiples reprises la notion d'esprit français à l'art de la conversation. Au troisième chapitre, intitulé « Les femmes », elle dénie aux femmes allemandes cet esprit qui caractériserait les conversations des femmes françaises dans les salons parisiens :

Néanmoins on trouve très rarement chez les Allemandes la rapidité d'esprit qui anime l'entretien et met en mouvement toutes les idées ; ce genre de plaisir ne se rencontre guère que dans les sociétés de Paris les plus piquantes et les plus spirituelles. Il faut l'élite d'une capitale française pour donner ce rare amusement : partout ailleurs on ne trouve d'ordinaire que de l'éloquence en public, ou du charme dans l'intimité. La conversation, comme talent, n'existe qu'en France ; dans les autres pays elle ne sert qu'à la politesse, à la discussion ou à l'amitié : en France, c'est un art auquel l'imagination et l'âme sont sans doute fort nécessaires, mais qui a pourtant aussi, quand on le veut, des secrets pour suppléer à l'absence de l'une et de l'autre¹⁰¹.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 454 : « „Voltaire“, sagte ich, „hat doch nach deutschen Begriffen dasjenige, was wir Geist nennen. Und da nun das französische esprit nicht hinreicht, was sagen nun die Franzosen? „In diesem Falle“, sagte Goethe, „drücken sie es durch génie aus.“ »

⁹⁷ *Ibid.*, p. 454 : « Nous parlâmes ensuite de la différence entre la notion allemande de *Geist* et l'esprit français. « L'esprit français », dit Goethe, « s'approche de ce que nous appelons le *Witz* allemand. Les Français exprimeraient peut-être notre *Geist* par esprit ou âme ; il contient en même temps la notion de productivité que l'esprit français n'a pas. »

⁹⁸ LISZT, Franz, « Lettre d'un bachelier ès-musique. – De l'état de la musique en Italie », in : *RGmP*, 28 mars 1839, vol. 6, n° 13, p. 103.

⁹⁹ HILLER, Ferdinand, « Vierzehn Tage in Paris (1851) », in : *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, vol. 1, Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1868, p. 69 : « L'*esprit* avec lequel le Français sait découvrir un moment attrayant dans n'importe quelle circonstance de la vie, la vivacité et la facilité avec lesquelles il sait le présenter, sont connus et reconnus de tous. »

¹⁰⁰ HEINE, Heinrich, *Lutèce : lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France* [1855], Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 88.

¹⁰¹ STAËL, Madame de, *De l'Allemagne (1807-1810)*, Paris, Garnier Flammarion, 1968, vol. 1, p. 67. - Cf. : *Ibid.*, p. 75 [chapitre V : « De l'Allemagne méridionale »] : « Il n'est point de pays qui ait plus besoin que l'Allemagne de s'occuper de littérature ; car la société y offrant peu de charmes, et les individus n'ayant pas pour

Au neuvième chapitre, intitulé « Des étrangers qui veulent imiter l'esprit français », Madame de Staël affirme que la majeure partie de l'Europe imite l'art français de la conversation depuis la deuxième moitié du XVII^e siècle¹⁰². Cet art repose sur « la terrible arme du ridicule pour se combattre mutuellement et conquérir le terrain sur lequel on opère des succès d'amour-propre », ainsi que sur la capacité à discourir de manière agréable de n'importe quel sujet, même le plus banal :

Un entretien aimable, alors même qu'il porte sur des riens, et que la grâce seule des expressions en fait le charme, cause encore beaucoup de plaisir ; on peut l'affirmer sans impertinence, les Français sont presque seuls capables de ce genre d'entretien. C'est un exercice dangereux, mais piquant, dans lequel il faut se jouer de tous les sujets comme d'une balle lancée qui doit revenir à temps dans la main du joueur.

Les étrangers, quand ils veulent imiter les Français, affectent plus d'immoralité, et sont plus frivoles qu'eux, de peur que le sérieux ne manque de grâce, et que les sentiments ou les pensées n'aient pas l'accent parisien¹⁰³.

Madame de Staël présente Paris comme la capitale mondiale « De l'esprit de conversation¹⁰⁴ », titre explicite du onzième chapitre de son ouvrage, avant de proposer une définition de la conversation française qu'elle oppose à « l'entretien sérieux » allemand, lequel serait dénué de tout « esprit de société » :

Le genre de bien-être que fait éprouver une conversation animée ne consiste pas précisément dans le sujet de cette conversation ; les idées ni les connaissances qu'on peut y développer n'en sont pas le principal intérêt ; c'est une certaine manière d'agir les uns sur les autres, de se faire plaisir réciproquement et avec rapidité, de parler aussitôt qu'on pense, de jouir à l'instant de soi-même, d'être applaudi sans travail, de manifester son esprit dans toutes les nuances par l'accent, le geste, le regard, enfin de produire à volonté comme une sorte d'électricité qui fait jaillir des étincelles, soulage les uns de l'excès même de leur vivacité, et réveille les autres d'une apathie pénible.

Rien n'est plus étranger à ce talent que le caractère et le genre d'esprit des Allemands ; ils veulent un résultat sérieux en tout. Bacon a dit que *la conversation n'était pas un chemin qui conduisait à la maison, mais un sentier où l'on se promenait au hasard avec plaisir*. Les Allemands donnent à chaque chose le temps nécessaire, mais le nécessaire en fait de conversation c'est l'amusement ; si l'on dépasse cette mesure l'on tombe dans la discussion, dans l'entretien sérieux, qui est plutôt une occupation utile qu'un art agréable¹⁰⁵.

la plupart cette grâce et cette vivacité que donne la nature dans les pays chauds, il en résulte que les Allemands ne sont aimables que quand ils sont supérieurs, et qu'il leur faut du génie pour avoir beaucoup d'esprit. »

¹⁰² *Ibid.*, p. 93 : « La destruction de l'esprit féodal, et de l'ancienne vie de château qui en était la conséquence, a introduit beaucoup de loisir parmi les nobles ; ce loisir leur a rendu très nécessaire l'amusement de la société ; et comme les Français sont passés maître dans l'art de causer, ils se sont rendus souverains de l'opinion européenne, ou plutôt de la mode, qui contrefait si bien l'opinion. Depuis le règne de Louis XIV, toute la bonne compagnie du continent, l'Espagne et l'Italie exceptées, a mis son amour-propre dans l'imitation des Français. »

¹⁰³ *Ibid.*, p. 94. - Cf. *Ibid.*, p. 95 : « L'esprit allemand s'accorde beaucoup moins que tout autre avec cette frivolité calculée, il est presque nul à la superficie ; il a besoin d'approfondir pour comprendre » ; p. 103 : « L'esprit de conversation a quelquefois l'inconvénient d'altérer la sincérité du caractère ; ce n'est pas une tromperie combinée, mais improvisée, si l'on peut s'exprimer ainsi. Les Français ont mis dans ce genre une gaieté qui les rend aimables ; mais il n'en est pas moins certain que ce qu'il y a de plus sacré dans ce monde a été ébranlé par la grâce, du moins par celle qui n'attache de l'importance à rien et tourne tout en ridicule. »

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 101 : « Il me semble reconnu que Paris est la ville du monde où l'esprit et le goût de la conversation sont le plus généralement répandus ; et ce qu'on appelle le mal du pays, ce regret indéfinissable de la patrie, qui est indépendant des amis mêmes qu'on y a laissés, s'applique particulièrement à ce plaisir de causer que les Français ne retrouvent nulle part ailleurs au même degré que chez eux. »

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 101-102. - Cf. : *Ibid.*, p. 111-113 : chapitre XII : « De la langue allemande dans ses rapports avec l'esprit de conversation ». - GUTZKOW, Karl, *Briefe aus Paris*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1842, vol. 2, p. 41.

Hervé Lacombe cite une longue citation d'Honoré de Balzac extraite d'*Autre étude de femme* - un ouvrage publié en 1842 -, dans laquelle l'écrivain français associe de même, de manière exclusive, l'esprit et l'art de la conversation aux salons parisiens¹⁰⁶. Peu après les premières publications de l'ouvrage de Madame de Staël, à Londres en 1813 pour échapper à la censure napoléonienne, puis à Paris en 1814, la notion de « conversation » est reprise en Allemagne où elle est appliquée à la production musicale française. L'écrivain et compositeur E. T. A. Hoffmann publie de manière anonyme, dans l'édition du 5 octobre 1814 de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, une critique de l'opéra-comique *Le nouveau Seigneur de village* de Boieldieu¹⁰⁷, dans laquelle il se sert de cette notion pour caractériser aussi bien les comédies françaises que les opéras-comiques. Ces derniers ne constituent à ses yeux qu'un amusement superficiel :

Recht aus dem Brennpunkt des Charakters der Franzosen, aus ihrem Leben und Treiben in der Conversation, hat sich ihr Lustspiel gebildet. [...] hiernach ist es erklärlich, dass die Franzosen wo[h]l keine Opera buffa, sondern nur Lustspiele haben in denen der Gesang als zufällige Beymischung eintritt, und die daher mit Unrecht komische Opern heissen. Die Musik, welche hiernach nicht als nothwendiges Bedingnis, sondern nur als ein zufälliger Schmuck des Gedichts erscheint, befolgt dieselbe Tendenz. Man kann sie conversationnel nennen; denn auch hier ist es nur darauf abgesehen, dass sie alles leicht und bequem füge, dass nirgends etwas als unschicklich auffalle, und dass das Ganze gehörig amüsi[e]re – das heisst, ohne alle Anstrengung, ja ohne sonderliche Aufmerksamkeit, verstanden und genossen werden könne. Diese Haupttendenz des französischen komischen Singspiels geht zu sehr aus dem Charakter des Volks hervor, als dass sie jemals verschwinden sollte¹⁰⁸.

Dans une critique de l'opéra-comique *Jean de Paris* de Boieldieu publiée dans l'édition du 2 mai 1817 de l'*Abendzeitung* à Dresde, Carl Maria von Weber donne de même une définition du genre français qu'il qualifie de *Konversationsoper*, c'est-à-dire d'« opéra de conversation », un genre basé avant tout sur le livret, contrairement à l'opéra allemand et à l'opéra italien¹⁰⁹ :

¹⁰⁶ Cf. : LACOMBE, Hervé, *op. cit.*, p. 289 [= BALZAC, Honoré de, *Autre étude de femme*, in : *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1976, La Pléiade, vol. 3, p. 674-675].

¹⁰⁷ Anonyme, « *Der neue Gutsherr, (le nouveau Seigneur de Village,) Singspiel, im Klavierauszug, mit französischem und deutschem Texte. Musik von Adrien Boieldieu.* Bonn, bey N. Simrock (Preis 9 Franks.) », in : *AmZ*, 5 octobre 1814, vol. 16, n° 40, p. 669-673 [= HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Die Elixiere des Teufels, Werke 1814-1816*, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, coll. « Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch », vol. 17, 2007, p. 355-359].

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 669-670 : « C'est bien à partir du centre du caractère des Français, à partir de leur vie et de leurs activités dans la conversation, que s'est formé leur comédie. [...] en conséquence, il est compréhensible que les Français n'aient pas d'opera buffa, mais seulement des comédies dans lesquelles le chant survient comme une addition fortuite, et qui de ce fait s'appellent à tort opéras-comiques. La musique, qui n'apparaît pas ainsi comme une condition indispensable, mais seulement comme une décoration fortuite du livret, suit la même tendance. On peut l'appeler « conversationnelle » ; car ici aussi, on n'aspire qu'à ce qu'elle assemble tout avec confort et légèreté, à ce que rien d'inconvenant ne se fasse remarquer, et à ce que l'ensemble amuse comme il se doit – c'est-à-dire qu'il puisse être compris et apprécié sans effort, sans attention particulière. Cette tendance principale du *Singspiel* comique français ressort trop du caractère du peuple pour qu'elle ne puisse jamais disparaître ».

¹⁰⁹ WEBER, Carl Maria von, *Kunstansichten: Ausgewählte Schriften*, LAUX, Karl (éd.), Leipzig, Philipp Reclam jun., coll. « Musik und Musiktheater », 1975, p. 201 : « *Sie [die Konversationsoper] treten, im Gegensatz des dem deutschen und italienischen Gemüte eigenen tiefern leidenschaftlichen Gefühls, als Repräsentanten des Verstandes und Witzes auf. Namentlich und hauptsächlich in musikalischer Hinsicht. So wie der deutschen innigen Phantasie ein einzeln gegebener Gedanke genügt, sie aufzuregen, um in herrlichen Massen ein Tongemälde auszuführen, der glühenden italienischen oft das einzelne Wort: Liebe, Hoffnung usw. dasselbe erzeugt (was dann auch allenfalls wieder, dieser Worte entkleidet, doch noch als sprechendes Seelenbild allein durch sich bestehen würde, wie die höhere Instrumentalmusik z. B.) – so ist es der französischen Musik eigen, nur meist durch das Wort allein Wert zu haben, da sie, ihrer Natur und Nationalität nach, witzig ist.* »

Die Gattung, welcher diese Oper angehört, hat sich seit einem Jahrzehnt und darüber in Frankreich gebildet und von da auch über Deutschland verbreitet. Man hat sie mit der Benennung von Konversationsopern zu bezeichnen gesucht, da sie meist ohne Rücksicht auf ihre historischen Beziehungen – durch welche sie uns zuweilen sehr fern gerückt werden – doch nur das eigentliche Geselligkeitsleben der jetzigen oder vielmehr zunächst der französischen Welt enthalten¹¹⁰.

Tandis que cette notion est absente des deux dictionnaires de Heinrich Christoph Koch publiés en 1802 et en 1807, le *Musikalisches Lexikon* et le *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik*¹¹¹, Carl Gollmick présente en 1833 un article « Conversations-Oper » dans son ouvrage intitulé *Kritische Terminologie für Musiker und Musikfreunde*, mais cite à ce propos trois *opere buffe* de Mozart et Cimarosa, et ne fait aucune référence au genre de l'opéra-comique ou aux compositeurs français¹¹². Le critique musical répare partiellement cette omission en 1857, à l'article « Oper » de son *Handlexikon der Tonkunst*, en citant une *komische Oper* de Lortzing et un opéra-comique d'Auber : « *Conversations-Opern, mit leicht fliessendem musikalischem Styl, leidenschaftloser, launiger Handlung: Czaar u. Z., Maurer u. Schl*¹¹³. » Dans l'article « Auber » de l'*Allgemeines Theater-Lexikon*, le compositeur français est présenté en 1839 comme un très habile maître des effets dramatiques, bien que peu soucieux de considérations artistiques, et comme l'inventeur, dans ses opéras-comiques *La Neige* et *Le Maçon*, d'un « ton musical de la conversation » inconnu jusqu'alors¹¹⁴. Deux dictionnaires allemands contemporains consacrés au théâtre, l'*Allgemeines Theater-Lexikon* en 1839 et le *Theater-Lexikon* en 1841, proposent un article « Conversations-Oper », précédé et suivi dans chaque ouvrage par des articles intitulés « Conversation », « Conversations-Stück[e] », « Conversations-Ton » et « Conversations-Zimmer ». Comme le *Theater-Lexikon*¹¹⁵, qui présente en outre un article « Conversations-Rolle¹¹⁶ », l'*Allgemeines Theater-Lexikon* donne

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 200-201 : « Le genre auquel appartient cet opéra s'est formé depuis plus d'une décennie en France et de là s'est également diffusé en Allemagne. On a cherché à le qualifier d'opéra de conversation, étant donné qu'il ne tient généralement aucun compte des liens historiques - dont il nous semble parfois très éloigné -, et ne contient au contraire que la véritable vie de sociabilité du monde actuel, ou plutôt du monde français. »

¹¹¹ KOCH, Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon*, Francfort-sur-le-Main, August Hermann dem Jüngern, 1802, 1802 p. - KOCH, Heinrich Christoph, *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*, Leipzig, Johann Friedrich Hartknoch, 1807, 396 p.

¹¹² GOLLMICK, Carl, *Kritische Terminologie für Musiker und Musikfreunde*, Francfort-sur-le-Main, Gerhard Adolph Lauten, 1833, p. 121 : « **Conversations-Oper** sind solche, wobei Musik die in der Conversation gewöhnlichen Begriffe und Gefühle ausdrückt. Ihre Handlung ist gewöhnlich launigen Inhalts, und der musikalische Styl leidenschaftlos, einfach und fliessend. Diese schwierige Aufgabe hat Mozart so musterhaft in Figaro, und Così fan tutte gelöst. Verdiente je ein drittes Beispiel daneben angeführt zu werden, so wäre es wohl matrimonio segreto, (heimliche Ehe) von Cimarosa. »

¹¹³ GOLLMICK, Carl, *Handlexikon der Tonkunst*, Offenbach, Johann André, 1857, vol. 1, p. 68 : « *Conversations-Opern*, avec un style musical fluide et léger, sans passion, d'intrigue enjouée : *Zar und Zimmermann, Le Maçon*. »

¹¹⁴ « Auber », in : *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Altenburg/Leipzig, 1839, vol. 1, p. 161 : « Die Kritik warf zwar mit Recht dieser Musik einen Mangel an eigentlicher Kunst vor, aber sie mußte doch zugeben, daß A. [Auber] einen musikal. Conversationston geschaffen, wie er bis jetzt noch nicht vorhanden war und daß er dram. Effecte mit einer seltenen Geschicklichkeit zu behandeln und hervorzuheben wußte. »

¹¹⁵ « Conversations-Oper », in : DÜRINGER, Philipp Jakob, BARTEL, Heinrich L., *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*, Leipzig, Otto Wigand, 1841, p. 225 : « **Conversations-Oper**, wo Musik die in der Conversation gewöhnlichen Begriffe ausdrückt. Die Handlung ist gewöhnlich launig, die Musik heiter und fließend (die neuern sind meist französischen Ursprungs). Eine Conversationsoper ist fast schwerer zu geben, als eine große, ernste, indem darin sehr viel gesprochen wird (die schwache Seite der deutschen Opernsänger) und die Ansprüche in Bezug auf Spiel und leichten Gesang durch die französiscen Operisten zu hoch gesteigert sind. »

¹¹⁶ « Conversations-Rolle », in : *Ibid.*, p. 225 : « **Conversations-Rolle**, eine Rolle in einem Conversationsstück, im Conversations-Tone. »

une définition du « Conversations-Oper » qui insiste sur l'origine française de ce genre et sur les grandes difficultés rencontrées par les chanteurs allemands lors de son interprétation :

*Conversations-Oper (Musik), die moderne komische Oper, wie sie in der jüngsten Schule Frankreichs sich entwickelt hat. Auber besonders ist ihr Vater und Erhalter; er ist es, der gezeigt hat, daß die Musik auch eines Conversationstones fähig ist. Die Handlung der Conversations-Oper bewegt sich in der Sphäre der gebildeten Gesellschaft, ist einfach und heiter, wie die Musik. In Frankreich hat dieses Genre außerordentliches, in Deutschland bisher noch wenig Glück gemacht, weil unsere Sänger zur Darstellung eines Lustspiels gar zu wenig geeignet sind, weil die Conversation und ihr Ton ihnen gar zu fremd ist*¹¹⁷.

Trente-quatre ans après Weber, Ferdinand Hiller reprend l'expression utilisée par celui-ci pour désigner le genre français lors de son séjour parisien en 1851 : « *So könnte man denn allenfalls die Opéra comique mit dem Namen Conservations-Oper in Deutschland bezeichnen, in welchem freilich nichts als das der Conversation angehängte S deutschen Ursprungs ist*¹¹⁸. » Comme Weber, Hiller insiste sur l'importance fondamentale du livret¹¹⁹. Dans son guide pour les amateurs d'opéras, Ferdinand Gleich souligne en 1857 l'influence de Boieldieu sur le développement du genre français, bien que seuls deux opéras-comiques du compositeur se soient maintenus durablement au répertoire : « *Boieldieu hat ausschließlich für die Opéra comique gewirkt und in dem Genre der seinen Conversationsooper einen Styl geschaffen, der für die nach ihm folgenden Componisten maßgebend ward*¹²⁰. » Ferdinand Gleich associe de même à plusieurs reprises le nom d'Auber au « ton de conversation » propre aux salons parisiens et au monde aristocratique, notamment dans *Fra Diavolo*¹²¹ : « *Als Componist komischer Opern trifft er ebenso gut den feinen Conversationston der Salons, schildert er das Leben an den Höfen und in der vornehmen Welt, als er das französische Bürgerthum treffend zu zeichnen weiß*¹²². » Du 19 février au 1^{er} avril 1864, le compositeur

¹¹⁷ « Conversations-Oper », in : *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie aller Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Altenburg/Leipzig, 1839, vol. 2, p. 219 : « **Conversations-Oper** (musique), l'opéra comique moderne, tel qu'il s'est développé dans la plus récente école de la France. Auber en particulier est son père et son conservateur ; c'est lui qui a montré que la musique aussi est capable d'un ton de la conversation. L'intrigue de la *Conversations-Oper* se meut dans la sphère de la bonne société, est simple et gaie, comme la musique. Ce genre a eu jusqu'à présent un succès extraordinaire en France et moindre en Allemagne, parce que nos chanteurs sont bien trop peu adaptés à la représentation d'une comédie et parce que la conversation et son ton leur sont bien trop étrangers. »

¹¹⁸ HILLER, Ferdinand, « Vierzehn Tage in Paris (1851) », in : *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, vol. 1, Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1868, p. 23 : « Ainsi, on pourrait tout au plus qualifier en Allemagne l'*opéra comique* de *Conservations-Oper* [opéra de conversation], dans lequel cependant seul le « s » ajouté au mot conversation [marque du génitif saxon] est d'origine allemande. »

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 24 : « [...] was dem Franzosen vor Allem gefällt, ist die pikante rhythmisch klare Melodie, und dann das musikalische Wiedergeben des Witzwortes, der seinen Wendung im Dialog, dessen, was so echt französisch, dass es auf Deutsch kaum zu erklären sein mag; le mot, le refrain spirituel, der aber nicht geistreich, der plein de verve, aber nicht schwungvoll zu nennen ist. Das, was der Franzose von seiner Vokalmusik vor Allem verlangt, ist am besten durch das Wort ausgedrückt, dessen er sich zur Beurteilung eines Sängers bedient: „il a parfaitement dit sa romance“, er habe sein Lied vortrefflich gesagt, gesprochen; denn der Text bleibt ihm stets die Hauptsache. »

¹²⁰ GLEICH, Ferdinand, *Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen. Opern nebst Biographien der Componisten*, Leipzig, Heinrich Matthes, 1857, p. 81 : « Boieldieu a exclusivement œuvré pour l'opéra-comique et créé dans le genre de ses *Conversationsoper* un style qui fut déterminant pour les compositeurs qui le suivirent. »

¹²¹ *Ibid.*, p. 95 : « Sein großes Talent für seine komische Charakterzeichnung tritt im „Fra Diavolo“ auf das Glänzendste hervor, wie z. B. in der Toiletten-Scene der Zerlina, in den Figuren des Engländers und der beiden Banditen. Vorzüglich gelungen ist aber der seine Conversationston, der sprühende Humor, namentlich in der Titelpartie. »

¹²² GLEICH, Ferdinand, *Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst*, Leipzig, Carl Merseburger, 1863, vol. 1, p. 171 : « Comme compositeur d'opéras-comiques, il sait aussi bien rendre le subtil ton

académique et théoricien russe Yourij von Arnold (1811-1898), futur professeur de musique à Moscou puis à Saint-Pétersbourg, publie dans la *Neue Zeitschrift für Musik* une série de six articles intitulée « Sur quelques livrets des temps les plus récents¹²³ ». Dans son sixième et dernier article, il opère la distinction entre deux genres lyriques français, le grand opéra et la *Conversations-opera*, et deux genres allemands, l'opéra romantique et l'opérette. L'opéra de conversation français et l'opérette allemande sont qualifiés de « produits particulièrement nationaux ». Les trois exemples de *Conversationsopera* donnés par Yourij von Arnold sont trois opéras-comiques d'Auber : *Le Maçon*, *La Neige* et *La Fiancée*¹²⁴. Dans *Die moderne Opera*, le critique musical Eduard Hanslick estime qu'Auber parvient à maintenir le « ton de la conversation musicale » tout au long des partitions de ses opéras-comiques *Fra Diavolo*¹²⁵ et *Le Domino noir*¹²⁶ : « *Auber's Partitur vereinigt alle Vorzüge, die ihn zum Meister des musikalischen Conversations-Lustspiels machen*¹²⁷. » S'il ne mentionne pas le nom générique donné à l'opéra-comique en Allemagne, que l'on retrouve encore au début du XX^e siècle sous la plume du théoricien Hugo Riemann¹²⁸, le musicologue Hervé Lacombe parle également « d'une esthétique musicale de la conversation dont l'œuvre d'Auber présente un accomplissement¹²⁹ ». Preuve s'il en est de l'importance de sa diffusion outre-Rhin, la notion de *Konversationsopera* est étudiée de manière approfondie, notamment par les musicologues Sieghart Döhring et Arnold Jacobshagen, dans un ouvrage collectif publié en 2004 et intitulé *Albert Lortzing und die Konversationsopera in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*¹³⁰.

de conversation des salons et décrire la vie dans les cours et dans la haute société, que dessiner pertinemment la bourgeoisie française. » - Cf. : *Ibid.*, p. 179.

¹²³ A[RNOLD], Y[ourij] von, « Ueber einige Operntexte der neuesten Zeit », in : *NZfM*, 19 février 1864, vol. 60, n° 8, p. 61-63 ; 26 février, n° 9, p. 70-72 ; 4 mars, n° 10, p. 80 ; 11 mars, n° 11, p. 85-88 ; 18 mars, n° 12, p. 95-96 ; 1^{er} avril, n° 14, p. 114-116.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 115-116 : « *So entstand die große (französische) Opera, welche seitdem alle übrigen Gattungen gleichsam todt gemacht und bis auf unsere Zeit vorzugsweise die Bühne beherrscht hat. Dazwischen entstanden und erhielten sich die romantische Opera, und als speciell nationale Gebilde: die deutschen und französischen Singspiele (die Operette und die Conversationsopera). Wir finden unter diesen drei Gattungen hin und wieder ganz hübsche Textbücher, namentlich bei den Deutschen für die romantische, bei den Franzosen für die Conversationsopera, wie z. B. „Der Freischütz“, „Hans Heiling“, „Das Nachtlager zu Granada“ – oder die Libretti der früheren Auberschen Opern: „Maurer und Schlosser“, „Der Schnee“, „Die Braut“, besonders aber „Die Stumme von Portici“.* »

¹²⁵ HANSLICK, Eduard, *Die moderne Opera. Kritiken und Studien*, Berlin, A. Hofmann & Co., 1880, 4^e éd., p. 133 : « *Auber, welcher heroische Scenen und dramatische Knalleffecte besser als Andere zu componiren verstand (siehe die Stumme und die Ballnacht), hält sich in Fra Diavolo durchaus maßvoll an die einfachsten Formen der Romanze und des Strophenliedes und weiß selbst un größeren Ensembles, wie in dem B-dur-Quintett des ersten Actes, in dem allerliebsten Terzett: Allons, ma femme, allons dormir, dann im Finale des dritten Actes den musikalischen Conversationston mit bewunderungswerthem Stylgefühl zu wahren.* »

¹²⁶ *Ibid.*, p. 134-135 : « *Auber's größte Virtuosität ruht in jenem zwischen Gesang und Declamation schwebenden Genre, das man kurz musikalische Conversation nennen kann.* »

¹²⁷ *Ibid.*, p. 134 : « *La partition d'Auber réunit tous les atouts qui font de lui le maître de la comédie de conversation musicale.* » - Cf. : BRENDDEL, Franz, *op. cit.*, p. 434 : « *Seine übrigen zahlreichen Werke [Auber] gehören zumeist dem Gebiete der Lustspielopera an.* »

¹²⁸ RIEMANN, Hugo, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, Berlin/Stuttgart, W. Spemann, 1901, p. 155 : « *Der Hauptrepräsentant der dritten Richtung der Opernkomposition in Frankreich zu Anfang des 19. Jahrhunderts, nämlich der dem gesteigerten Pathos Spontinis am meisten gegensätzlichen Lustspielopera (Spielopera, Konversationsopera) ist François Adrien Boieldieu* » ; *Ibid.*, p. 156-157. - RIEMANN, Hugo, *Handbuch der Musikgeschichte*, zweiter Band, dritter Teil : *Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Die großen deutschen Meister*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1922, 2^e éd., p. 260 : « *so erwächst dagegen die schnell zu Ansehen und allgemeiner Beliebtheit gelangende Konversations- oder Spielopera der Boieldieu, Auber, Hérold, Ad. Adam direkt auf dem Boden des französischen Singspiels.* »

¹²⁹ LACOMBE, Hervé, *op. cit.*, p. 289.

¹³⁰ CAPELLE, Irmlind (éd.), *Albert Lortzing und die Konversationsopera in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Munich, Allitera Verlag, 2004, 284 p. - Cf. : DÖHRING, Sieghart, « *Konversationsopera* –

« L'esprit français » est souvent défini par les critiques à travers son refus supposé de la vulgarité et de la trivialité¹³¹. Dans un article intitulé « De l'opéra bouffon », publié le 21 janvier 1849 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, Maurice Bourges oppose la « grossièreté » des petits théâtres parisiens au bon goût de l'Opéra-Comique, les excès du genre italien de l'*opera buffa* à « la manière tempérée » du genre français :

À part quelques physionomies et situations grotesques qu'ils purent s'approprier, nos poètes, enchaînés par l'obligation de se renfermer, autant que possible, dans les bornes de la raison, du sens commun, de la vérité, se trouvèrent bien rarement en mesure de fournir à nos compositeurs des situations, des caractères en rapport avec le véritable opera-buffa. Ce n'est pas là d'ailleurs la tendance de notre esprit national, beaucoup plus porté au badinage gracieux, à la pointe aiguësée, aux saillies spirituelles, à la gaieté fine qu'aux parades et au gros sel. Quoiqu'il se soit souvent arrangé de plaisanteries assez grossières sur de petits théâtres, il ne les eût jamais franchement accueillies sur une scène où le goût et la manière tempérée doivent toujours présider¹³².

Du 22 février au 13 décembre 1863, Auguste Thurner publie dans *La France musicale* une série de trente-quatre articles intitulée « L'Opéra comique et ses transformations ». Dans son trente-deuxième article, en date du 29 novembre, l'auteur affirme que l'esprit français qui caractérise le genre de l'opéra-comique est incompatible avec le bas comique. Thurner critique ceux qui qualifient l'opéra-comique de genre « mixte » et « bâtard ». Il est aisé de deviner Berlioz, Théophile Gautier ou Castil-Blaze parmi les personnes visées :

Quelle conclusion tirer de cette prodigieuse marche ascendante de l'opéra comique, qui, de la naïve ariette de Duni, aboutit aux horizons immenses d'Hérold ? Le genre s'est-il faussé, ou plutôt est-il faux de son essence même, et doit-il disparaître dans un avenir plus ou moins prochain ? À Dieu ne plaise ! L'opéra comique n'est ni un genre mixte, ni un genre bâtard ; il répond à un sentiment vrai de la nature : c'est la comédie lyrique, riante, espiègle, parfois attendrie, et traversée par les orages de la passion. La véritable bouffonnerie, la pantalonade n'ont jamais caractérisé l'esprit français ; ce n'est pas le mélange de musique et de *parlé* qui constitue l'opéra comique, cela n'est qu'une vulgaire étiquette que l'on pourrait aisément supprimer, sans changer le genre¹³³.

Thurner oppose le chant de l'*opera buffa* à la vérité dramatique des livrets de l'opéra-comique et souligne la raison d'être des dialogues parlés, d'une vitalité et d'une rapidité plus grandes que celles des récitatifs italiens¹³⁴. Selon Olivier Bara, l'absence apparente de bas-comique dans les livrets du genre français ne serait néanmoins qu'une façade :

Probleme und Forschungsstand », in : *Ibid.*, p. 33-44 ; JACOBESHAGEN, Arnold, « Konversationsoper und Opéra comique im europäischen Kontext », in : *Ibid.*, p. 229-258.

¹³¹ « PARIS. / (From our own Correspondent.) », in : *The Musical World*, 7 avril 1855, vol. 33, n° 14, p. 213 : « M. Auber makes himself intelligible to the most unskilled in music, his gay and lively airs are within the scope of every man's understanding, but he never oversteps the limit which divides the comic from the trivial. » ; CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot, 1873, p. 226-227 : « Nicolo Isouard possède une qualité précieuse dont il faudra toujours lui tenir compte : selon la recommandation de Boileau, il « distingua le naïf du plat et du bouffon » ; il sut être vif et comique sans tomber dans la trivialité ; en un mot, il comprit l'esprit de notre pays ».

¹³² BOURGES, Maurice, « De l'opéra bouffon », in : *RGmP*, 21 janvier 1849, vol. 16, n° 3, p. 18.

¹³³ THURNER, Auguste, « L'Opéra comique et ses transformations », in : *La France musicale*, 32^e article, 29 novembre 1863, vol. 28, n° 48, p. 373.

¹³⁴ *Ibid.* : « Quant à nous, nous considérons nombre d'opéras à récitatifs comme de vrais bijoux comiques, tels que *Colinette à la cour*, *la Caravane du Caire*, de Grétry, *le Comte Ory*, de Rossini, *le Philtre*, d'Auber ; nous croyons même que le *parlé* n'est pas indispensable, et nous n'y attachons qu'une mince importance. / Mais alors, dira-t-on, vous retournez simplement à Pergolèse et à la *Serva Padrona*, à Cimarosa et au *Matrimonio segreto*, à Rossini et à l'*Italienne* et au *Barbier de Séville* ? / Encore moins. / Ces œuvres si étourdissantes de verve et de gaieté, sont plutôt des intuitions de vérité comique, que des modèles infaillibles ; l'Italie chante, tant pis si la situation dramatique détonne, cela n'est pas son affaire ; tant mieux si musique et poésie s'accordent, mais alors c'est une heureuse rencontre. / Quant au dialogue parlé, nous croyons cependant que sa vitalité a quelque raison

Certes, la partie la plus immédiatement perceptible du comique se trouve dans le livret ; elle suscite un rire tempéré où se scelle l'appartenance à une communauté d'initiés : bien des dialogues annoncent un « esprit français », amateur de sous-entendus égrillards justes voilés et de maximes spirituelles propres à camper les rieurs dans quelques solides certitudes¹³⁵.

Prédestiné par la troisième partie de son prénom composé, Daniel-François-Esprit Auber est souvent présenté comme l'incarnation de « l'esprit français » en musique. Dans un article consacré au ballet *Le Lac des fées* et daté du 8 avril 1839, Théophile Gautier reconnaît l'absence de vulgarité et « l'esprit » du compositeur auquel il dénie cependant le titre de « génie » :

Quoiqu'il ne soit pas inaccessible, M. Auber est cependant un musicien très habile, de beaucoup de science et d'esprit ; il n'est jamais commun et trivial, et ses fautes ne sont pas des fautes de goût ; ce qu'il fait, sans être d'une passion profonde, a de la vie, de la chaleur, un entrain inépuisable ; il a un vif sentiment du rythme et réussit particulièrement dans les airs de ballet. Somme toute, c'est un maître ; à force d'esprit, il a presque du génie, et, s'il n'est pas le premier, il est à coup sûr des premiers ; nous n'avons pas une telle quantité de grands compositeurs, que nous ayons le droit de faire les dédaigneux avec celui-ci¹³⁶.

Les opéras-comiques de Scribe et d'Auber sont à tel point associés à la notion d'esprit qu'Adam lui-même s'étonne que cette qualité puisse leur faire occasionnellement défaut, ainsi qu'il l'écrit à Spiker dans une lettre datée du 16 mai 1845 :

À l'Opéra-Comique, nous avons eu l'opéra nouveau d'Auber et Scribe, *la Barcarolle*. Tu connais assez mon amitié et mon admiration pour mes deux célèbres amis pour croire à mon impartialité à leur égard. C'est donc avec un vif regret que je t'annonce que rien de plus faible n'est jamais sorti de leur collaboration. La pièce est sans gaieté, et, ce qui est plus extraordinaire, sans esprit, la musique sans invention, mais non sans talent, comme bien tu penses¹³⁷.

Si Heinrich Heine accorde de même « beaucoup d'esprit » aux deux hommes, ce n'est que pour mieux s'en moquer avec une ironie mordante, en particulier dans deux critiques datées du 25 mars 1843 et du 1^{er} mai 1844 à Paris, et consacrées respectivement aux opéras-comiques *La Part du diable*¹³⁸ et *La Sirène*¹³⁹. Dans ses « Lettres de Paris » datées des années

d'être ; il n'y a pas d'effet sans casse. Relégué au second plan, comme dans *Zampa*, il prépare les situations lyriques avec plus de rapidité que le récitatif, il serre l'intrigue de plus près, il crée un plus grand nombre de scènes. Ne parlons pas de l'anomalie de chanter et de parler, d'un moment à l'autre, cela est par trop spécieux. Tout n'est-il pas convention dans l'art ? Mais, en ce cas il faudrait supprimer toute la musique dramatique. Il faudrait rayer également le ballet et la pantomime où l'on voit parler, genre encore plus étrange. »

¹³⁵ BARA, Olivier, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*. Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 2001, p. 491.

¹³⁶ « 8 avril 1839 : Opéra. *Le Lac des Fées*, paroles de MM. Scribe et Mélesville, musique de M. Auber, ballet de M. Corally », in : GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1858, vol. 1, p. 242. - Cf. : « Varietà », in : *GmM*, 16 janvier 1870, vol. 25, n° 3, p. 18.

¹³⁷ ADAM, Adolphe, « Lettres sur la musique française : 1836-1850 », in : *La Revue de Paris*, 1^{er} octobre 1803, p. 612. - Cf. : *Ibid.*, p. 613 : « La pièce ne fait déjà plus d'argent, à la douzième représentation, quoique le temps gris et froid qu'il fait toujours soit très favorable au spectacle. » - Cf. : CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot, 1873, p. 255 : « Si ses livrets d'opéra [Scribe] sont les plus intéressants, les mieux conduits et les mieux disposés pour la musique qu'on ait encore conçus, ses comédies lyriques ressemblent à de véritables boîtes à surprises. Que faut-il pour les bien traduire en musique ? De l'esprit, de l'esprit, toujours de l'esprit ! Auber l'a prodigué en millionnaire qu'il était, et il a couvert de son or le vil métal de son inventif mais prosaïque associé. »

¹³⁸ HEINE, Heinrich, *op. cit.*, p. 363-364 : « À l'Opéra-Comique nous vîmes *La Part du Diable*, texte de Scribe, musique d'Auber ; le poète et le compositeur s'accordent ici parfaitement, ils se ressemblent d'une façon étonnante dans leurs qualités comme dans leurs imperfections. Tous d'eux ont beaucoup d'esprit, beaucoup

1852 et 1853, Ferdinand Hiller estime que les compositeurs allemands Albert Lortzing et Conradin Kreutzer, deux auteurs encensés continuellement outre-Rhin selon lui, ne sont que des « dilettantes » en comparaison avec Auber¹⁴⁰ et remarque de manière lapidaire à propos de ce dernier : « *Auber ist dermassen der eigentliche Ausdruck der französischen Theater-Musik, dass man derselben in Bausch und Bogen den Krieg erklären müsste, um gegen Auber aufzutreten*¹⁴¹. » Admirateur de « l'esprit et l'amabilité » du compositeur français dans *Fra Diavolo* et *Le Domino noir*¹⁴², Eduard Hanslick considère également qu'Auber personnifie mieux que quiconque à son époque le caractère national de l'école française : « *Im Großen und Ganzen genommen erkennt man allerdings Auber sofort als die directe Fortsetzung Boieldieu's*¹⁴³. » Dans son ouvrage intitulé *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Gustave Bertrand insiste en 1872 sur l'origine aristocratique de l'esprit français, antérieure à la Révolution française :

Deux influences universelles se sont produites au XVIII^e siècle, qui se continuent encore aujourd'hui, mais déjà moins absolues l'une et l'autre : l'esprit français et l'opéra italien. Je ne les compare point, bien entendu, pour l'importance, et mon dilettantisme ne va pas jusqu'à mettre en balance la gloire des cavatines avec ce magnifique mouvement d'idées qui jeta le monde en fermentation et aboutit à l'explosion de 89¹⁴⁴.

Comme Madame de Staël et Balzac, Gustave Bertrand considère que l'esprit français est un héritage de l'Ancien Régime lié à l'art de la conversation. Né en 1782, Auber connaît selon lui cette tradition durant sa prime enfance et la poursuit au XIX^e siècle en l'exploitant au niveau musical dans ses opéras-comiques¹⁴⁵. Gustave Bertrand donne ainsi au neuvième chapitre de son ouvrage le titre explicite « Auber. Le genre Louis XV en musique¹⁴⁶ » :

de grâce, beaucoup d'invention, même de la passion ; il ne manque à l'un rien que la poésie et à l'autre que la musique. La pièce trouve son public et fait toujours salle comble. »

¹³⁹ *Ibid.*, p. 448 : « Des bravos éclatants ont accueilli le nouvel opéra de Scribe, *La Sirène*, pour lequel Auber a écrit la musique. L'auteur et le compositeur se conviennent ici parfaitement : ils ont peut-être le sentiment le plus raffiné des choses intéressantes ; ils savent nous amuser agréablement et parfois même nous enchanter ou nous éblouir par les lumineuses facettes de leur esprit ; ils possèdent l'un et l'autre un certain talent pour le filigrane, au moyen duquel ils relient ensemble les plus mignonnes bagatelles, et l'on oublie chez eux qu'il y a une poésie. Ils sont une espèce de *lorettes* dans l'art ; par leur sourire ils effacent de notre mémoire les cauchemars du passé, toutes les histoires de revenants qui nous oppressaient le cœur, et par leurs caresses coquettes ils écartent de notre front, comme avec un gentil chasse-mouches de plumes de paon, les bourdonnantes pensées de l'avenir. »

¹⁴⁰ HILLER, Ferdinand, « Briefe aus Paris (1852-1853) », in : *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, vol. 1, Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1868, p. 182.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 181-182 : « Auber est à tel point la véritable expression de la musique théâtrale française que l'on devrait déclarer la guerre en bloc à cette dernière pour s'affirmer contre lui. »

¹⁴² HANSLICK, Eduard, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 125 : « Dans l'ensemble cependant, on reconnaît immédiatement Auber comme la continuation directe de Boieldieu. » - Cf. : *Ibid.*, p. 135 : « *In der Opéra comique ist das feine Talents Auber's so vollkommen auf seinem Platz, daß es kaum überschätzt werden kann*. »

¹⁴⁴ BERTRAND, Gustave, *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Paris, Didier, 1872, p. 27. - Cf. : *Ibid.*, p. 6 : « On ne reverra probablement plus de ces grandes dominations exclusives exercées par une nation sur les autres, et le plus souvent, à leurs dépens, telles que furent, par exemple, au siècle dernier, la domination de l'esprit français en Europe et celle du goût musical italien. »

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 250 : « Sur toutes choses, Auber est homme d'esprit. Sa mélodie sourit, cause et fredonne. Comme il faisait des *mots* ravissants en conversation, il fait des *motifs* en musique. Le motif !... chose plus française encore qu'italienne, mélodie ingénieuse et précise, qui se fait petite pour être plus accomplie. »

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 249 : « Mais j'y pense : Auber était leur aîné ; son grand âge nous fait illusion. Il est né sous l'ancien régime, et sa première enfance s'était pour ainsi dire imprégnée d'une autre atmosphère ; même on s'explique à peine que rien ne s'y fût mêlé des influences si voisines et déjà diffuses et ambiantes de la Révolution. La critique, au lieu d'admirer qu'il eût quatre-vingt-dix ans, aurait dû trouver plus vraisemblable qu'il en eût cent cinquante. »

Oui, c'est le musicien de cette première période du XVIII^e siècle qui appartient toute entière à Voltaire et pas du tout à Rousseau ; son talent se réfère au temps de Louis XV et de la Régence, à cette époque où le génie français était tout en élégances féminines, en finesses, en ingéniosités, en corruptions exquises, où Voltaire disait avec dédain de quelqu'un : « Il a plus d'imagination que d'esprit », - alors que toute éloquence s'en allait en causerie, et toute philosophie en scepticisme, alors qu'on persiflait si vivement toute conviction forte et tout sentiment sérieux, l'amour-passion surtout, qui était du dernier ridicule, et que l'honnête homme était le galant homme ; alors enfin qu'il n'y avait plus rien de bon que le plaisir, rien de vrai que la boutade, rien de beau que le joli¹⁴⁷...

Les liens entre « l'esprit français » et l'Ancien Régime sont également observés par Michelle Biget-Mainfroy et Rainer Schmusch en introduction de l'ouvrage collectif intitulé « *L'esprit français* » et *la musique en Europe* :

Pourtant, lorsqu'on évoque un « esprit français », on songe immédiatement à un espace linguistique et géographique qui, à un moment précis – les XVII^e et XVIII^e siècles – a donné le (bon) ton à l'Europe, un espace réputé pour son élégance et son raffinement, sa littérature, ses penseurs et sa musique¹⁴⁸.

Dans leurs articles respectifs publiés dans le même ouvrage, les musicologues Jean Mongrédién¹⁴⁹ et David Charlton¹⁵⁰ associent de même « l'esprit français » au classicisme français des XVII^e et XVIII^e siècles. Dans sa préface à la *Vie de Rossini* de Stendhal, Suzel Esquier note que le genre de l'opéra-comique « avait connu un brillant développement au XVIII^e siècle parce qu'il répondait à un culte français de l'esprit¹⁵¹ ».

La notion d'« esprit » est parfois remplacée par celle de « gaieté » pour définir le caractère national de l'opéra-comique, toujours en référence avec le XVIII^e siècle. En introduction d'un ouvrage collectif consacré au rire, Lise Andries écrit : La « gaieté française », tellement liée à la sociabilité de l'Ancien Régime, est assimilée, dès 1789, au rire aristocratique¹⁵². » Reichardt emploie le terme de gaieté aussi bien pour commenter les spectacles de la Comédie-Française, que ceux de l'Opéra-Comique ou du Théâtre du Vaudeville. Le 19 novembre 1802, il rend compte d'une représentation de deux pièces

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 249. - Cf. : CHOUQUET, Gustave, *op. cit.*, p. 255-256 : « La musique d'Auber représente dans l'art contemporain une forme de l'esprit français que la marée montante de la démocratie menace de détruire : voix aimable, rieuse discrète, causeuse accoutumée à briller dans les salons du monde élégant, elle se mêle au commun des mortels et ne dédaigne ni le peuple ni les bourgeois ; elle leur parle toujours juste et franchement, sans longueurs inutiles, sans emphase et sans prétentions ; mais, en se pliant aux mœurs actuelles, en ne froissant pas le goût du jour, elle garde son allure aristocratique, et, s'il fallait la caractériser d'un seul mot, nous l'appellerions la Célimène de l'harmonie. »

¹⁴⁸ BIGET-MAINFROY, Michelle, SCHMUSCH, Rainer (éd.), « *L'esprit français* » und die Musik Europas – Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin / « *L'esprit français* » et la musique en Europe – Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique », Festschrift für Herbert Schneider, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, coll. « Studien und Materialien zur Musikwissenschaft », vol. 40, 2007, p. 3.

¹⁴⁹ MONGRÉDIEN, Jean, « Entre Italie et France : Malentendus et vicissitudes d'un transfert culturel », in : *Ibid.*, p. 78 : « Ces jugements s'expliquent par le fait que la critique musicale parisienne est encore presque toujours entre les mains d'hommes de lettres, a priori convaincus de la supériorité de l'art dramatique français sur celui des autres pays ; en fait, à cette époque encore, ils demeurent les héritiers d'une tradition qui, depuis le XVII^e siècle, fait de la France et de l'esprit français le centre de la vie intellectuelle et de la pensée en Europe. La référence – latente ou explicite – à la grande école classique française est constante ».

¹⁵⁰ CHARLTON, David, « La Borde's ironic pastorale : *Annette et Lubin* », in : *Ibid.*, p. 404 : « An abiding aspect of the « French spirit » is its proximity to classicism, its constant ability to wreak telling variations within subtly encoded points of reference. »

¹⁵¹ STENDHAL, Henri Beyle, *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase ; Vie de Rossini ; Notes d'un dilettante*, ESQUIER, Suzel (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 345.

¹⁵² ANDRIES, Lise, « État des recherches. Présentation », in : ANDRIES, Lise (éd.), « Le Rire » (numéro spécial), in : *Dix-huitième siècle* n° 32, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 17.

de Molière à la Comédie-Française et oppose la « charge italienne » à l'ancienne « gaieté française, - qui n'était ni la jovialité allemande ni la licence italienne ou anglaise, - cette gaieté des grands comiques, toujours nationale et de bon goût, même dans ses exagérations¹⁵³. » Le 29 novembre 1802, il assiste dans le même théâtre à la représentation d'une pièce de Régnard intitulée *Le Légataire universel* : « Comme les vieilles comédies d'un vrai comique, mais d'un comique un peu salé, elle a été jouée sans cette franche gaieté qui me charmait il y a dix-sept ans¹⁵⁴. » Le 7 janvier 1803, le compositeur allemand fait part de son intention de composer pour l'Opéra-Comique :

J'aime de plus en plus ce théâtre Feydeau, et je commence à désirer impatientement que sa direction me propose un libretto d'inspiration gaie. Je m'en tiens à ce genre, parce que c'est lui qui réussit particulièrement sur cette scène. L'opéra-comique s'y est maintenu, à travers les tourmentes, et s'y est même perfectionné ; ce qui prouve qu'il est approprié au goût de la « nation chansonnière¹⁵⁵.

Enfin, Reichardt reproche le 11 janvier 1803 au Théâtre du Vaudeville de perdre son « cachet du vaudeville national » en multipliant le nombre d'actes par pièces et en adaptant des airs et ensembles extraits de grands opéras : « Je parlais tantôt du danger pour les petits théâtres à sortir de leur spécialité ; on a la preuve des inconvénients que je signale dans ce qui se passe au Vaudeville. Ce théâtre vise, depuis quelque temps, au sentiment et au sérieux ; il ne réussit qu'à perdre sa réputation de gaîté¹⁵⁶. » À l'instar du compositeur allemand, Adam considère, dans une lettre à Spiker datée du 23 mai 1844, que la gaieté est une qualité essentielle dans le répertoire comique :

A l'Opéra, on a donné un opéra en deux actes, de Saint-Georges et Halévy, *le Lazzarone*. Il y a de charmantes choses dans la musique, qui n'a cependant pas produit un grand effet, parce qu'elle manque de verve et de gaieté, mais, à défaut de ces qualités indispensables dans un ouvrage bouffe, il y a excessivement d'élégance et de distinction¹⁵⁷.

En instaurant son « Concours musical et littéraire du Théâtre de la Gaîté » en 1874, Jacques Offenbach souhaite, comme nous l'avons mentionné, « ressusciter le genre primitif et vrai » de l'opéra-comique et « creuser ce *filon* inépuisable de la vieille gaieté française¹⁵⁸ ».

3.2.4 Les rythmes de danses

« L'esprit français » et la « gaieté » du genre « éminemment national » de l'opéra-comique reposent en grande partie sur la qualité comique intrinsèque des livrets, mais trouvent également un vaste terrain d'expression au niveau musical, en particulier à travers l'utilisation de nombreux rythmes de danses. Ces derniers sont moins destinés à provoquer le rire qu'à susciter le sourire chez le spectateur¹⁵⁹. Le compositeur s'efforce ainsi de placer

¹⁵³ REICHARDT, Johann Friedrich, *Un hiver à Paris sous le Consulat : 1802-1803*, LENTZ, Thierry (éd.), Paris, Tallandier, 2002, p. 86.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 128.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 283.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 293.

¹⁵⁷ ADAM, Adolphe, « Lettres sur la musique française : 1836-1850 », in : *La Revue de Paris*, 15 septembre 1903, p. 317.

¹⁵⁸ OFFENBACH, Jacques, « Concours musical et littéraire du Théâtre de la Gaîté », in : *Le Ménestrel*, 6 septembre 1874, n° 2303 (= vol. 40, n° 40), p. 318-319.

¹⁵⁹ Cf. : CHABANON, Michel-Paul Guy de, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785, p. 310 : « la Musique gaie ne fait pas rire : elle met le corps dans une habitude heureuse, l'ame [*sic*] dans un état d'aise & de contentement. Il semble que le Poète [*sic*] lyrique qui cherche l'unisson de cette situation, doit exprimer ce sentiment d'aise & de bonheur,

le public du Théâtre Feydeau dans un état de gaieté et de bonne humeur, plutôt que de déclencher l'hilarité générale. Cette nuance d'importance explique notamment pourquoi Olivier Bara, dans son ouvrage intitulé *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration*, refuse de tenir compte des rythmes de danses dans son analyse du comique musical :

Excluons de ce « comique en musique » la gaieté musicale, les rythmes de danse ou les chansons qui mettent simplement en joie ou de bonne humeur. Une telle gaieté est répandue dans la plupart des partitions d'opéra-comique vouées à la légèreté et aux joyeux rythmes de danse¹⁶⁰.

En 1785, le théoricien de la musique Michel-Paul Guy de Chabanon écrit : « La danse participe à cette unité de l'Art musical. Autrefois on n'aurait [*sic*] pas dansé un adagio, un allegro de symphonie : aujourd'hui tout ce qui est chantant & caractérisé, se danse¹⁶¹. » Dans son article consacré au comique musical, publié le 10 avril 1834 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, Schumann affirme que la musique instrumentale peut être comique en soi, sans référence à un support littéraire quelconque¹⁶². Le compositeur allemand appuie l'essentiel de sa courte démonstration sur une dizaine d'exemples extraits de la musique instrumentale de Beethoven, à savoir les symphonies n° 4, 5, 7, 8 et 9, et le quintette opus 29. Il fait aussi référence, mais de manière imprécise, aux *Moments musicaux* [*sic*] et aux marches de Schubert en début d'article, et ne fait que mentionner les noms de Haydn, Mozart, Weber et Marschner en fin d'article. Comme nous l'avons indiqué au chapitre précédent, la plupart des exemples beethovéniens étudiés par Schumann sont extraits de scherzos, c'est-à-dire de mouvements directement inspirés par la danse, le scherzo étant à l'origine un menuet rapide. Il semble ainsi exister une relation, voire une corrélation, entre comique et danse. Notre thèse est que les rythmes de danses constituent non seulement une source de comique récurrente dans les opéras-comiques, mais aussi la plus notable sur le plan musical. À travers la multiplication de rythmes de valse, de boléros, de galops, etc., les compositeurs d'opéras-comiques cherchent à assurer le succès scénique de leurs ouvrages et anticipent leur récupération commerciale, par le biais de l'édition musicale, sous forme de partitions dérivées, de réductions, de transcriptions et d'arrangements pour diverses formations vocales et instrumentales. Le choix des danses n'est pas toujours jugé de bon goût par la critique. Certaines danses populaires,

plutôt qu'exciter la convulsion passagère du rire. » - SCHÜTZE, Stephan : « Recension: *Fra Diavolo*. II/ Würdigung des Gedichtes », in : *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, Mayence, Schott, 1831, vol. 13, n° 51, p. 178 : « *Es sind vornehmlich drei Eigenschaften, durch welche die Musik mit dem Komischen in Gemeinschaft tritt: das Flüchtige (Muntere, Rührige; man denke z. B. an den Anfang von Così fan tutte, oder an die Ouverture von Doctor und Apotheker), - das Lustige (wie z. B. namentlich bei den Possen), - und das Mimische (das persiflirende Nachahmen des Affects in dem Auf- und Absteigen der Töne.) / Vorliegende Dichtung [Fra Diavolo] scheint vorzüglich auf das erste Mittel der Gemeinschaft berechnet zu sein, denn der Inhalt ist munter, bunt, abenteuerlich; List und Verschlagenheit spielen eine Hauptrolle darin, wozu eine rasche Bewegung erfordert wird. Des unmittelbar Lustigen ist weniger. »*

¹⁶⁰ BARA, Olivier, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*. Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 2001, p. 497.

¹⁶¹ CHABANON, Michel-Paul Guy de, *op. cit.*, p. 116. - Cf. : *Ibid.*, p. 125 : « On vante beaucoup l'union des paroles & de la Musique ; mais si j'ose dire ce que j'en pense, la bonne Musique se passe plus aisément de paroles que de gestes & de mouvemens [*sic*]. Sa première & sa plus soudaine impression sur nous, est d'agiter notre corps & nos membres, si ce n'est pas les mouvements violens [*sic*] de la Danse, du moins par les ondulations de la mesure & les agitations du rythme [...]. » ; p. 310-311 : « Les mots les plus plaisans [*sic*] de Molière & de Regnard, pour s'allier à la gaîté de la musique, ne valent pas ce vers du Devin du Village : *Chantez, dansez, amusez-vous*. Le rire naît directement de l'esprit, de quelque surprise qu'on lui occasionne : la Musique n'a jamais qu'une relation indirecte avec l'esprit ; son premier effet porte sur les sens & sur l'ame [*sic*] : la part que l'esprit y prend vient de la réflexion. Or, dès qu'on a eu le tems [*sic*] de réfléchir, le moment du rire est passé. »

¹⁶² SCHUMANN, Robert, « Ueber den Aufsatz: das Komische in der Musik von C. Stein im 60. Heft der *Caecilia* », in : *Neue Zeitschrift für Musik*, 10 avril 1834, vol. 1, n° 3, p. 10-11.

assimilées au divertissement de classes sociales inférieures à l'aristocratie et à la bourgeoisie, souffrent d'une réputation sulfureuse. Wagner, Castil-Blaze, Heine, Berlioz et Hanslick reprochent ainsi aux compositeurs d'opéras-comiques de multiplier l'utilisation de contredanses, de quadrilles, voire du cancan dans leurs ouvrages. Notre analyse de quatre partitions d'opéras-comiques créés entre 1830 et 1837, *Fra Diavolo* et *Le Domino noir* d'Auber, *Le Chalet* d'Adam et *Zampa* d'Hérold, démontrera l'omniprésence des rythmes de danses ou à caractère de danses dans le répertoire du Théâtre de l'Opéra-Comique.

Contrairement à leurs confrères italiens¹⁶³ et allemands, les compositeurs français se sont depuis longtemps spécialisés dans la musique de ballet. Comme le remarque Emmanuel Bury, spécialiste de la littérature française du Grand Siècle, la danse joue en effet un rôle de premier plan dans la culture française depuis la deuxième moitié du XVII^e siècle, avec la création de l'Académie royale de danse en 1661, sur l'initiative de Louis XIV, qui précède de huit ans celle de l'Académie royale de musique¹⁶⁴. Nathalie Rizzoni note que la danse française « jouit également d'un grand prestige à l'étranger » dans la première moitié du XVIII^e siècle¹⁶⁵ et remarque que « le Maître à danser est un personnage de comédie par excellence et une des figures secondaires types des opéras-comiques joués sur les théâtres de la Foire¹⁶⁶ ». « La faveur de la danse auprès de la société », voire « l'hégémonie triomphante de la danse » évoquées par Nathalie Rizzoni dans son article, continuent d'inspirer la littérature française au XIX^e siècle. Corinne Saminadayar note ainsi que « la scène de bal constitue une séquence quasiment obligatoire dans bien des romans du XIX^e siècle¹⁶⁷ », tandis que Myriam Roman souligne, dans la production littéraire de Victor Hugo, « une absence étonnante de scène de bal ou de fête populaire dans les romans, par comparaison avec les autres romanciers du siècle¹⁶⁸ ». Selon Suzel Esquier, la qualité des danseurs de l'Opéra

¹⁶³ PISTONE, Danièle, *L'opéra italien au XIX^e siècle, de Rossini à Puccini*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1986, p. 77-78 : « Outre ces moments privilégiés d'écoute symphonique, la musique instrumentale accompagne ordinairement aussi les danses ou les cortèges. Les ballets sont rarement intégrés à l'opéra en Italie, contrairement à l'habitude française. Ce sont donc surtout les œuvres italiennes destinées à l'Opéra de Paris qui sont pourvues d'intermèdes dansés : *La Favorite*, *Les Vêpres siciliennes* avec son célèbre ballet des Saisons (acte III) qui dure quelque trente minutes ». - *Ibid.*, p. 111 : « 3. Les danseurs / Ces artistes ne jouèrent nullement dans l'opéra italien du XIX^e siècle un rôle prédominant puisque, comme nous l'avons vu plus haut, les ballets demeurèrent rares dans les ouvrages lyriques de ces années. » - Cf. : CHABANON, Michel-Paul Guy de, *Ibid.*, p. 91 : « L'Italien paroît [*sic*] peu propre à tout ce qui n'est qu'instrumental : on ne cite pas une belle symphonie venue de Naples ou de Rome. Toutes les ouvertures d'Opéra y sont froides, vuides [*sic*], & sans caractère. La Musique de danse ou de clavecin n'en a pas davantage. »

¹⁶⁴ BURY, Emmanuel, « La danse et la formation de l'aristocrate en France au XVII^e siècle », in : MONTANDON, Alain (éd.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, 1998, p. 200 : « Songeons pourtant que le roi lui-même était un danseur émérite, et que lui et les grands se plaisaient à faire les principales figures dans les ballets qui divertissaient la jeune cour des années 1660. La fondation même de l'Académie Royale de Danse, en 1661, est due à l'initiative du monarque, qui reconnaît ainsi l'importance et la valeur de cet art, avant même la fondation de l'Académie de musique (1669). »

¹⁶⁵ RIZZONI, Nathalie, « Un représentant pittoresque de terpsichore : le maître à danser dans le théâtre français de la première moitié du XVIII^e siècle », in : MONTANDON, Alain (éd.), *op. cit.*, p. 210 : « Nous pouvons dire à la gloire de notre Nation, qu'elle a le véritable goût de la belle Danse. Presque tous les étrangers loin d'en disconvenir, viennent depuis près d'un siècle admirer nos danses, se former dans nos Spectacles et dans nos Écoles ; même il n'y a point de Cour dans l'Europe qui n'ait un Maître à danser de notre Nation » affirme non sans chauvinisme le Sieur Rameau (*Le Maître à danser, qui enseigne la manière de faire tous les différens pas de la danse dans toute la régularité de l'art et de conduire les bras à chaque pas [...]*, Paris, Jean Villette fils, nouv. éd. 1734, p. ix. (1^{ère} éd. : 1725. Il s'agit ici de Pierre Rameau, Maître de danse exerçant ses talents à la cour d'Espagne et non de son contemporain Jean-Philippe, musicien). »

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 211.

¹⁶⁷ SAMINADAYAR, Corinne, « Miroir tragique, miroir comique : lire la danse », in : MONTANDON, Alain (éd.), *op. cit.*, p. 315.

¹⁶⁸ ROMAN, Myriam, « Danses hugoliennes : « Bal en carnaval » et « fête aux fantômes » - Le point de vue de celui qui ne danse pas », in : MONTANDON, Alain (éd.), *op. cit.*, p. 283.

de Paris jouit toujours d'une renommée internationale incontestée dans la première moitié du XIX^e siècle¹⁶⁹, à une époque où les principaux compositeurs d'opéras-comiques, tels que Auber, Hérold et Adam, se distinguent également dans le répertoire du ballet. La danse jouit d'un statut si élevé en France qu'elle joue également un rôle non négligeable dans les pièces du théâtre parlé. Le 26 novembre 1802, Reichardt regrette que l'acteur Jean Mauduit, dit Larive, « ancien tragédien des *Français* », ait exclu la danse de l'éducation artistique dans sa brochure intitulée *Moyen de régénérer les théâtres*. Les critiques du compositeur allemand à l'encontre d'un « opusculé » qui ne brille « ni par le jugement, ni par le sentiment, ni par l'esprit », permettent indirectement de souligner l'importance essentielle de la danse dans la tradition théâtrale française :

L'exclusion de la danse sur le programme de l'ex-tragédien m'a particulièrement frappé, parce que j'ai eu l'occasion de faire, il y a peu de temps, une observation curieuse à cet égard. Dans une grande ville d'Allemagne, deux troupes jouaient simultanément le répertoire français. L'une, composée de sujets qui, pour le geste et la déclamation, n'auraient pas été déplacés sur une scène française, jouait bien, mais il manquait à ses représentations un je ne sais quoi dont je ne me rendais pas compte. L'autre, avec des acteurs individuellement moins bons, me plaisait mieux. Un soir, me trouvant placé de manière à ne pas voir les jambes des acteurs de la première troupe, je m'aperçus que le défaut qui m'avait choqué disparaissait complètement. En prenant des informations, j'appris que ces comédiens étaient étrangers à l'art de la danse, tandis que les autres, ceux dont j'avais noté l'attitude élégante étaient bons danseurs. Au surplus, à Weimar, où l'on s'occupe sérieusement de l'art théâtral, sous la direction de Goethe, on a reconnu l'utilité de la danse : elle figure à l'école du théâtre, au même titre que l'escrime¹⁷⁰.

Dans son projet de modernisation de la troupe allemande de l'Opéra de Dresde, Weber insiste en 1817 sur la nécessité de disposer de chanteurs capables d'interpréter à la fois le répertoire de l'opéra-comique et celui du *Singspiel*¹⁷¹. Dans ce but, le compositeur allemand souhaite l'engagement d'un maître de danse, ce qui montre l'importance qu'il accorde à la danse pour une troupe d'opéra appelée à interpréter nombre d'ouvrages lyriques français :

*Zur vollständigen Erreichung dieses Zweckes wäre, nächst dem Singemeister, ein Tanzmeister notwendig, der ohne Ausnahme alle in den ersten Elementen des theatralischen und mimischen Tanzes zur Ausschmückung einzelner Szenen und zu wirkungsvollen Gruppierungen unterrichtet*¹⁷².

La nature chorégraphique de la musique d'Auber, compositeur emblématique de « l'école française », est soulignée en Allemagne, notamment par Lortzing, Hanslick, Wagner, Heine et Otto Lange. Dans une lettre au chef d'orchestre Anton Schindler, datée du 9 février 1835, Lortzing avoue son admiration pour la musique de danse du dernier opéra-comique d'Auber, *Lestocq*, qui a fait « fureur » à Paris, à l'égal du succès de *La Muette*

¹⁶⁹ Cf. : ESQUIER, Suzel, « Danse française et danse italienne dans les voyages en Italie de Stendhal, reflets de deux mondes », in : MONTANDON, Alain (éd.), *op. cit.*, p. 491-504 - STENDHAL, Henri Beyle, *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase ; Vie de Rossini ; Notes d'un dilettante*, ESQUIER, Suzel (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 344-345 [Préface à la *Vie de Rossini*] : « Selon l'avis général, le Grand Opéra ne se soutenait plus que par ses danseurs, qui étaient alors les plus brillants de l'Europe ». - Cf. : CASTELLI, Ignaz Franz, *Memoiren meines Lebens*, Vienne, Rober & Markgraf, 1861, vol. 2, p. 83-84 : « Jeder, der von Paris kommt, findet nicht Worte genug, um die Pracht der Ballette zu beschreiben [...] »

¹⁷⁰ REICHARDT, Johann Friedrich, *Un hiver à Paris sous le Consulat : 1802-1803*, traduction française d'Arthur Laquante (1895), LENTZ, Thierry (éd.), Paris, Tallandier, 2002, p. 118.

¹⁷¹ WEBER, Carl Maria von, « Versuch eines Entwurfes, den Stand einer deutschen Operngesellschaft zu Dresden in tabellarische Form zu bringen, mit kurz erläuterten Anmerkungen (1817) », in : *Kunstansichten: Ausgewählte Schriften*, LAUX, Karl (éd.), Leipzig, Philipp Reclam jun., 1975, p. 181-185.

¹⁷² *Ibid.*, p. 184-185 : « Pour atteindre complètement ce but, il faudrait nécessairement, à côté du maître de chant, [engager] un maître de danse qui enseignât à tous sans exception les premiers rudiments de la danse théâtrale et mimique pour embellir les scènes isolées et rendre plus efficace les regroupements. »

de Portici, et qui doit être représenté sous peu au théâtre de Leipzig : « *In diesen Tagen geht bei uns die neue Oper von Auber: Lestocq in die Scene: viel Tanzmusik aber ansprechend, sehr ansprechend*¹⁷³. » Publié le 17 novembre 1837 dans *The Musical World*, le compte-rendu d'un Allemand sur l'état actuel de la musique souligne le rôle essentiel joué par le rythme dans les opéras-comiques d'Auber et Hérold : « *Nevertheless in Hérold and Auber are to be found all the good taste and the talents of the French in the diversity of graceful rhythm. In the former, this quality is inspiring and eccentric; whereas, in the latter, it has more of a national character*¹⁷⁴. » Un correspondant parisien du journal londonien signale par ailleurs, dans une critique publiée le 11 janvier 1851, l'essence aristocratique des nombreux rythmes de danses placés par Auber dans ses opéras et opéras-comiques :

*Let me add that the airs de danse – and dancing abounds in the opera – are the perfection of grace, freshness, character, rhythmic charm, sparkling and ingenious orchestral treatment. Were I a king, as the kings of old, and could dance like Louis XIV, for example, I would never dance to any other music than that of the composer of the bal masqué in Gustave, and the boleros in the Domino Noir*¹⁷⁵.

Admirateur des opéras-comiques *Le Maçon* et *Fra Diavolo*¹⁷⁶, Hanslick reproche à Auber, dans l'opéra *Le Dieu et la Bayadère*, un « fatras fané de mélodies de couplets, de marches et de quadrilles » que ne peuvent sauver quelques « rythmes piquants¹⁷⁷ ». L'auteur de l'essai esthétique *Vom Musikalisch-Schönen* remarque que « l'esprit » d'Auber se traduit, dans l'opéra-comique *Le Domino noir*, par une nette préférence pour la musique de danse :

Der schwarze Domino (1837), wohl das Beste, was der Meister seit Fra Diavolo geschrieben, scheint mir ein Abschnitt, ein Übergangspunkt, wengleich kein scharf markirter. Auber's

¹⁷³ CAPELLE, Irmlind (éd.), *Albert Lortzing, Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Cassel/Bâle/Londres/New York/Prague, Bärenreiter, 1995, p. 83 : « *Lestocq*, le nouvel opéra d'Auber, doit être mis en scène chez nous ces jours-ci : beaucoup de musique de danse, mais charmante, très charmante. »

¹⁷⁴ « A brief Sketch of the present State of Music, more particularly in Germany. By a German », in : *The Musical World*, 17 novembre 1837, vol. 7, n° 88, p. 146 : « On trouve cependant chez Hérold et Auber tout le bon goût et les talents des Français dans la diversité des rythmes gracieux. Cette qualité est brillante et excentrique chez le premier, tandis qu'elle a davantage un caractère national chez le second. »

¹⁷⁵ « AUBER'S ENFANT PRODIGE. / (From our own Correspondent.) / Paris, Jan. 8 », in : *The Musical World*, 11 janvier 1851, vol. 26, n° 2, p. 21 : « Laissez-moi ajouter que les *airs de danse* – et la danse abonde dans l'opéra – sont la perfection de la grâce, de la fraîcheur, du caractère, du charme rythmique, du traitement orchestral pétillant et ingénieux. Si j'étais un roi, comme les rois des temps jadis, et pouvais danser comme Louis XIV, par exemple, je ne danserais jamais sur une autre musique que celle du compositeur du *bal masqué* dans *Gustave III* et des *boléros* dans *Le Domino noir*. »

¹⁷⁶ HANSLICK, Eduard, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, vierte unveränderte Auflage, Berlin, A. Hofmann & Co., 1880, p. 126-127 : « *Der Maurer darf neben dem idealeren Fra Diavolo als die schönste Blüthe des Auber'schen Talentes betrachtet werden, beide behaupten einen Ehrenplatz in der Geschichte der komischen Oper.* »

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 131-132 : « *Musikalisch betrachtet ist Le Dieu et la Bayadère eine der schwächsten Opern des französischen Meisters. Von der melodischen Frische des im gleichen Jahre geschriebenen Fra Diavolo (1830) hat sie kaum einen Hauch; auf einige pikante Rhythmen, ein oder das andere charakteristische Ritornell (wie das G-dur-Andantino beim Einschlummern des Unbekannten) beschränkt sich die ganze Ausbeute, welche der Musiker aus diesem verwelkten Kram von Couplets-, Marsch-, und Quadrillen-Melodien mit nach Hause nimmt. Die Schuld liegt nicht an dem angeblich unverhältnißmäßigen Vorherrschen des Tanzes in diesem Stück, das man fälschlich als ein Ballet, in welchem auch gesungen wird, bezeichnen hört.* » - Cf. : BRENDDEL, Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* [1852], Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1903, p. 433-434 : « *Jetzt folgte der vom Berliner Hoftheater aufgeführte „Maurer und Schlosser“ („Le maçon“, 1825), eines seiner besten Werke in diesem Genre, worin seine Eigentümlichkeit, jene Leichtigkeit und graziöse Koketterie, jene pikante Rhythmik, die Gabe angenehmer Melodien und des theatralisch Wirkungsvollen entschieden sich geltend machte, und damit war seine Herrschaft für lange Jahre entschieden.* »

*Liebenswürdigkeit und Esprit strahlen hier noch einmal in vollem Glanze, aber bereits mit entschiedener Bevorzugung des Pikanten und Tanzmäßigen*¹⁷⁸.

Si l'emploi de la danse ne déplaît pas ici au critique viennois, c'est qu'elle reste selon lui toujours de bon goût : « *Der stark vorklingende Tanzrhythmus ist mit einer Grazie und Delicatesse behandelt, welche den Eindruck des Trivialen fernhält*¹⁷⁹. » La musique lyrique d'Auber est empreinte d'une légèreté inconnue des compositeurs italiens et allemands¹⁸⁰. Cette légèreté s'exprime en particulier dans les rythmes de danses, lesquels constituent une caractéristique essentielle du style du compositeur à l'apogée de sa carrière, compris selon Hanslick entre 1825 et 1837, avant de devenir hégémoniques dans ses œuvres tardives :

*Die Epoche von Maurer bis zum Domino, in ihren Spitzen betrachtet, bildet die wahre Blüten- und Erntezeit von Auber's Talent. So reizende Partien sich in den späteren Opern noch finden (vor Allem in Teufels Antheil, Krondiamanten und Haydée), das Ermatten der Erfindungskraft, das Schablonenmäßige der Form, die Herrschaft lockerer Tanzrhythmen ist doch nicht zu verkennen*¹⁸¹.

Hanslick critique en effet la superficialité des rythmes de danses et de la « musique de conversation » qui règnent dans *Le premier Jour de bonheur* (1868), l'avant-dernier opéra-comique d'un compositeur désormais octogénaire¹⁸². Si Wagner et Hanslick s'opposent violemment sur le plan esthétique, leurs points de vue respectifs s'accordent pour reconnaître la prédominance des rythmes de danses dans le genre de l'opéra-comique. Dans ses deux articles consacrés en 1842 à *La Reine de Chypre* d'Halévy¹⁸³, Wagner insiste également sur cette spécificité du style d'Auber que constituent « ces contours si arrêtés du rythme, cet équilibre, cette carrure de la mélodie », non seulement dans les opéras-comiques du compositeur français, mais aussi dans sa musique de ballet, évoquant à ce propos la « perfection merveilleuse avec laquelle il traite ce genre » :

¹⁷⁸ HANSLICK, Eduard, *op. cit.*, p. 134 : « *Le Domino noir* (1837), qui est bien la meilleure œuvre que le maître ait composée depuis *Fra Diavolo*, me semble être un point de passage et de transition, même s'il n'est pas très marqué. L'amabilité et l'esprit d'Auber brillent encore ici de tout leur éclat, mais déjà avec une préférence décidée pour le piquant et la danse. »

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 134 : « Les rythmes de danses qui résonnent fortement sont traités avec une grâce et une délicatesse qui tiennent à l'écart toute impression de trivialité. » - Cf. : RIEHL, Wilhelm Heinrich, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart, J. G. Cotta'scher Verlag, 1862, 2^e éd., vol. 2, p. 80-81 : « *Für alle diese Dinge haben die Franzosen ihr nationales Vorbild. [...] in der ebenso kräftigen als fein abgestuften Rhythmik der Volkstänze hat es ihnen keine Nation Europa's zuvorgethan. Originalität der Declamation, der Modulation und der Rhythmik ist darum allen besseren französischen Opernsetzern gemeinsam und bestimmt den so äußerst leicht erkennbaren französischen Charakter der Musik.* »

¹⁸⁰ HANSLICK, Eduard, *op. cit.*, p. 134 : « *Seichte Melodien, wie sie von neueren italienischen und deutschen Componisten so gern durch lärmende Instrumentirung und pompöse Schlußcadenzen aufgedonnert werden, gaukeln bei Auber immer nur wie Schmetterlinge über dem Wasserspiegel. Bei aller Lebendigkeit, mit welcher das Dramatische sich abspielt, wird doch nichts aufdringlich oder maßlos. Wo Töne aus tiefem, vollem Herzen erklingen sollen, da behilft sich Auber allerdings mit Surrogaten, aber wie fein sind sie gewählt, wie anspruchslos dargeboten!* »

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 135-136 : « L'époque qui va du *Maçon* au *Domino noir*, considérée dans ses sommets, forme la période de floraison et de moisson du talent d'Auber. Bien que des parties charmantes se trouvent encore dans les ouvrages plus tardifs (avant tout dans *La Part du Diable*, *Les Diamants de la couronne* et *Haydée*), l'épuisement du génie inventif, le caractère stéréotypé des formes et le règne de rythmes de danses plus légers ne peuvent cependant être sous-estimés. »

¹⁸² *Ibid.*, p. 137 : « *Das Werk, in welchem allerdings Tanzrhythmen und oberflächliche Conversations-Musik vorherrschen, hat mehrere Nummern von gediegenerem musikalischen Gehalt und reizender Originalität.* »

¹⁸³ WAGNER, Richard, « Halévy et *La Reine de Chypre* », in : *RGmP*, 1^{er} article, 27 février 1842, n° 9, p. 75-79 ; 2^e article, 13 mars 1842, n° 11, p. 100-102.

En général on reconnaît dans la manière d'Auber un penchant très marqué à arrêter la construction rythmique des périodes ; on ne saurait nier que par là sa musique ne gagne beaucoup en clarté, ce qui est une des qualités essentielles de la musique dramatique, laquelle doit agir instantanément. [...] Cette coupe obligée des airs de danse, avec ses périodes de huit mesures qui reviennent toujours périodiquement, avec leurs cadences sur la dominante ou sur le ton mineur relatif, cette coupe d'air de danse, dis-je, est devenue pour Auber comme une seconde nature¹⁸⁴.

Le compositeur allemand critique sévèrement la décadence générale des compositeurs français, ainsi que le répertoire contemporain du Théâtre de l'Opéra-Comique, limité au début des années 1840 à de « piteuses rapsodies¹⁸⁵ ». Adeptes de « procédés mécaniques », « les contemporains, ou les successeurs d'Auber », qualifiés de « copistes » dénués d'esprit, de grâce et de fraîcheur, sont caractérisés selon Wagner par « l'impuissance et la faiblesse ». Ces défauts se manifestent en particulier dans la prédilection pour les danses les plus triviales de « cette race de pygmées, auxquels la musique ne semble s'être révélée que sous la forme de la mesure à trois-huit, de couplets et de quadrilles¹⁸⁶ ». Dans *Oper und Drama*, le plus important et le plus volumineux de ses écrits théoriques, Wagner réduit en 1852 l'expression musicale du genre français aux couplets hérités du vaudeville et aux rythmes de contredanse :

Der Franzose ist nicht gemacht, seine Empfindungen gänzlich in Musik aufgehen zu lassen; steigert sich seine Erregtheit bis zum Verlangen nach musikalischem Ausdrucke, so muß er dabei sprechen oder mindestens dazu tanzen können. Wo bei ihm das Couplet aufhört, da fängt der Kontretanz an; ohne den giebt's keine Musik für ihn¹⁸⁷.

Dans ses *Souvenirs d'Auber*, le compositeur allemand se montre rétrospectivement encore plus féroce à l'égard du genre français, un jugement qu'il faut cependant replacer dans le contexte historique de la guerre franco-allemande de 1870. Wagner condamne en 1871 l'omniprésence de la structure de la contredanse et du quadrille dans l'opéra-comique. Il s'agit selon lui d'une marque de bas comique qui conduit le genre français à l'expression du « grotesque », de la « farce » et d'une « extrême trivialité », notamment dans des œuvres telles que *Fra Diavolo* d'Auber, *Zampa* et *Le Pré aux clercs* d'Hérold. Il n'éprouve plus que de l'indifférence et de l'ennui pour ce genre :

Der sonderbar regelmäßige Bau dieser ganzen komischen Opernmusik, namentlich wenn sie als lustiges Orchester die theatralischen Ensemble's belebt und zusammenhält, hatte uns längst auf die Struktur des Contretanzes aufmerksam gemacht: wohnten wir einem unserer ehrbaren Bälle bei, auf

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 78. - Cf. : GLEICH, Ferdinand, *Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst*, Leipzig, Carl Merseburger, 1863, vol. 1, p. 171 : « *Einschmeichelnde Anmuth, Grazie und eine gewisse gewinnende Herzlichkeit sind die hervortretendsten Züge der Melodien Aubers, die durch eine sehr scharfe Rhythmik, das, was man Zug nennt, und höchst pikanten Ausdruck gewinnen.* »

¹⁸⁵ WAGNER, Richard, *op. cit.*, p. 100 : « On ne saurait nier que depuis l'époque où le talent d'Auber fleurit dans tout son éclat, la musique française, à laquelle il a imprimé un nouvel essor avec autant de puissance que de bonheur, ne se soit corrompue et ne soit déchuée de jour en jour. Pour arriver tout de suite au dernier degré de décadence et de dégénérescence, il suffira de signaler les misérables productions qui composent, conjointement avec les chefs-d'œuvre du génie français, le répertoire du théâtre de l'Opéra-Comique. »

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 101. - Cf. : E. H., « *Correspondenz. / Wiener Briefe. III.* », in : *Neue Berliner Musikzeitung*, 21 février 1849, vol. 3, n° 8, p. 63 : « *Man hat nicht mit Unrecht Auber's Vorliebe für Tanzrhythmen getadelt, allein sind seine Walzer nicht schöne Waare, nicht gute Musik? Man vergleiche allenfalls die steifen Quadrillen seiner Nachahmer Balfe, Flotow u. a.* »

¹⁸⁷ WAGNER, Richard, *Oper und Drama*, Leipzig, J. J. Weber, 1852, vol. 1, p. 86 : « Le Français n'est pas fait pour laisser ses sentiments s'ouvrir entièrement dans la musique ; si son excitation augmente jusqu'au désir d'une expression musicale, il doit alors pouvoir parler ou au moins danser en même temps. La contredanse commence chez lui là où le couplet s'arrête ; sans elle, il n'y a pas de musique pour lui. » - Cf. : *Ibid.*, p. 87 : « *Die eigenthümlichste Blüthe dieser Oper ist und bleibt immer das mehr gesprochene als gesungene Couplet, und dessen musikalische Essenz die rhythmische Melodie des Kontretanzes.* »

welchen die eigentliche Quintessenz einer Auber'schen Oper zur Quadrille aufgespielt wurde, so ging es uns plötzlich auf, was diese sonderbaren Motive und ihr Wechsel zu bedeuten hatten, wenn man alles bei seinem Namen: „Pantalon“, „En avant deux“, „Ronde“, „Chaîne anglaise“, und ähnlich ausrief. Aber gerade die Quadrille war uns langweilig, und deßwegen langweilte uns auch die ganze komische Opernmusik; wie konnten, so frug man sich, die lustigen Franzosen daran sich amüsiren? Das war es aber eben: wir verstanden diese Pariser Opern nicht, weil wir den Pariser Contretanz nicht zu tanzen verstanden; wie sich dieß versteht, das erfahren wir aber auch in Paris nur, wenn wir dahin sehen, wo das „Volk“ tanzt¹⁸⁸.

Selon Wagner, le caractère des peuples est profondément lié à celui de leurs danses nationales. Tandis que les Espagnols se distinguent par le fandango, les Napolitains par la tarentelle, les Polonais par la mazurka et les Allemands par la valse, les Parisiens s'illustrent au moyen d'une danse « extrêmement vulgaire », le cancan¹⁸⁹ : « Ich entsinne mich nicht, daß dieser „Cancan“-Tanz des Pariser Volkes als das Material für die zutreffendste Erklärung des französischen, oder vielleicht besser: gallisch-romanischen Charakters der Pariser Bevölkerung aufgegriffen und verarbeitet worden sei¹⁹⁰. » Le compositeur allemand définit l'évolution stylistique du genre de l'opéra-comique au XIX^e siècle, de Boieldieu à Adam, en passant par Auber, à travers l'utilisation de rythmes de danses toujours plus populaires, voire vulgaires. Wagner estime ainsi que le style « galant » de Boieldieu, dans des ouvrages tels que *Jean de Paris* et *La Dame blanche*, s'explique par l'adaptation de danses aristocratiques¹⁹¹, tandis que le style d'Auber s'attache aux danses du peuple parisien :

Ich sagte, diese Befähigung erwuchs Auber aus dem Zurückgehen auf die Wurzel des eigentlichen Volksgeistes, welche für ihn hier in dem Tanze und der Tanzweise seines Volkes vorlag:

¹⁸⁸ WAGNER, Richard, « Erinnerungen an Auber », in : *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1911, vol. 9, p. 50 : « La structure étrangement régulière de toute cette musique d'opéra-comique, surtout lorsqu'elle anime et assure la cohésion de l'ensemble théâtral au moyen d'un orchestre gai, avait depuis longtemps attiré notre attention sur la structure de la contredanse : lorsque nous assistions à l'un de nos bals honorables, lors desquels la véritable quintessence d'un opéra d'Auber était érigée en quadrille, ce que ces motifs étranges et leurs changements devaient signifier nous apparut de manière claire et soudaine, quand on appelle tout par son nom : « Pantalon », « En avant deux », « Ronde », « Chaîne anglaise », etc. Mais c'est justement le quadrille qui nous ennuyait, et pour cette raison toute cette musique d'opéra-comique nous ennuyait également ; on se demandait comment les joyeux Français pouvaient s'amuser à cela. Mais c'était justement cela : nous ne comprenions pas ces opéras parisiens parce que nous ne savions pas danser la contredanse parisienne ; la manière dont il faut procéder, nous ne l'apprenons à Paris que lorsque nous allons voir là où le « peuple » danse. » - Cf. : GLEICH, Ferdinand, *Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst*, Leipzig, Carl Merseburger, 1863, vol. 1, p. 184-185 : « Es sei damit nicht gesagt, daß Adams Musik Geschick in der Form, überhaupt Eleganz mangle: es ist dieselbe vielmehr nicht ohne Geist erfunden, sehr fein und zierlich ausgearbeitet, aber der ganze Ton derselben erinnert, den Textbüchern dieser Opern entsprechend, gar sehr an die Umgangsformen und Redeweisen in den Gesellschaften und an den Vergnügungsorten des Pariser Volks, an die nationalen Chansons, Couplets und Quadrillen. Adams Opern sind nur musikalischere Vaudevilles. Aecht französisch ist diese Musik; es beruht ihre Wirkung am meisten auf einem äußerst scharf ausgeprägten Rhythmus, weniger auf dem Melodischen, noch weniger auf dem Harmonischen – sie ist somit überwiegend zierliche Tanzmusik. »

¹⁸⁹ WAGNER, Richard, *op. cit.*, p. 53 : « Auch diesem „Cancan“ ist ein künstlerisches Element zu eigen: auch er ist ein Spiel mit der Liebe, aber nur mit dem realsten, vulgärsten Akte derselben. »

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 51 : « À ma connaissance, cette danse « cancan » du peuple parisien n'a pas encore été appréhendée et assimilée comme étant la plus judicieuse explication du caractère français, ou plutôt du caractère gallo-romain du peuple parisien. »

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 53 : « Die galante Musik fand in den Chansons vom »Troubadour«, sowie in den Weisen der französischen Hoftänze, ein wohl geeignetes rhythmisch-melodisches Element zur Kultur, und Keiner wußte dies eben anmuthiger auszubilden, als schließlich Boieldieu. »

*kein anderer französischer Komponist konnte in Wahrheit sich rühmen, ein Mann des Volkes zu sein, wie er*¹⁹².

Wagner considère avec dégoût les œuvres d'Adam¹⁹³ et d'Offenbach¹⁹⁴, dont les rythmes de danses triviales stimulent les bas instincts du peuple parisien. L'écrivain Heinrich Heine observe aussi, dans ses *Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, le goût prononcé de la société parisienne pour les bals. Le 6 janvier 1841, il note l'insouciance apparente des Parisiens, plus occupés à danser que préoccupés des éventuelles conséquences militaires de la Crise du Rhin de 1840 :

Les bals masqués aussi renaissent déjà au son des timbales et des trompettes, et comme par désespoir, les Parisiens se précipitent dans le tourbillon bruyant des plaisirs. L'Allemand boit pour se débarrasser du fardeau accablant des soucis ; le Français danse, la valse enivrante et le galop étourdissant. La déesse de la légèreté aimerait à chasser par ses jeux toute tristesse et tout sérieux de l'âme de ses favoris, les Parisiens, mais elle n'y réussit pas ; dans les intervalles du quadrille, Arlequin chuchote à l'oreille de son voisin Pierrot : « Pensez-vous que nous aurons à nous battre au printemps¹⁹⁵ ? »

Le 7 février 1842, Heine donne une définition du cancan que ne désapprouveraient pas Wagner et Karl Gutzkow¹⁹⁶. L'écrivain souligne l'essence populaire de cette danse qu'il juge indécente et observe avec ironie la « censure choréographique » qu'exercent « plusieurs agents de la préfecture ou gardes municipaux » sur les plaisirs du bas-peuple¹⁹⁷ :

¹⁹² *Ibid.*, p. 51 : « Je disais que cette compétence résultait chez Auber du retour à la racine du véritable esprit populaire, lequel se présentait ici selon lui dans la danse et la manière de danser de son peuple : aucun autre compositeur français ne pouvait en vérité se vanter d'être comme lui un homme du peuple ».

¹⁹³ *Ibid.*, p. 55 : « Bei uns gefiel auch die Oper sehr, und ich glaube, mit Recht: daß sie in Deutschland, neben den immer stärker grassirenden Plattitüden und Grotesken Adam's und Genossen, sich nicht erhielt, blieb mir nicht verwunderlich ».

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 56-57 : « Daher nun die auffallende und fast stylistisch erscheinende Glätte, durch deren Spiegel nur der sympathisch eingeweihte Pariser selbst auf den, für ihn schließlich einzig interessanten, Untergrund blicken kann; diesen endlich auch noch ganz plump und frech an den Tag zu legen, mußte der Anreiz für Auber's Nachfolger bleiben: Auber sollte seine ganze künstlerische Mühe für vergeblich halten, als er auf jenem so zierlich verdeckten Schmutze jetzt Jacques Offenbach sich behaglich herumwälzen sah. » *Fi donc!* « mochte er sich sagen; bis die deutschen Hoftheater kamen, und sich das Ding für ihr Behagen zurecht machten. Da ist denn nun allerdings Wärme; die Wärme des Düngerhaufens: auf ihm konnten sich alle Schweine Europa's wälzen. »

¹⁹⁵ HEINE, Heinrich, *Lutèce : lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France* [1855], Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 216.

¹⁹⁶ Cf. : GUTZKOW, Karl, *Briefe aus Paris*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1842, vol. 2, p. 4-6.

¹⁹⁷ HEINE, Heinrich, *op. cit.*, p. 294-295 : « On comprendra toujours par cette définition que la vertu recommandée et prônée par feu Vestris n'est pas absolument de rigueur dans l'exécution de cette danse, et puis que le peuple français est même en dansant incommodé par l'intervention armée de l'État. Oui, cette constante participation de la police aux plaisirs du peuple est un singulier abus, et tout étranger s'étonne en remarquant dans les bals publics, à côté de chaque quadrille, plusieurs agents de la préfecture ou gardes municipaux qui surveillent d'un air soucieux et renfrogné la moralité dansante. Il est presque inconcevable que le peuple puisse conserver, sous une aussi honteuse inspection, sa gaieté rieuse et son fol engouement pour la danse. Mais la légèreté française fait justement ses plus joyeuses gambades quand elle est enserrée dans la camisole de force ; et bien que l'œil sévère de la police empêche que le cancan soit dansé d'une façon franchement cynique, les danseurs des bastringues n'en savent pas moins révéler leurs pensées prohibées par toute sorte d'entrechats ironiques, par les gestes les plus plaisants d'une décence exagérée, et la sensualité voilée apparaît alors plus dévergondée que la nudité elle-même. À mon avis, la moralité publique ne gagne pas grand-chose à voir le gouvernement morigéner la danse du peuple avec tant d'ostentation ; les fruits défendus tentent toujours le plus vivement, et les expédients raffinés et souvent spirituels qu'on emploie pour éluder la censure choréographique produisent un effet plus pernicieux que la brutalité permise. Cette surveillance des ébats populaires caractérise d'ailleurs l'état des choses dans ce pays et montre jusqu'où les Français ont réussi à conquérir la liberté. »

Les classes inférieures, quelque plaisir qu'elles trouvent à singer le beau monde, n'ont cependant pas encore pu se résigner à cette danse apparente de l'égoïsme ; leur danse a encore de la réalité, mais malheureusement une réalité trop décollée. Je sais à peine comment exprimer l'étrange sentiment de tristesse qui me saisit chaque fois que dans les lieux de divertissements publics, surtout en temps de carnaval, je regarde le peuple qui danse. Là une musique exagérée, bruyante et aiguë, accompagne des danses qui frisent plus ou moins le cancan. J'entends m'adresser la question : qu'est-ce que le cancan ? Grand Dieu, on veut que je donne pour la Gazette d'Augsbourg une définition du cancan ! Eh bien, soit ! Le cancan est une danse qui ne s'exécute jamais dans une société honnête, mais seulement dans des locaux peu convenables où le monsieur qui le danse, ou la dame par laquelle il est dansé, se voit aussitôt empoigner par un sergent de ville et flanquer à la porte. Je ne sais si cette définition explique suffisamment cette chose scabreuse, mais il n'est pas non plus nécessaire qu'on sache exactement en Allemagne ce que c'est que le cancan des bals publics à Paris¹⁹⁸.

Heine constate que les bals intéressent l'ensemble de la société parisienne. Il est horrifié par les excès des « fêtes de nuit » qui sont désormais organisées à l'Opéra-Comique lors du carnaval, contrairement à la retenue des bals masqués de l'Opéra¹⁹⁹. Dans un article publié les 27 août et 3 septembre 1851 dans la *Neue Berliner Musikzeitung*²⁰⁰, Otto Lange dénonce le goût prononcé pour la contredanse du personnage de Falstaff dans l'opéra-comique *Le songe d'une nuit d'été* d'Ambroise Thomas²⁰¹ : « *Der Falstaff des Herrn Thomas aber ist ein musikalischer Tändler, ein Coloraturenjäger, ein Contretänzer.* » Il regrette l'intérêt exclusif et décadent des compositeurs d'opéras-comiques pour le domaine du rythme, au détriment d'une vision d'ensemble de leurs œuvres :

Diese Kunst ist bei den Franzosen längst untergegangen. Sie suchten einigermaßen dadurch zu entschädigen, dass sie auf dem Gebiete der Rhythmik neue pikante Wege einschlugen, wie Auber in seinen ersten Arbeiten. Indess da eine solche Richtung nur eine ganz einseitige sein konnte, weil sie sich von dem Gedanken, ein ganzes zu geben, lossagte, so wurde auch sie bald erschöpft und heut zu Tage findet man kaum mehr eine Ahnung von der Grazie und dem geistreichen Sprudel des französischen Rhythmik²⁰².

En Italie aussi, l'importance des rythmes de danses dans l'opéra-comique et leur récupération par les compositeurs de quadrilles ne passent pas inaperçues, malgré la très

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 294.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 296 : « Je le répète, je suis toujours accablé d'une indicible tristesse quand je regarde le peuple qui danse dans les lieux d'amusement à Paris ; et il en est ainsi surtout aux jours de carnaval où les folles mascarades portent l'allégresse démoniaque jusqu'à une extrémité qui fait frémir. Je fus presque saisi d'horreur en assistant dernièrement à une des splendides fêtes de nuit qu'on donne maintenant dans la salle de l'Opéra Comique, où les horribles plaisirs du carnaval tourbillonnent avec une fougue bien plus magnifique que dans les bals masqués du grand Opéra. Là, Belzébuth préside son orchestre et fait une musique étourdissante qui nous déchire les oreilles, tandis que la lumière perçante de l'éclairage au gaz nous éblouit et nous torture les yeux comme le feu de l'enfer. Voilà la vallée perdue dont la nourrice nous a conté de si effroyables légendes ; là dansent les sorcières endiablées, comme chez nous sur la montagne du *Brocken* dans la nuit de *Walpurgis*, et il y en a plus d'une qui est fort jolie, et qui, dans toute sa perversité, ne peut renier entièrement la grâce naturelle de ces diabesses de Françaises. »

²⁰⁰ LANGE, Otto, « Über die neueste komische Oper der Franzosen », in : *Neue Berliner Musikzeitung*, 27 août et 3 septembre 1851, vol. 5, n° 25 et 36, p. 271-272 et 279-281.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 280 : « Mais le Falstaff de Monsieur Thomas est un badin musical, un chasseur de coloratures, un danseur de contredanses. »

²⁰² *Ibid.*, p. 272 : « Cet art s'est depuis longtemps perdu chez les Français. Ils cherchèrent plutôt à se rattraper en empruntant de nouveaux et piquants chemins dans le domaine du rythme, comme Auber dans ses premiers ouvrages. Néanmoins, étant donné qu'une telle tendance ne pouvait être que trop unilatérale, parce qu'elle rompaît avec l'idée de donner un tout, elle fut bientôt épuisée et aujourd'hui on ne trouve à peine plus qu'un pressentiment de la grâce et du bouillonnement spirituel de la rythmique française. » - Cf. : *Ibid.*, p. 280 : « *Der geborene Franzose wird im Gegentheil die Rhythmik, gegen die wir uns erklären, den leichten Flusse der Melodie, der uns überflüssig erscheint, für den Erguss eines nationalen Talents ausgeben.* »

faible diffusion du genre français sur le sol transalpin. Dans son édition du 5 février 1843, la *Gazzetta musicale di Milano* propose à ses lecteurs une revue de presse des articles consacrés en France au dernier opéra-comique d'Auber, *La Part du diable*. Le journal milanais compare les critiques pleines de louanges des journaux parisiens *Le Corsaire*, *Le Constitutionnel* et *La Mélodie*, à celles nettement plus sévères de la *Revue et Gazette musicale de Paris*, dont le rédacteur anticipe déjà la réduction de l'œuvre d'Auber par Philippe Musard en quadrilles, valse et galops : l'école française ne serait plus capable de produire autre chose que des petits chants « carrés, étriqués et pointus²⁰³ ». Sans citer le genre de l'opéra-comique, Isidoro Cambiasi condamne de même fermement, dans un article publié le 22 février 1846 dans la *Gazzetta musicale di Milano*²⁰⁴, l'adaptation des ouvrages lyriques en musique de bal :

Ogni qual volta mi tocca di udire dei valzer, delle galoppate e delle contradanze sopra motivi di opere teatrali, mi si solleva una bile tale che griderei la croce addosso a chi impasticciò, ed a chi permise e favori sì sconvenevoli profanazioni. L'alterare, il manomettere e lo snaturare i tempi, i toni, il colorito e l'accento della musica drammatica per abbassarla a saltellanti frasi, movimenti e ritmi, mostruosamente compromette i più bei lavori de' compositori in teatro prediletti, e rende tosto triviali ed usati de' motivi che col canto ed a suo luogo continuerebbero a sembrare toccanti ed energici, od eleganti e graziosi. Ciò è un terribile danno per l'arte, per gli autori, per gli editori ed impresari-proprietari del devastato spartito. È una peste non meno desolatrice delle altre provenienti dal mal vezzo di torturare i pezzi vocali più conosciuti per servir di zimbello alle assurdità de' compositori di ballo, non che dagli organetti nelle pubbliche vie, disperazione di ciascuno il cui timpano non sia viziato²⁰⁵.

Les compositeurs et critiques français ne sont pas les derniers à relever l'ampleur de ce phénomène, ce dont témoignent notamment différents écrits de Berlioz, Théophile Gautier, Castil-Blaze, Henri Blanchard, les frères Escudier et Gustave Bertrand. Dans le *Journal des débats*, Berlioz s'exprime à plusieurs reprises de manière très critique contre la multiplication

²⁰³ « NOTIZIE MELODRAMMATICHE / LE [sic] PART DU DIABLE / Opéra-comique en 3 actes, parole di SCRIBE, musica di AUBER. », in : *Gazzetta musicale di Milano*, 5 février 1843, vol. 2, n° 6, p. 25-26 : Eccone il giudizio della *Gazzetta musicale di Parigi* : « Questa nuova partitura del sig. Auber è degna sorella delle precedenti sue composizioni. Sempre la medesima misura scenica, sempre la medesima orchestra vivace, abbondante, e stavam per dire, ricca. La sua stromentazione, senza pretendere all'effetto troppo romoroso, è sufficiente e sempre finamente animata. Quanto alla melodia, si direbbe che questa volta ebbe timore dei giusti rimproveri che sogliono farsi ai nostri compositori, e che ei pure si meritò talvolta, di domandare cioè delle ispirazioni alla musa del sig. Musard, e di scrivere colla mira di farsi ridurre a valtz e galops. Bisogna dire che ne risultò una specie di stento che sparse sul totale della composizione un nonsochè di tristo e di monotono. In questo, per quanto il sig. Auber sia esperto nell'arte di comporre, tuttavia subisce le difficoltà che impacciano la attuale scuola francese, difficoltà che ci provengono dalla pretesa agli effetti armonici propria dei tedeschi e dalla banalità melodica italiana, dai piccoli canti carrés, étriqués et pointus che tanto piacciono al grosso pubblico francese, e dalle esigenze fomentate nella moltitudine dalla stromentazione etourdissante [sic] en plein vent et à quadrilles. »

²⁰⁴ CAMBIASI, Isidoro, « Musica da ballo », in : *GmM*, 22 février 1846, vol. 5, n° 8, p. 60-61.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 61 : « À chaque fois qu'il m'arrive d'entendre des valse, des galops et des contredanses sur des motifs d'œuvres théâtrales, je suis soulevé par un tel accès de bile que j'insulterais celui qui fit ce mélange et celui qui permit et favorisa des profanations si inconvenantes. Altérer, abîmer et dénaturer les temps, les notes, la couleur et l'accent de la musique dramatique pour l'abaisser à des phrases, des mouvements et des rythmes sautillants, compromet de manière monstrueuse les plus beaux travaux des compositeurs préférés au théâtre, et rend tout de suite triviaux et usés des motifs qui, avec le chant et à leur place, continueraient à sembler touchants et énergiques, ou élégants et gracieux. Ceci est un terrible dommage pour l'art, pour les auteurs, pour les éditeurs et les impresari propriétaires de la partition dévastée. C'est une peste non moins desolatrice que celles qui proviennent de la mauvaise habitude de torturer les pièces vocales les plus connues pour servir de souffredouleur aux absurdités des compositeurs de bals et des orgues de barbarie sur la voie publique, désespoir de toute personne dont le tympan n'est pas vicié. »

des rythmes de danses dans les opéras-comiques. Il écrit ainsi le 27 septembre 1835 à propos de *Zampa* d'Hérold :

Le finale est fort loin de celui du premier acte, malgré la gentillesse d'une petite barcarollette à six-huit, comme la plupart des nombreuses chansons, rondes, ballades ou romances sucrées, dont les auteurs ont saupoudré leur pièce, pour le bonheur des orgues et des marchands de musique²⁰⁶.

Avant de remarquer ironiquement, le 27 octobre 1849, que la popularité de l'opéra *Le Prophète* de Meyerbeer est due en grande partie aux nombreux arrangements sous formes de danses dont il a fait l'objet²⁰⁷, Berlioz condamne de même, le 12 mars 1841, les « motifs de contredanses » placés par Auber dans l'ensemble de son opéra-comique intitulé *Les Diamants de la couronne* :

Il y a un nombre prodigieux de motifs de contredanse dans cette partition, dans l'*allegro* de l'ouverture, dans les ballades, dans les duos, dans les morceaux d'ensemble, partout. La première reprise est ainsi toute faite, il ne s'agira plus que d'en ajouter une seconde, et les quadrilles surgiront par douzaines. Évidemment c'est le but que s'est proposé M. Auber ; il a cru plaire davantage par là au public spécial de l'Opéra-Comique, et lui plaire d'autant plus que ces thèmes dansants seraient moins originaux²⁰⁸.

Dans une lettre à Spiker datée du 6 juillet 1837, Adam se montre très sévère à l'égard du « savant maestro Berlioz » dont la musique est dénuée de chant », de « la *Gazette* du sieur Schlesinger, qui n'enregistre jamais que les ouvrages acquis par cet éditeur » et de « tous les journalistes de Paris, qui se connaissent en musique comme moi en hébreu » : « on me dit maintenant que ma musique n'est que de la crème fouettée, que je sacrifie aux contredanses, etc.²⁰⁹ » Profondément irrité par les critiques récurrentes de Berlioz²¹⁰, un « détestable musicien » qui « nie tous les musiciens, excepté Beethoven et Meyerbeer²¹¹ », Adam exprime en privé durant une dizaine d'années une série de jugements particulièrement féroces sur les compétences musicales du compositeur de la *Symphonie fantastique*²¹². Il est parfaitement

²⁰⁶ BERLIOZ, Hector, *Les Musiciens et la Musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1903, p. 140.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 119 : « Tant il y a que, le flageolet, les flûtes, le cornet à pistons, les pianos, les bals, les concerts de salon et les pensionnats de demoiselles aidant, chacun sait maintenant que la partition du *Prophète* contient trente morceaux de divers et très beaux caractères, sans compter quatre airs de ballet, valse, redowa, quadrille des patineurs et galop, d'une élégance et d'un entrain irrésistibles. »

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 53.

²⁰⁹ ADAM, Adolphe, « Lettres sur la musique française : 1836-1850 », in : *La Revue de Paris*, 1^{er} août 1903, p. 460-461.

²¹⁰ *Ibid.*, 1^{er} août 1903, p. 480, lettre du 28 avril 1838 : « vous savez qu'il tient le sceptre au feuilleton des *Débats* : c'est de là qu'il lance ses anathèmes contre Auber et moi, qui sommes ses deux bêtes noires. »

²¹¹ *Ibid.*, 1^{er} août 1903, p. 469.

²¹² *Ibid.*, 1^{er} août 1903, p. 468, lettre du 13 novembre 1837 : « Que vous dire de la musique ? Il n'y a que dans un pays où Berlioz est parvenu à persuader au public qu'il était musicien qu'il soit permis de faire entendre de pareilles choses. On appelle cela de la musique romantique : cela veut dire qu'il n'y a ni rythme, ni carrure, ni tonalité, ni instrumentation, ni plan dans les morceaux, ni rien enfin de ce qui constitue l'art. Il faut dire pourtant qu'il y a, ce que Berlioz n'a jamais eu, quelques idées mélodiques. » - *Ibid.*, 1^{er} août 1903, p. 472-473, lettre du 14 janvier 1838 : « Les journaux nous rendent généralement justice, sauf la *Gazette musicale* du sieur Schlesinger, qui me reproche ma facilité (il y a huit mois que je travaille à cet ouvrage). Il est vrai que l'article est du sieur Berlioz qui, depuis onze ans, a produit deux ouvertures, deux symphonies et une messe. » - *Ibid.*, 15 août 1903, p. 731, lettre du 2 septembre 1838 : « C'est aussi le début d'un musicien, mais de quel musicien ! D'un homme qui, sans avoir jamais pu produire un morceau qui eût forme humaine, est parvenu à persuader, à force de l'imprimer et de le crier partout, qu'il était un grand homme, un génie méconnu. En vérité, quand j'entends proclamer que le peuple français est le plus spirituel de la terre, je suis tenté de croire que l'on ne dit cela que pour se moquer de nous, qui sommes au contraire les plus niais et les plus dupes que l'on puisse imaginer. » - *Ibid.*, 1^{er} septembre 1903, p. 143, lettre du 23 juillet 1840 : « Nous allons avoir, pour la translation

conscient des reproches émis par Berlioz à l'encontre des principaux compositeurs d'opéras-comiques, qualifiés de « faiseurs de contredanses », ainsi qu'il l'écrivit à son correspondant berlinois le 2 septembre 1838 :

Il faut vous dire que, s'il ne sait pas faire de musique, en revanche il sait en parler, il a beaucoup de vigueur, de style et d'originalité d'expression. On lui donna donc le feuilleton des théâtres lyriques : c'est là qu'il développa ses doctrines, qu'il écrivit que la musique italienne lui était si antipathique qu'il aurait voulu miner le Théâtre-Italien et le faire sauter, acteurs et spectateurs, quand on jouait un des premiers ouvrages de Rossini ; que la musique de *Zampa* était une musiquette parisienne, qui n'avait pas cours hors des barrières de Paris ; qu'Auber et moi étions, non des compositeurs, mais des faiseurs de contredanses²¹³.

Ironie de l'histoire, Berlioz sera élu le 21 juin 1856 à l'Institut de France, après quatre tentatives infructueuses, au poste laissé vacant par Adam à la mort de ce dernier. Dans une critique du ballet *Le Lac des fées* publiée le 8 avril 1839, Théophile Gautier déclare apprécier le style musical personnel d'Auber qui est selon lui « la première qualité de tout artiste²¹⁴ ». Ce style original serait particulièrement manifeste dans la musique d'essence chorégraphique du compositeur qui « a un vif sentiment du rythme et réussit particulièrement dans les airs de ballet²¹⁵ ». Dans une critique de l'opéra-comique *Les Diamants de la couronne* d'Auber, publiée le 19 mars 1841, l'écrivain émet cependant des reproches similaires à ceux rédigés par Berlioz une semaine plus tôt au sujet de la même œuvre : « La musique est agréable et légère ; cependant elle tourne trop au quadrille, et les arrangeurs n'auront pas beaucoup à faire²¹⁶. » Exprimé le 5 juillet 1841, le jugement de Théophile Gautier sur la musique du ballet *Giselle* d'Adam est flatteur, mais peut cependant être taxé de partialité, étant donné que l'écrivain est, avec Saint-Georges, l'un des deux librettistes de cet ouvrage : « La musique de M. Adam est supérieure à la musique ordinaire des ballets ; elle abonde en motifs, en effets d'orchestre²¹⁷ ». Dans une critique du ballet *La jolie Fille de Gand* d'Adam, publiée le 2 juillet 1842, Théophile Gautier souligne la proximité de la musique de danse et de l'opéra-comique :

des restes des martyrs de Juillet, de la musique composée *ad hoc* par maître Berlioz ; il y aura deux cents instruments à vent et du canon dans les *forte*, cela sera joli ! Il est vraiment honteux pour nous autres compositeurs français de voir les faveurs du gouvernement se répandre sur un homme dont le caractère et le talent sont aussi méprisables ; le *Journal des Débats* ne conserve même pas sa dignité en ouvrant son feuilleton à M. Berlioz, qui y répand sa haine de mauvais goût contre tout ce que le public consacre par ses applaudissements. » - *Ibid.*, 1^{er} octobre 1903, p. 629, lettre du 7 décembre 1846 : « Hier a eu lieu la première exécution d'une œuvre nouvelle de Berlioz, intitulée *la Damnation de Faust*. - C'est une espèce d'opéra en quatre parties, dans le goût de tout ce qu'a fait Berlioz. À côté d'aberrations inqualifiables, il y a des élans remarquables et des effets de sonorité nouveaux. / Tu sais le joli mot de Rossini sur Berlioz : « Quel bonheur, disait-il, que ce garçon-là ne sache pas la musique ! Il en ferait de bien mauvaise. » - Effectivement, Berlioz est tout ce qu'on voudra, poète, rêveur idéal, homme de talent, de recherche et parfois d'invention dans certaines combinaisons, mais jamais musicien. »

²¹³ *Ibid.*, 15 août 1903, p. 732.

²¹⁴ GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1858, vol. 1, p. 242 : « M. Auber, que l'on a vivement contesté dans ces dernières années, surtout parmi les musiciens, comme manquant de science et de profondeur, est un compositeur d'un mérite hors de ligne. Il a un style à lui, ce qui est, à notre avis, la première qualité de tout artiste. Ce style, il est vrai, n'a peut-être pas toute la sévérité désirable ; mais il a un caractère bien tranché, et se fait aisément reconnaître : une phrase de M. Auber n'est pas la phrase d'un autre, et personne ne s'y trompe ; il y a une abondance de motifs et de chants bien rare en ce temps de *contre-musique*, où chacun s'ingénie à étonner l'oreille et non à la charmer, où des exécutants prestidigitateurs escamotent des impossibilités charivariques, sans se soucier le moins du monde du sentiment, de la grâce, de la passion, du plaisir enfin, seul et véritable but de l'art. »

²¹⁵ *Ibid.*, p. 242.

²¹⁶ *Ibid.*, 1859, vol. 2, p. 109.

²¹⁷ *Ibid.*, vol. 2, p. 142.

La partition de M. Adam est écrite avec le soin que ce compositeur apporte à ses musiques de ballet. Il y a là-dedans, en motifs, la matière de trois opéras-comiques ; le pas des clochettes dont nous parlions tout à l'heure, le galop du bal masqué, qui deviendra populaire comme le galop de *Gustave*, sont des morceaux d'une mélodie charmante et d'un rythme très heureux²¹⁸.

Par ailleurs, le poète et romancier mentionne de nouveau les liens entre les ouvrages lyriques d'Auber et d'Adam et la musique de danse dans deux critiques datées du 1^{er} avril et du 14 octobre 1844, consacrées respectivement à l'opéra-comique *La Sirène*²¹⁹ et à l'opéra *Richard en Palestine*²²⁰. Du 21 mai au 16 juillet 1843, Castil-Blaze publie dans *La France musicale* une série de cinq articles consacrés à la contredanse, à la valse et au quadrille²²¹, qui constitue à notre connaissance, sous la monarchie de Juillet, l'une des études les plus développées de la presse musicale dédiées aux multiples arrangements d'ouvrages lyriques en musiques de danses. Héritée des Anglais²²², la contredanse est, selon Castil-Blaze, « un air de rondeau, formé de deux ou de trois reprises, que l'on joue quatre fois de suite de la même manière, afin que les personnes qui dansent, deux à deux ou quatre à quatre, puissent exécuter à leur tour les figures et les pas d'après les dessins du chorégraphe²²³. » Il s'agit, aux yeux du critique, d'un genre tout juste bon à faire briller les pianistes « médiocres », incapables de jouer des morceaux d'une plus grande difficulté tels que les valses et les galops, sans parler des fantaisies, des sonates ou des concertos²²⁴ :

²¹⁸ *Ibid.*, vol. 2, p. 253.

²¹⁹ *Ibid.*, Bruxelles, Hetzel, 1859, vol. 3, p. 178 : « La musique se soutient beaucoup mieux que le poème. M. Auber a eu rarement de plus heureuses inspirations. L'ouverture, dont le motif principal est une fort jolie valse, a dès l'abord très favorablement disposé le public. »

²²⁰ *Ibid.*, vol. 3, p. 277 : « Une idée particulière semblait préoccuper le public à la représentation de *Richard en Palestine*. Comment M. Adolphe Adam, l'auteur ingénieux et fécond de tant d'opéras-comiques agréables, dont les motifs favoris sont dans la tête de tout le monde, s'y prendra-t-il pour être suffisamment grave, solennel, scientifique, et, s'il faut dire le mot, suffisamment ennuyeux ? Il ne s'agit plus ici d'être vif, alerte, spirituel, aisé de rythme et d'allure, intelligible et clair ; cela est bon pour les scènes inférieures ; la majesté de l'Opéra exige autre chose. / Nous autres Français, qui passons chez les nations étrangères pour un peuple d'aimables étourdis, entièrement composé de petits-maîtres, de professeurs de danse et de marchands de pommade, nous n'estimons et n'admirons que l'ennui. » - *Ibid.*, p. 278 : « Et vous, compositeurs, comment diable voulez-vous que nous puissions faire cas de votre musique ? Nous la savons par cœur, nous l'avons fredonnée, chantée, pianotée, dansée, valsée, polkée. Écoutez : *Tradéri dera !* n'est-ce pas bien là votre dernier air ? – Que ne faites-vous du contre-point, des canons, des fugues, et toutes ces belles symétries scolastiques en manière de plain-chant, qu'on appelle de la musique sacrée ? Vos lourdes psalmodies passeront pour de l'art austère et vous serez rangé dans la catégorie de ces maîtres qu'on aime mieux défier que d'entendre. Les trois quarts des chefs-d'œuvre ne passent pour tels que parce qu'ils sont inconnus. C'est un peu le secret de tous les lamas et de tous les mamamouchis. M. Adolphe Adam a donc contre lui cette prévention d'avoir fait de la musique qu'on peut exécuter et même écouter. »

²²¹ CASTIL-BLAZE, « La contredanse, la valse » ; « Le quadrille », in : *La France musicale*, 21 mai 1843, vol. 8, n° 21, p. 167-168 (La contredanse, la valse. I) ; 28 mai, n° 22, p. 176-177 (La contredanse, la valse. II) ; 4 juin, n° 23, p. 186-187 (La contredanse, la valse. III) ; 18 juin, n° 25, p. 200-201 (Le quadrille. IV) ; 2 juillet, n° 27, p. 214-215 (Le quadrille. II) ; 16 juillet, n° 29, p. 229-230 (Le quadrille. III).

²²² *Ibid.*, p. 167 : « Si les Anglais nous ont donné la contredanse, nous les avons gratifiés du menuet. Le marquis de Flamarens l'introduisit à la cour de Charles II. C'est ainsi que les nations savent faire un échange réciproque de leurs productions ; le commerce n'a pas d'autre origine. » - Cf. : « Contraddanza (contredanse) », in : VISSIAN, Massimino, *Dizionario della musica*, Milan, a spese di Massimino Vissian, 1846, p. 83. - « Quadriglia (quadrille) », in : *Ibid.*, p. 167. - BOUCHON, Marie-Françoise, « contredanse », in : BENOIT, Marcelle (éd.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 178.

²²³ CASTIL-BLAZE, *op. cit.*, p. 200.

²²⁴ *Ibid.*, p. 168 : « La contredanse a fait sortir de leur retraite des milliers de pianistes qui seraient toujours restés dans la plus complète obscurité ; ces pianistes que leur maladresse eût condamnés au silence, ou renfermés dans le petit cercle de famille, s'il n'y avait eu de par le monde que des sonates, des concertos, des airs variés, des caprices, des fantaisies à jouer, viennent s'asseoir bravement devant un clavier et sonner un quadrille devant un auditoire nombreux. » ; *Ibid.*, p. 168 : « L'amour-propre est le mobile de presque toutes nos actions ; le pianiste

La contredanse est pour le menu peuple des pianistes, ce que la romance est pour les chanteurs sans voix et sans talent. Ces pianistes, que leur inexpérience ou leurs dispositions négatives ont retenus dans une médiocrité bien infime ; ces traînants qui ne peuvent plus avancer, ne sont pas les plus malheureux. Ils se repaissent de contredanses, ils en digèrent, en consomment des quantités immenses²²⁵.

Castil-Blaze remarque que les premières contredanses basées sur l'arrangement d'une musique dramatique datent de la première moitié du XVIII^e siècle, et plus précisément de l'année 1726 avec *La Camargo*, une contredanse fondée sur la musique d'un duo extrait de la tragédie lyrique *Pyrame et Thisbé* de Rebel et Francœur²²⁶. Cette année marque la lointaine date de naissance d'une industrie de la contredanse d'origine dramatique qui ne se met véritablement et progressivement en place que dans les premières années du XIX^e siècle²²⁷. Castil-Blaze situe en 1804 le développement des bals constitués de contredanses jouées au piano, suivi en 1810 par les premières éditions de recueils de contredanses, puis en 1816 par la réunion de contredanses en quadrilles arrangés pour le piano²²⁸. Le critique assiste ainsi, sous la Restauration puis sous la monarchie de Juillet, au développement parallèle de l'opéra-comique, un genre qu'il dénigre souvent²²⁹, et de l'édition de quadrilles constitués de

commençant est aujourd'hui certain de voir cet amour-propre obtenir une première satisfaction, grâce aux quadrilles ; bien plus, un grand nombre borneront leur ambition au jeu de la contredanse. / Ces modestes disciples partent avec l'intention de se reposer en route, de faire halte à la station marquée par le quadrille ; une fortune brillante leur permet d'offrir vingt francs par leçon à l'un de nos plus habiles maîtres ; certes c'est bien se poser pour arriver à jouer des valse et des galops. »

²²⁵ *Ibid.*, p. 168. - Cf. : « Des petites Virtuoses et de la Musique facile », in : *Le Ménestrel*, 14 décembre 1834, vol. 2, n° 3 (= n° 55), p. 1 et 4.

²²⁶ CASTIL-BLAZE, *op. cit.*, p. 230 : « En 1726, on empruntait déjà des fragments à la musique dramatique pour les arranger en contredanse. La première de ce genre qu'il me soit permis de signaler est *la Camargo*, / *Laissez-vous charmer / Du plaiser d'aimer*. / Ces vers et quelques autres de même force étaient dits par deux Egyptiens dans le divertissement qui termine le premier acte de *Pyrame et Thisbé*. Le petit duo, en six-huit, bien rythmé, fit honneur à Rebel et Francœur, auteurs de la musique. Mais un morceau chanté par deux coryphées n'aurait pas eu le succès de fanatisme qu'il obtint, si Mlle Camargo n'avait point exécuté des pas réglés sur cet ensemble vocal que soutenait l'orchestre. Après avoir chanté le duo favori de *Pyrame et Thisbé*, les amateurs voulurent le danser ; il devint aisément une contredanse qui porta le nom de la virtuose de l'époque. »

²²⁷ *Ibid.*, p. 230 : « Un air de *Chimène*, les ouvertures de *Lodoïska*, du *Jeune Henri*, un air de *l'Épreuve Villageoise* ont été mis en contredanses. Celle de *Trajan*, en *ré mineur*, eut beaucoup de succès. Mais alors on n'exploitait pas la mine comme aujourd'hui ; un opéra tout entier ne fournissait qu'une seule contredanse, et peu d'opéras étaient mis à contribution pour en obtenir ce léger emprunt. Du temps de la république, on jouait des rondeaux de Kreutzer, de Pleyel, dans les bals ; on dansait des valse prises dans les partitions de Méhul, de Dalayrac, de Boïeldieu, de Dellamaria. / Maintenant on donne des noms aux quadrilles, et ces noms bizarres, tels que *Satan*, *le Volcan*, *la Foudre*, *la Tempête*, sont accompagnés d'images assortissantes. Plus cette image sera brillante et bien ajustée, et plus la musique sera d'une insigne gaucherie ; il faut bien que la peinture prête son utile secours à l'ignorance du musicien. Les albums dorés, curieusement illustrés, sont les Talleyrand de la musique ; je n'ai pas besoin de rappeler ici tout le mot de Napoléon : « *Ces albums sont en bas de soie*. »

²²⁸ *Ibid.*, p. 230 : « On commence à danser aux sons du piano vers 1804. Les petits bals improvisés de cette manière n'avaient lieu que quand un musicien exercé, dont la tête s'était meublée d'une longue série de contredanses, voulait bien prêter son ministère à la troupe dansante. Les contredanses n'étant point encore arrangées pour le piano, les amateurs ne pouvaient pas les jouer. Il eût fallu d'abord les prendre à la volée quand les ménétriers les exécutaient, les retenir, et les présenter ensuite avec une bonne harmonie, en les adaptant au clavier. La première publication de contredanses arrangées pour le piano date de 1810. Julien, le More, qui dirigeait les bals de la cour et de la ville à cette époque ; Julien, auteur d'une infinité de jolis airs de danse publia d'abord des recueils de douze contredanses. Plus tard, ces recueils furent réduits à neuf ; les ménétriers, les pianistes jouaient de suite le recueil en entier, ce qui était beaucoup trop long, ou faisaient un choix. / C'est en 1816 que paraurent les quadrilles arrangés pour le piano, les quadrilles disposés comme ils le sont aujourd'hui, et formés de cinq contredanses, d'une valse ou d'un galop. »

²²⁹ *Ibid.*, p. 214 : « les moins habiles sont toujours les plus nombreux, demandez plutôt aux musiciens qui fabriquent des opéras comiques ». - *Ibid.*, p. 177 : « Il faut à la tourbe ignorante et naïve des choses faciles,

contredanses extraites de ces mêmes opéras-comiques. Il définit en effet le quadrille comme une suite de cinq contredanses²³⁰ dont l'organisation reste toujours plus ou moins identique d'un ouvrage à l'autre :

Un quadrille se compose de cinq airs donnant cinq combinaisons différentes de figures : *le Pantalon, l'Été, la Tréinitz, la Poule, la Finale*. Je vous ai déjà dit que six airs avaient été choisis, adoptés pour organiser les quadrilles ; ce sixième air est *la Pastourelle* que l'on substitue à la Tréinitz. Voilà toute la différence à remarquer : un quadrille ne se distingue d'un autre quadrille que par ce point. Si l'on écrit deux recueils de contredanses avec la musique d'un opéra, l'arrangeur aura soin de placer *la Pastourelle* dans l'un, et *la Tréinitz* dans l'autre²³¹.

Castil-Blaze observe que les opéras sont devenus, depuis le début des années 1830, de véritables « quadrilles dramatiques ». Caractérisés par leurs rythmes de danses, de nombreux morceaux extraits des plus récents ouvrages lyriques sont en effet l'objet d'une multitude d'adaptations et de transcriptions instrumentales²³², le plus souvent pianistiques :

L'armée des pianistes jouant des contredanses, et ne broutant que cette herbe, est infiniment plus nombreuse que le régiment des virtuoses de troisième force, la compagnie de ceux que l'on place au second rang, et le peloton des maîtres illustres. Un opéra nouveau paraît-il sur la scène ? cette armée accourt aux représentations du drame lyrique ; attentive, elle suit le discours musical dans toutes ses parties, rien ne lui échappe. Vous croyez peut-être que l'action de la pièce, l'air du ténor ou de la première cantatrice, l'harmonie, les dessins des morceaux concertés, l'intéressent ? Non, cette armée ne chante point avec le gosier, cette armée ne s'occupe que des motifs bien cadencés, lourés, sautillants, ondulés, des phrases qui pourront être encadrées dans les contredanses, les valse, les galops. Cette troupe veut connaître le lot que le compositeur lui réserve dans sa nouvelle partition ; elle veut examiner l'ouvrage pour dire ensuite : - Nous aurons deux quadrilles ravissants !

Vous pensez bien qu'un opéra qui fournit deux quadrilles du plus haut mérite est toujours un chef-d'œuvre. Aussi, depuis bientôt dix ans, n'avons-nous plus d'opéras, mais des quadrilles dramatiques²³³.

Castil-Blaze remarque que la publication à grande échelle de quadrilles est l'une des principales sources de revenus des éditeurs de musique, et fait à ce propos, comme l'avait

niaises, plates, communes, triviales, mal bâties, un fatras informe. Ces conditions, une fois posées, les succès de Monpou, de Grisar et de leurs émules trop nombreux, sont expliqués. »

²³⁰ *Ibid.*, p. 200-201 : « Les airs des contredanses avaient alors chacun leur nom particulier. Cet usage s'est conservé pendant un siècle. / Afin de diminuer le nombre de ces titres, qu'il était difficile de retenir, afin de restreindre le nombre des combinaisons de figures qui changeaient à chaque contredanse, on choisit six de ces airs, dont la coupe et les figures qu'ils réglaient paraissaient les plus convenables, les plus variées, et l'on publia, l'on exécuta des contredanses réunies en quadrilles. Par ce moyen, un seul titre devint suffisant pour cinq airs de danse. [...] Le quadrille établit, fixa cet ordre ; les airs dont il se compose ont chacun leur caractère ; ils sont écrits en des tons qui sympathisent entre eux ; le quadrille est devenu, par cette heureuse innovation, une sonate formée de cinq morceaux de différents caractères. [...] Lorsque l'on imagina d'organiser ainsi le quadrille, il existait des contredanses favorites ayant nom *l'Été, le Pantalon, la Tréinitz, la Pastourelle, la Poule*. Les airs et les figures de ces contredanses étant choisis comme types, leurs noms furent naturellement conservés et donnés à toutes les pièces nouvelles que l'on écrivit pour former d'autres quadrilles. »

²³¹ *Ibid.*, p. 230.

²³² *Ibid.*, p. 187 : « Maintenant on n'accepte, on n'accueille avec empressement que les airs de danse tirés des opéras nouveaux. Cette mode a des résultats fastidieux, puisqu'elle nous condamne à entendre sans cesse les mêmes mélodies. Elles nous ont charmé au théâtre, nous les retrouverons dans les salons où les amateurs chantent les airs et les duos de ces opéras ; les pianistes, les violonistes jouent des fantaisies, des airs variés, des caprices construits avec les mêmes motifs, que le ménestrier exécute en contredanses et la musique militaire en pas redoublés. C'est toujours et partout la même chanson plus ou moins défigurée ; car il est des mélodies qui deviennent méconnaissables en prenant l'allure de la contredanse. D'autres ont perdu leur accent, leur rythme en changeant de mesure. Les arrangeurs de contredanses ne craignent pas de donner la mesure à deux-quatre, à six-huit, à des airs écrits à trois temps par le compositeur. »

²³³ *Ibid.*, p. 176.

fait Théophile Gautier un an avant lui, une allusion à la popularité du galop tiré de l'opéra *Gustave III, ou le Bal masqué* d'Auber²³⁴ :

Le galop de *Gustave* a payé les frais de l'édition de tout l'opéra dont il fait partie. Travailler pour le petit peuple des amateurs, pour les magnans de la musique ; fabriquer des romances, des ballades, des chants de pirates, de forbans, de contrebandiers, de brigands, de voleurs, d'assassins, avec images assortissantes ; publier des chansons grotesques, des contredanses, des valse, des galops, c'est se lancer dans le chemin de la fortune²³⁵.

Le succès commercial des adaptations d'extraits d'opéras à la mode sous forme de pièces de danses instrumentales, souvent de piètre qualité, est l'objet d'une condamnation sans appel²³⁶. Surnommé « le roi du quadrille », le compositeur et chef d'orchestre Philippe Musard (1792-1859) est, selon le musicologue Roger Cotte, l'auteur d'environ cent cinquante quadrilles en grande partie arrangés à partir de motifs extraits d'ouvrages lyriques de Weber, Meyerbeer, Méhul, Félicien David, Bellini, Isouard, Clapisson, Delibes, Pierre-Auguste Dupont, Flotow, Donizetti, Ambroise Thomas, Verdi, Gounod, Gluck, Grétry, Halévy, Hérold, Adam, Massé, Rossini, Auber, Boieldieu, Offenbach, Monsigny, etc.²³⁷ Musard est le plus célèbre fournisseur d'un genre honni par une part importante de la presse musicale. Dans une critique de l'opéra *Jessonda* de Spohr publiée le 1^{er} mai 1842 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, Henri Blanchard raille l'incapacité du public français à apprécier la musique lyrique allemande : « Cette recherche des sonorités inférieures, ces calculs mathématiques dans l'art, cette métaphysique de mélodie et d'harmonie, doivent être peu appréciés chez une nation lancée au galop depuis si longtemps par Napoléon, Murat, Rossini et Musard²³⁸. » Une preuve du peu d'estime, voire du dédain que les critiques musicaux portent au genre du quadrille sous la Restauration et la monarchie de Juillet²³⁹ est l'absence,

²³⁴ *Ibid.*, p. 176 : « Heureux l'éditeur qui peut, avec de telles amorces, attirer, amener en sa boutique cette foule précieuse et dont les désirs multipliés par le nombre des individus semblent n'avoir point de bornes. Quand cette foule donne un coup de bec elle creuse un abîme ; quand elle mord, elle dévore, détruit, engloutit des masses énormes. Vingt, trente mille exemplaires du quadrille favori suffiront à peine pour aiguïser son appétit glouton, amuser un instant sa faim, sa fringale. »

²³⁵ *Ibid.*, p. 177. - Cf. : VÉRON, Louis-Désiré, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, vol. 3, p. 178 : « M. Auber accepta le poème de *Gustave*, mais l'ouvrage lui paraissait peut-être trop dramatique pour être musical. Le cinquième acte du *Bal masqué* lui inspira des airs de danse et de galop du tour le plus original, le plus vif et le plus charmant. » ; p. 179 : « Nous nous efforçâmes, M. Duponchel et moi, de réparer, dans le cinquième acte, dans le bal masqué de *Gustave*, les fâcheux effets de notre inexpérience et des fautes commises à propos des costumes et des décors des actes précédents. Rien ne fut ménagé pour donner de l'éclat à la mise en scène de ce bal ; les quadrilles furent des plus variés et des plus brillants ».

²³⁶ CASTIL-BLAZE, *op. cit.*, p. 186 : « Je ne vous parlerai point ici des valse, des contredanses composées par une infinité de pianistes ménétriers qui croient pouvoir fabriquer impunément des pièces de ce genre sans avoir étudié l'harmonie, sans posséder même ce premier instinct des accords qui les guideraient à défaut de doctrine. Rien n'est plus burlesque, c'est à faire fuir les chats de tout un quartier. / D'autres jouent de mémoire des quadrilles connus ; mais la mélodie est la seule chose qu'ils en aient retenue, par conséquent nous aurons une basse improvisée. [...] Je donne à ces musicastres le nom de *pianistes-plumeaux* ; je les appelle même simplement *plumeaux*. »

²³⁷ COTTE, Roger, « Musard, Philippe », in : *MGG*, 1986, 1^{ère} éd., vol. 9, p. 943-944. - Cf. : « Baptême des quadrilles », in : *Le Ménestrel*, 11 janvier 1835, vol. 2, n° 7 (= n° 59), p. 1. - « M. Musard », in : *Le Ménestrel*, 15 février 1835, vol. 2, n° 12 (= n° 64), p. 1 et 4.

²³⁸ BLANCHARD, Henri, « Théâtre Royal Allemand. Le *Freyschütz*. - *Jessonda* », in : *RGmP*, 1^{er} mai 1842, vol. 9, n° 18, p. 189.

²³⁹ Cf. : VÉRON, Louis-Désiré, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, vol. 3, p. 388-389 : « Cette foule furieuse de gaieté et d'ivresse, du théâtre des Variétés se transporta à l'Opéra, et les bals masqués de l'Académie royale de musique, offrant un immense espace, dépassèrent, pendant la monarchie de juillet et sous la république de 1848, tout ce qu'on peut imaginer de plus bruyant, de plus scandaleux et de plus ignoble. Musard, par ses symphonies avec accompagnement de coups de pistolet et de chaises cassées,

dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, de commentaires critiques développés portant sur des publications isolées d'œuvres appartenant à ce genre. Compositeur emblématique de quadrilles, Philippe Musard n'y est quasiment jamais cité, malgré l'immense popularité dont jouissent ses recueils de danse. En outre, les rares mentions de son nom sont souvent succinctes ou accompagnées de commentaires négatifs. D'après les tables alphabétiques des noms placées en tête ou en fin des volumes annuels de ce journal entre 1834 et 1854, on ne trouve aucune mention de son nom en 1834, 1838, 1839, 1842, 1844, 1850 et 1851, une seule mention en 1841 et 1854, deux en 1836, 1840, 1845, 1847, 1849 et 1852, trois en 1853, cinq en 1846 et neuf en 1837²⁴⁰. Ces tables alphabétiques ne sont néanmoins pas toujours exhaustives. Ainsi, la mention du nom de Musard faite par Henri Blanchard dans son article n'apparaît pas dans la table alphabétique des noms de l'année 1842. La presse anglaise se montre plus enthousiaste à l'égard du compositeur de quadrilles. Un concert parisien dirigé par Musard au cours duquel sont représentés cinq quadrilles et diverses pièces symphoniques, pour la plupart en provenance du répertoire lyrique, est ainsi l'objet d'un compte-rendu élogieux publié le 16 juin 1837 dans *The Musical World* : « *Who has not heard of Musard's Quadrilles? who has not heard of the concerts of the great artiste*²⁴¹? » Le journal londonien rapporte dans son édition du 30 juin 1837 que l'adaptation d'opéras-comiques en quadrilles est également une activité florissante sur le sol anglais : « *Auber has been greatly successful at Vienna with his new opera the 'Ambassadrice.' Report places it above the 'Masaniello.' We will answer for it that it contains rich provender for Mr. Weippert and his quadrilles*²⁴². » Les quadrilles de Musard arrangés à partir des opéras-comiques *Les Diamants de la couronne*²⁴³ et *Le Duc d'Olonne* d'Auber reçoivent le meilleur accueil en janvier et août 1842 : « *The tunes are pretty and vivacious – the arrangement effective and playable. If Auber and Musard together cannot make a good quadrille, we know not what other firm to apply to for such an article*²⁴⁴. » Dans l'édition du 9 juin 1844 de *La France musicale*, Léon et Marie Escudier présentent l'article « Danse » de leur *Dictionnaire de musique*. Les deux frères y affirment le plus grand talent des compositeurs français pour la musique de danse que pour la musique vocale, et considèrent Rossini, Auber, Meyerbeer et Donizetti comme des

excitait encore cette turbulente et menaçante cohue. Musard fut proclamé dieu ; chaque année on lui décernait une ovation : il était porté en triomphe. »

²⁴⁰ Mentions de Musard dans la table alphabétique des noms annuelle de la *Revue et Gazette musicale de Paris* entre 1834 et 1854 : 1836 : p. 293 et 431 ; 1837 : p. 35, 58, 83, 115, 155, 213, 221, 238 et 554 ; 1840 : p. 410 et 493 ; 1841 : p. 37 ; 1845 : p. 206 et 255 ; 1846 : p. 79, 311, 343, 359 et 374 ; 1847 : p. 52 et 287 ; 1849 : p. 8 et 270 ; 1852 : p. 40 et 199 ; 1853 : p. 11, 293 et 378 ; 1854 : p. 1. - Dans les documents que nous avons consultés, la table alphabétique des noms est incomplète en 1835, absente en 1843 et 1848.

²⁴¹ « Musard's Concerts at Paris (*From the Diary of an Amateur*) », in : *The Musical World*, 16 juin 1837, vol. 6, n° 66, p. 5 : « Qui n'a pas entendu parler des quadrilles de Musard ? qui n'a pas entendu parler des concerts du grand artiste ? »

²⁴² « Miscellaneous », in : *The Musical World*, 30 juin 1837, vol. 6, n° 68, p. 45 : « Auber a obtenu un grand succès à Vienne avec son nouvel opéra *L'Ambassadrice*. L'opinion publique le place au-dessus de *Masaniello*. Nous répondrons que cette œuvre contient un riche fourrage pour M. Weippert et ses quadrilles. »

²⁴³ « REVIEW. / "*La Reine Catarina. Second Set of Quadrilles from Auber's New Opera, "Les Diamans [sic] de la Couronne." Musard.* Wessel and Stapleton », in : *The Musical World*, 13 janvier 1842, vol. 17, n° 2, p. 13 : « *MUSARD is undoubtedly the king of quadrille-mongers, and the brilliancy and tact displayed in his orchestral arrangements, carry off with éclat many a jejeune production [sic]. "La Reine Catarina" is distinguished by the most desirable essential for a good quadrille – viz., striking and vivacious tunes. If not quite equal to the first set from the same opera, the present one has quite sufficient attraction to ensure popularity.* »

²⁴⁴ « REVIEW. / *Quadrilles from the "Duc d'Olonne" in two Sets. – P. Musard. – Chappell* », in : *The Musical World*, 11 août 1842, vol. 17, n° 32, p. 253 : « Les airs sont beaux et pleins de vivacité – l'arrangement efficace et jouable. Si Auber et Musard ensemble ne peuvent pas faire un bon quadrille, nous ne savons pas à quelle autre société s'adresser pour un tel article. »

maîtres du ballet dans leurs opéras français²⁴⁵. Les deux frères proposent de brèves définitions de la contredanse, de la valse et du galop, avant de remarquer, à l'instar de Castil-Blaze, que la musique lyrique sert souvent de matière première aux compositeurs spécialisés dans ces danses :

La contredanse, la valse et le galop sont les airs que l'on entend le plus souvent dans les bals. La contredanse nous vient d'Angleterre et s'est établie en France au commencement du siècle dernier. Elle s'exécute à huit, à douze, à seize personnes dont la moitié de chaque sexe, sur un air à deux-quatre ou six-huit, *allegretto*, composé le plus souvent de trois reprises de huit mesures chacune. La contredanse se joue quatre fois de suite, pour que ceux qui la dansent puissent exécuter à leur tour les figures, d'après le dessin du chorégraphe. La valse est un air à trois temps. Le galop est un deux-quatre fort animé, dont la cadence doit faire sentir vivement le frappé et le levé de la mesure. On arrange en contredanses, vales, galops, les airs d'opéras²⁴⁶.

Gustave Bertrand note de même en 1872 : « c'est une observation générale que la musique, lorsqu'elle veut s'égayer, a une tendance singulière à recourir aux formules de la danse : dans les airs gais de nos opéras-comiques, vous reconnaissez à chaque instant la coupe de la contredanse, de la valse, de la mazurka...²⁴⁷ »

Dans l'introduction de son catalogue des œuvres d'Auber, Herbert Schneider regrette en 1994 le manque d'intérêt des musicologues contemporains pour l'étude du langage musical d'un compositeur certes méconnu du grand public aujourd'hui, mais dont l'incroyable succès au XIX^e siècle n'a pu qu'exercer une large influence sur les musiciens de son époque. Il note que l'importance du rythme dans la caractérisation du style d'Auber n'a jusqu'alors fait l'objet que de rares observations : « *In der Problemgeschichte des Komponierens kommt der Name Aubers bisher nicht vor. Der Hinweis auf rhythmische Eigenheiten durch Carl Dahlhaus ist wohl der einzige, aber unzureichende Versuch, eine Spezifik der Musik Aubers dingfest zu machen*²⁴⁸. » Le musicologue mentionne un certain nombre de types d'airs que le compositeur utilise fréquemment, parmi lesquels figurent notamment la barcarolle, la ronde et la valse chantée²⁴⁹. Dans un article publié en 2007, la musicologue Manuela Jahrmärker observe l'importance capitale du rythme dans trois opéras-comiques d'Auber, *Fra Diavolo*, *Le Domino noir* et *Haydée*, et défend l'idée selon laquelle le rythme joue un rôle essentiel

²⁴⁵ MM. ESCUDIER FRÈRES, « Dictionnaire de musique : article *Danse* », in : *La France musicale*, 9 juin 1844, vol. 7, n° 23, p. 182 : « La musique domine dans un opéra ; elle n'occupe que le second rang dans une composition chorégraphique ; le danseur est l'objet intéressant, et l'on fait peu d'attention à la mélodie qui règle le pas. / Plusieurs compositeurs ont réussi particulièrement dans les airs de danse ; le comte de Gallemberg leur doit sa réputation ; il n'a écrit que des partitions de ballet. Les musiciens français ont réussi dans cette partie de l'art d'autant plus remarquable qu'ils ont échoué plus souvent dans les airs de chant vocal. On peut citer une foule de jolis airs de danse parmi de [sic] certains musiciens français, qui n'ont jamais donné un air, une cavatine, un duo d'opéra de quelque valeur. / Parmi nos opéras modernes, les airs de ballet de *Guillaume Tell* sont très remarquables ; ceux de la *Muette*, du *Dieu et la Bayadère*, de *Gustave*, de *Robert-le-Diable*, de *Dom Sébastien* sont justement admirés. »

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 182-183.

²⁴⁷ BERTRAND, Gustave, *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Paris, Didier, 1872, p. 56.

²⁴⁸ SCHNEIDER, Herbert, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel François Esprit Auber* (AWV), Zürich/Hildelsheim/New York, Georg Olms, 1994, vol. 1, p. 1 : « Dans l'histoire de la composition, le nom d'Auber n'apparaît pas jusqu'à présent. L'indication de caractéristiques rythmiques par Carl Dahlhaus est bien l'unique, mais insuffisant essai de définir une spécificité de la musique d'Auber. »

²⁴⁹ *Ibid.* : « *Ursache für die mangelhafte Kenntnis Aubers ist ausserdem die weitgehend fehlende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Werk speziell und mit der soziologisch bedeutungsvollen Gattung der Opéra comique, ihrer Sujets, ihrer Dramaturgie, ihrer Lied-, Arien-, Chor-, Ensemble- und Ouvertüren-Typen sowie den Problemen ihrer Wirkungsgeschichte. Von den in den Opem und Opéras comiques gepflegten verschiedenen Lied- und Arientypen (Air, Air dialogué, Grand Air, Ariette, Barcarolle, Cavatine, Chanson, Couplet, Mélodie, Nocturne, Romance, Ronde, Stances, Valse chantée, etc.) sind viele nur unzureichend oder gar nicht von der Forschung beobachtet worden*. »

dans la dramaturgie du genre français²⁵⁰. Dans un entretien publié à l'occasion d'une série de six représentations de *Fra Diavolo* au Théâtre de l'Opéra-Comique en janvier et février 2009, Herbert Schneider explique comment Auber favorise la simplicité mélodique et les rythmes de danses dans ses ouvrages afin d'en assurer le succès commercial, sur scène et en dehors :

Auber veut produire une musique qui devienne rapidement populaire. Dans chaque ouvrage, il faut qu'un ou deux airs puissent être fredonnés dès la sortie du théâtre. Ensuite, les fragments et les adaptations des extraits les plus appréciés seront commercialisés pour l'agrément de tous. Auber utilise beaucoup de rythmes de danses, ce qui permet à sa musique d'être fréquemment reprise dans les bals. Il lance des modes : celle de la barcarolle, celle du galop avec *Gustave III* en 1833, vingt-cinq ans avant *Orphée aux enfers* d'Offenbach²⁵¹.

Dans un article consacré aux produits dérivés de l'opéra français au XIX^e siècle, le musicologue Hervé Lacombe cite à ce propos une critique consacrée à l'Opéra-Comique et publiée dans *Le Ménestrel* du 3 mai 1840 :

À bien des égards, la création lyrique est alors conditionnée par une manière de fonctionnalisme : l'objet est modelé par sa fonction en tant qu'usage. En 1840, un journaliste notait par exemple, en découvrant le dernier ouvrage créé à l'Opéra-Comique (*La Perruche* de Louis Clapisson) : « L'ouverture renferme le galop de rigueur, sans lequel une partition n'est pas déclarée viable chez l'éditeur. (Le galop est le filet dans lequel le compositeur prend le marchand de musique²⁵².) »

Dans sa thèse de doctorat, Marco Marica note par ailleurs que des ballets italiens servent parfois d'œuvres intermédiaires pour les opéras italiens dérivés d'opéras-comiques²⁵³. Il ne s'agit cependant en aucun cas de ballets provenant de l'Opéra-Comique. Olivier Bara souligne en effet que « le ballet demeure l'apanage de l'Opéra » sous la Restauration et que « là n'est pas la spécificité du spectacle d'opéra-comique²⁵⁴ ». La « correspondance de Paris » publiée par un journal musical viennois en date du 10 juin 1821 confirme ce constat²⁵⁵.

²⁵⁰ JAHRMÄRKER, Manuela, « Was war an der opéra comique so französisch? Rhythmus als Element der Werkdramaturgie – ein Versuch », in : BIGET-MAINFROY, Michelle, SCHMUSCH, Rainer (éd.), « *L'esprit français* » und die Musik Europas – Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin / « *L'esprit français* » et la musique en Europe – Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique », Festschrift für Herbert Schneider, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 2007, p. 497-522.

²⁵¹ SCHNEIDER, Herbert, « Auber, un classique pragmatique », in : « *Fra Diavolo* » : Livret de production de l'Opéra-Comique de Paris (23/01/09-04/02/2009), p. 56.

²⁵² LACOMBE, Hervé, « Opéras et produits dérivés. Le cas du théâtre lyrique français au XIX^e siècle », in : MARSEILLE, Jacques, EVENO, Patrick (éd.), *Histoire des industries culturelles en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Institut d'histoire économique et sociale, 2002, p. 434-435.

²⁵³ MARICA, Marco, *L'opéra-comique in Italia: rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*: Dissertazione dottorale: Dottorato di ricerca in Storia e analisi delle culture musicali, Rome, Università degli Studi « La Sapienza », 1998, p. 261 : « 6.3. Lodoiska di *Gonella e Mayr*. / Il soggetto della Lodoïska incontrò un immediato favore anche in Italia. Poco più di un anno dopo la rappresentazione dell'opera di Kreutzer a Monza, nel gennaio 1795 alla Scala di Milano fu dato un ballo in cinque atti di Paolino Franchi intitolato Lodoiska, la cui vicenda segue fedelmente il libretto dell'opera di Kreutzer. Sempre nel 1795 fu dato un ballo dallo stesso titolo al teatro Nuovo di Padova, coreografia di Lorenzo Panzieri. Non era la prima volta che i balli facevano da tramite tra l'opéra-comique e i rifacimenti italiani. Ad esempio sia il *Sargino di Paer* (1803) che i vari Rinaldo d'Aste italiani furono preceduti di alcuni anni da balli omonimi. »

²⁵⁴ BARA, Olivier, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*. Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 2001, p. 46-47 : « Au Théâtre Feydeau, le ballet n'occupe certes pas une place importante. [...] La présence du ballet semble épisodique : des danses interviennent particulièrement dans les pièces féeriques, comme *Le Paradis de Mahomet*, dans les drames exotiques, comme *Les Créoles* de Berton, ou lors des soirées exceptionnelles au bénéfice d'un artiste prenant sa retraite. Mais le ballet demeure l'apanage de l'Opéra, brillante vitrine du « génie national ». / Tout au long de la Restauration, apparaissent différentes tentatives pour créer un authentique corps de ballet, digne du Théâtre Royal de l'Opéra-Comique. [...] Ces belles ambitions ne sont jamais concrétisées : le 25 février 1829, l'Opéra-Comique n'a toujours pas

Comment démontrer de manière quantitative l'importance des rythmes de danses dans les opéras-comiques d'Auber et de ses contemporains ? La première question à se poser est celle du choix des œuvres. L'étude d'une seule œuvre donne de précieux indices sur le style d'un compositeur, mais ne permet pas de dégager avec certitude des règles générales. Il paraît donc nécessaire d'étudier au moins deux ouvrages d'un même compositeur. Parmi les opéras-comiques d'Auber les plus représentés au XIX^e siècle, *Fra Diavolo* (1830) et *Le Domino noir* (1837) sont, comme il a été vu précédemment, deux des ouvrages les plus cités pour leurs rythmes de danses par les compositeurs et les critiques musicaux du XIX^e siècle, ainsi que par les musicologues contemporains. Ces deux œuvres du compositeur emblématique de « l'école française » offrent en outre l'avantage d'appartenir au cœur de la période étudiée dans notre thèse. Afin de déterminer si les deux ouvrages d'Auber sont représentatifs ou non de la production du Théâtre de l'Opéra-Comique sous la monarchie de Juillet, deux autres ouvrages couronnés de succès à la même période ont été également étudiés, *Zampa* (1831) d'Hérold et *Le Chalet* (1834) d'Adam. La deuxième question soulevée par une telle étude est celle de la méthode analytique utilisée. Nous avons effectué un relevé systématique, dans ces quatre partitions, des mesures où la musique présente des rythmes de danses ou à caractère de danse. La notion de rythme à caractère de danse a été comprise dans le sens de l'« impetus de mouvement », de l'« impetus rythmique » et de la « forte concision rythmique » évoqués par Manuela Jahrmärker :

Dazu gehören wesentlich eine starke rhythmische Prägnanz, die gar nicht unbedingt durch Individualität sich auszeichnen muss, sondern gerade umgekehrt durch eine gewisse Einfachheit und die gleichmässig wiederkehrende Akzentuierung des Taktschwerpunkts gekennzeichnet ist; weiterhin die Wiederkehr dieses rhythmischen Motivs innerhalb des bewährten, an der Achttaktigkeit orientierten Periodenbaus; und ausserdem die spezielle Art des Rhythmus, der in solchem Falle oft in die Nähe zum Tanz rückt oder tatsächlich ein echter Tanzrhythmus ist²⁵⁶.

Les résultats statistiques de notre étude sont réunis et synthétisés dans les quatre tableaux originaux présentés ci-dessous.

son corps de ballet. [...] Ainsi, le ballet de l'Opéra-Comique ne parvient guère sous la Restauration à la reconnaissance. Ses prestations sont d'ailleurs presque toujours passées sous silence dans la presse : là n'est pas la spécificité du spectacle d'opéra-comique. »

²⁵⁵ « Correspondenz aus Paris. / *Théâtre Feydeau* », in : *Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, 10 janvier 1821, vol. 4, n° 3, p. 22 : « Während in der grossen Oper die Kritik durch allerhand glänzende Waffen, als Decorationen und Ballets beschwichtigt wird, erhebt sie ihr Haupt in der komischen Oper auf eine furchtbare Weise. Die Ballets sind nicht von der Art, dass sie den einmahl um sich gegriffenen Unmuth in Zaum halten könnten ».

²⁵⁶ JAHRMÄRKER, Manuela, *op. cit.*, p. 499 : « À cela appartiennent essentiellement une forte concision rythmique, qui ne doit pas forcément se distinguer par son originalité, mais qui est caractérisée à l'inverse par une certaine simplicité et l'accentuation régulière des temps forts de la mesure ; en outre le retour de ce motif rythmique à l'intérieur de la construction éprouvée de périodes le plus souvent de huit mesures ; et de plus la nature spéciale du rythme qui, dans de tels cas, se rapproche souvent de la danse ou est effectivement un véritable rythme de danse. » - Cf. : *Ibid.*, p. 497 : « Ein weiteres Element jedoch, das als eigenständiger Faktor fast immer unberücksichtigt bleibt und dem hier einige erste Überlegungen gelten sollen, ist der Rhythmus, der, prägnant formuliert und wiederkehrend eingesetzt, einer Nummer wie dem Werk insgesamt einen charakteristischen Ton und dazu einen Bewegungsimpetus verleiht, in den der Zuschauer gleichsam hineingezogen wurde und werden sollte. »

Tableau n° 19 : Proportion (en mesures) de la musique à caractère de danse par rapport à l'ensemble de la musique de l'opéra-comique *Fra Diavolo* d'Auber

	nombre total de mesures	nombre de mesures basées sur des rythmes de danse ou à caractère de danse	nombre de mesures en récitatif	Autres
Ouverture	343	337	0	6
n° 1 (acte I)	415	415	0	0
n° 2	76	76	0	0
n° 3	222	217	5	0
n° 4	139	139	0	0
n° 5	329	321	8	0
n° 6 (finale)	407	391	8	8
n° 7 (acte II)	77	55	14	8
n° 8	134	128	0	6
n° 9	77	77	0	0
n° 10	434	398	6	30
n° 11 (finale)	333	311	1	21
Entracte	43	37	0	6
n° 12 (acte III)	289	279	10	0
n° 13	333	333	0	0
n° 14	74	74	0	0
n° 15 (finale)	490	490	0	0
Total	4215	4078	52	85
proportion (%)	100 %	97 %	1 %	2 %

Tableau n° 20 : Proportion (en mesures) de la musique à caractère de danse par rapport à l'ensemble de la musique de l'opéra-comique *Le Domino noir* d'Auber

	nombre total de mesures	nombre de mesures basées sur des rythmes de danse ou à caractère de danse	nombre de mesures en récitatif	Autres
Ouverture	324	324	0	0
n° 1 (acte I)	342	342	0	0
n° 2	16	16	0	0
n° 3	60	60	0	0
n° 4	389	375	10	4
Entracte	31	31	0	0
n° 5 (acte II)	124	124	0	0
n° 6	14	14	0	0
n° 7	313	313	0	0
n° 8	353	347	6	0
n° 9 (finale)	633	626	5	2
Entracte	29	29	0	0
n° 10 (acte III)	69	69	0	0
n° 11	297	280	17	0
n° 12	360	360	0	0
n° 13 (cantique)	88	0	0	88
n° 14 (finale)	136	136	0	0
Total	3578	3446	38	94
proportion (%)	100 %	96 %	1 %	3 %

Tableau n° 21 : Proportion (en mesures) de la musique à caractère de danse par rapport à l'ensemble de la musique de l'opéra-comique *Zampa* d'Hérold

	nombre total de mesures	nombre de mesures basées sur des rythmes de danse ou à caractère de danse	nombre de mesures en récitatif	Autres
Ouverture	333	293	0	40
n° 1 (acte I)	356	310	11	35
n° 2 (ballade)	86	0	0	86
n° 3	144	144	0	0
n° 4	306	306	0	0
n° 5 (finale)	664	627	35	2
n° 6 (acte II)	121	90	0	31
n° 7	279	266	13	0
n° 8	360	350	10	0
n° 9	259	251	8	0
n° 10 (finale)	769	732	37	0
Entracte	47	23	0	24
n° 11 (acte III)	128	128	0	0
n° 12	31	31	0	0
n° 13 (finale)	440	390	0	50
Total	4323	3941	114	268
proportion (%)	100 %	91 %	3 %	6 %

Tableau n° 22 : Proportion (en mesures) de la musique à caractère de danse par rapport à l'ensemble de la musique de l'opéra-comique *Le Chalet* d'Adam

	nombre total de mesures	nombre de mesures basées sur des rythmes de danse ou à caractère de danse	nombre de mesures en récitatif	Autres
Ouverture	312	261	10	41
n° 1	161	120	9	32
n° 2	167	167	0	0
n° 3	222	217	5	0
n° 4	150 + 28	150 + 28	0	0
n° 5	174	174	0	0
n° 6	304	298	0	6
n° 7	270	248	22	0
n° 8	205	202	0	3
n° 9 (romance)	59	0	0	59
n° 10 (finale)	464	461	3	0
Total	2516	2326	49	141
proportion (%)	100 %	92 %	2 %	6 %

La lecture analytique de ces quatre partitions a rapidement révélé qu'il est nettement plus aisé de comptabiliser les mesures dénuées d'une accentuation rythmique forte - que ce soit dans *Fra Diavolo*²⁵⁷ et *Le Domino noir* d'Auber²⁵⁸, dans *Zampa* d'Hérold²⁵⁹ ou dans *Le Chalet* d'Adam²⁶⁰ - plutôt que de relever l'ensemble des mesures vivement caractérisées sur le plan rythmique. En effet, la proportion du nombre de mesures basées sur des rythmes de danses ou à caractère de danses est écrasante et dépasse 90 % du nombre total de mesures dans chacune de ces partitions. Elle atteint 97 % dans *Fra Diavolo*, 96 % dans *Le Domino noir*, 92 % dans *Le Chalet* et 91 % dans *Zampa*. En outre, l'étude du tableau n° 1 permet d'observer l'omniprésence de rythmes de danses dans tous les numéros, sans exception, de *Fra Diavolo*, y compris dans les airs (n° 7, 9, 10, 12 et 14) et les duos (n° 2 et 4). Les trois autres ouvrages ne présentent chacun qu'un seul numéro entier au sein duquel les rythmes de danses ne jouent aucun rôle, le cantique d'Horace « À ces accords religieux » (n° 13) avec chœur et accompagnement d'orgue dans *Le Domino noir*, la ballade de Camille « D'une haute naissance » (n° 2) dans *Zampa* et la romance de Daniel « Adieu, vous que j'ai tant chérie » (n° 9) dans *Le Chalet*. Seuls trois passages extraits de trois autres numéros sont également dépourvus de rythmes de danses, l'air de Camille « À ce bonheur suprême je n'ose ajouter foi » (début de la 2^e section du n° 1 : *Allegro moderato*) et la cavatine de Zampa « Pourquoi trembler, c'est moi qui vous implore » (2^e section du n° 13 : *Andantino*) dans l'opéra-comique d'Hérold, ainsi que le début du chœur d'introduction « Déjà dans la plaine » (n° 1 : *Più lento*) dans l'opéra-comique d'Adam. Au contraire, neuf numéros du *Domino noir*, sept numéros de *Fra Diavolo*, quatre numéros de *Zampa* et trois numéros du *Chalet* ne contiennent aucune mesure de récitatif ou de musique qui ne soit fortement caractérisée sur le plan rythmique²⁶¹. Si l'on tient compte des numéros où le nombre de mesures non fortement rythmées ne dépasse pas la vingtaine, il faut ajouter respectivement quatre, cinq, deux et trois numéros, soit treize numéros supplémentaires pour l'ensemble des quatre ouvrages²⁶².

²⁵⁷ AUBER, D. F. E., *Fra Diavolo oder Das Gasthaus bei Terracina*, komische Oper in drei Akten, Klavierauszug herausgegeben von Kurt Soldan, Leipzig, C. F. E. Peters, s.d. [1925], 265 p. - Passages de la partition sans rythmes de danse ou à caractère de danse : p. 11 (6 mesures), p. 52-53 (5 mesures), p. 78-79 (8 mesures), p. 110 (8 mesures), p. 110-111 (8 mesures), p. 135 (8 mesures), p. 135-136 (14 mesures), p. 139 (6 mesures), p. 156 (6 mesures), p. 157 (30 mesures), p. 170-172 (21 mesures), p. 185 (1 mesure), p. 198 (6 mesures), p. 199-200 (6 mesures) et p. 203 (4 mesures).

²⁵⁸ AUBER, D. F. E., *Le Domino noir*, Opéra comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, G. Brandus et S. Dufour, s.d., 172 p. - Passages de la partition sans rythmes de danse ou à caractère de danse : p. 30 (4 mesures), p. 37 (2 mesures), p. 38 (4 mesures), p. 41 (4 mesures), p. 79 (6 mesures), p. 87 (3 mesures), p. 91 (2 mesures), p. 100 (2 mesures), p. 124 (8 mesures), p. 128-129 (9 mesures) et p. 154-158 (88 mesures).

²⁵⁹ HÉROLD, F., *Zampa*, Opéra Comique en 3 Actes, partition piano et chant, Paris, Léon Legrus, 4^e éd., s.d., 280 p. - Passages de la partition sans rythmes de danse ou à caractère de danse : p. 2 (40 mesures), p. 16 (12 mesures), p. 17-18 (12 mesures), p. 20 (11 mesures), p. 20-21 (11 mesures), p. 36-39 (86 mesures), p. 76 (2 mesures), p. 110 (3 mesures), p. 113-114 (32 mesures), p. 124 (19 mesures), p. 125 (16 mesures), p. 127 (6 mesures), p. 128 (5 mesures), p. 128-129 (8 mesures), p. 154-155 (10 mesures), p. 168 (8 mesures), p. 216-218 (37 mesures), p. 243 (15 + 9 mesures), p. 262 (26 mesures) et p. 264-265 (24 mesures). - La page 242 (musique non mesurée) n'a pas été prise en compte.

²⁶⁰ ADAM, Adolphe, *Le Chalet*, Opéra Comique en un acte, partition chant et piano, Paris/Bruxelles, Lemoine et fils, s.d., 199 p. - Passages de la partition sans rythmes de danse ou à caractère de danse : p. 2 (10 mesures), p. 6-8 (41 mesures), p. 14 (9 mesures), p. 16-17 (16 mesures), p. 23-25 (16 mesures), p. 55-56 (8 mesures), p. 110 (6 mesures), p. 130-131 (14 mesures), p. 132 (4 mesures), p. 133 (4 mesures), p. 150 (3 mesures), p. 159-163 (59 mesures) et p. 185 (3 mesures).

²⁶¹ Numéros intégralement caractérisés par les rythmes de danses ou à caractère de danses : 1) *Le Domino noir* : n°s 1, 2, 3, 5, 6, 7, 10, 12 et 14, outre l'ouverture et les deux entr'actes. - 2) *Fra Diavolo* : n°s 1, 2, 4, 9, 13, 14 et 15. - 3) *Zampa* : n°s 3, 4, 11 et 12. - 4) *Le Chalet* : n°s 2, 4 et 5.

²⁶² Numéros dans lesquels le nombre de mesures non fortement rythmées est compris entre un et vingt unités : 1) *Le Domino noir* : n°s 4, 8, 9 et 11. - 2) *Fra Diavolo* : n°s 3, 5, 6, 8 et 12, outre l'ouverture et l'entr'acte. - 3) *Zampa* : n°s 7 et 8. - 4) *Le Chalet* : n°s 3, 6, 8 et 10.

Trois des quatorze numéros du *Domino noir* portent des noms de danses, ce qui est légitime pour un opéra-comique dont le lieu de l'action au premier acte est un bal²⁶³. Les danses nommées par Auber sont la « contredanse » (n° 2), la « marche militaire » (n° 6) et la « ronde aragonaise » (n° 8). Par ailleurs, un numéro est intitulé « barcarolle » dans les partitions de *Fra Diavolo* (n° 9) et de *Zampa* (n° 11). Le fait de donner à un numéro le nom d'une danse est tout sauf une exception à l'Opéra-Comique dans la première moitié du XIX^e siècle. Pour citer quelques exemples dans l'ordre chronologique de leurs créations dans ce théâtre, on trouve une « ronde » (n° 4) et une « marche » (n° 11) dans *Les Rosières* d'Hérold en 1817, une « marche » (n° 11) et un « air de danse » (n° 18) dans *La Clochette* d'Hérold en 1817, un « boléro rondo » (n° 2) et un « boléro » (n° 6) dans *Le Muletier* d'Hérold en 1823, une « ronde » (n° 2) dans *Le Maçon* d'Auber en 1825, une « ronde » (n° 10) dans *Le Pré aux clercs* d'Hérold en 1832, une « barcarolle » (n° 4) dans *Actéon* d'Auber en 1836, une « ronde » (n° 3) dans *Le Brasseur de Preston* d'Adam en 1838, un « boléro » (n° 6) et une « sarabande » (n° 7) dans *Les Diamants de la couronne* d'Auber en 1841, une « marche » dans *La Part du diable* (n° 12 bis) d'Auber en 1843, une « polonaise » (n° 10) dans *Cagliostro* d'Adam en 1844, une « sicilienne » (n° 5) et une « barcarolle » (n° 12) dans *Haydée* d'Auber en 1847, une « marche » (n° 8) dans *La Fée aux roses* d'Halévy en 1849, un « air de danse » (n° 10) dans *Si j'étais roi* d'Adam en 1852, la « ronde du pont d'Avignon » (n° 6) dans *Le Sourd* d'Adam en 1853, une « ronde bohémienne » (n° 6), une « barcarolle » (n° 9 D), une « valse » (n° 10 A), une « marche sacrée » (n° 14 C) et un « pas redoublé » (n° 14 E) dans *L'Étoile du Nord* de Meyerbeer en 1854, etc.²⁶⁴

Symbole de « l'école française » avant Auber, Boieldieu accorde également une très large place aux rythmes de danses dans ses propres opéras-comiques, mais dans une moindre proportion. Une lecture de la partition de *La Dame blanche* (1825) a permis de repérer l'absence passagère de rythmes de danses, ou la présence de rythmes de danses peu caractérisés, dans trois des quatorze numéros de l'ouvrage le plus représenté à l'Opéra-Comique au XIX^e siècle²⁶⁵ : la ballade de Jenny « D'ici voyez ce beau domaine » (n° 3), la cavatine de Georges « Viens, gentille dame » (n° 8) et l'air d'Anna « Enfin, je vous revois » (n° 11). En outre, les rythmes de danse dans *Fra Diavolo* et *Le Domino noir* sont dans l'ensemble nettement plus prégnants, marqués et accentués que dans *La Dame blanche*. De même, si la partition du *Chalet* se rapproche de celle de *Fra Diavolo* par l'omniprésence de rythmes de danses, ces derniers semblent toutefois être d'une facture moins originale, plus « plate » quant à la richesse et à la variété de l'invention mélodique et rythmique, dans la partition d'Adam que dans celle d'Auber. Contrairement à Auber, Boieldieu et Hérold,

²⁶³ *Le Domino noir* n'est pas le seul opéra-comique d'Auber dont une partie de l'intrigue se déroule dans un bal. Un autre exemple est le deuxième acte de *Marco Spada*. Le terme « contredanse » apparaît à trois reprises dans le livret : « MARCO SPADA / OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES, / Paroles de M. Eugène SCRIBE, MUSIQUE DE M. AUBER [...] », Paris, Beck, 1852, 31 p. [livret]. - Cf. : *Ibid.*, p. 11 : « ACTE DEUXIÈME. / Un salon de bal et de concert élégamment décoré dans le palais du gouverneur à Rome. » ; p. 14 (II, 4) : « LE BARON, à Angela. Est-ce que la contredanse est déjà finie ? » ; p. 16 (II, 5) : « FEDERICI, s'approchant d'Angela, qu'il salue. Oserais-je implorer l'honneur / De la prochaine contredanse ? » ; p. 18 (II, 7) : « FEDERICI. Et cette contredanse que j'implorais en vain... » - Cf. : HÉROLD, Ferdinand, *Le Pré aux clercs*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Mongrédien et C^{ie}, s.d., p. 174-175 : chœur dans le finale de l'acte II : « Allons après la danse / Dormir jusqu'au matin / Allons à demain / Nouveau bal et festin ».

²⁶⁴ Une section du premier finale (n° 5) de l'opéra-comique *Les deux Nuits* (1829) de Boieldieu est intitulée « danse irlandaise ».

²⁶⁵ BOIELDIEU, F.-A., *La Dame blanche*, opéra-comique en trois actes, Partition complète - piano et chant, Paris, Mongrédien et C^{ie}, s.d., 376 p. - Passages non caractérisés par des rythmes de danses : p. 69-70 (début du n° 3 : *Moderato*) ; p. 158-165 et 169-170 (début et fin du n° 8 : *Allegro moderato*, puis *Andantino con moto*) ; p. 293-296 (n° 11 : *Andantino affettuoso*, puis la première partie de l'*Allegretto*).

Adam est toutefois le seul compositeur d'opéras-comiques dont un ballet, en l'occurrence le ballet romantique *Giselle* (1841), soit demeuré inscrit jusqu'à aujourd'hui au répertoire courant des grandes maisons internationales d'opéra. Auteur d'une douzaine de ballets durant l'ensemble de sa carrière, dont *La Fille du Danube* (1836), *La jolie Fille de Gand* (1842), *Le Diable à quatre* (1845) et *Le Corsaire* (1856), Adam est conscient d'avoir composé un ouvrage de grande qualité, comme il l'écrit à Spiker le 12 juin 1841 :

À la fin du mois, on va donner mon ballet de *Giselle*, que l'on répète activement et dont j'ai beaucoup soigné la musique : je suis très content de certaines parties et j'espère que le public tiendra compte des efforts que j'ai faits pour élever la musique de danse à un rang plus élevé que celui qu'on lui assigne généralement²⁶⁶.

Si Boieldieu montre peu d'intérêt pour le genre du ballet, ainsi qu'il l'écrit en 1825 à son ami Fournier à propos de l'opéra *Pharamond*²⁶⁷, le talent d'Auber, d'Adam et d'Hérold pour ce genre a certainement influencé le style de leurs opéras-comiques. La proximité entre les deux genres se manifeste à deux reprises de manière évidente dans la production d'Auber. Créé le 23 mars 1835 à l'Opéra-Comique dans une version en trois actes, *Le Cheval de bronze* est arrangé par le compositeur sous la forme d'un opéra-ballet, en trois actes également, qui est créé à l'Opéra le 21 septembre 1857. Créé le 21 décembre 1852 à l'Opéra-Comique dans une version en trois actes, *Marco Spada* est de même arrangé par Auber sous la forme d'un ballet-pantomime en trois actes et six tableaux créé à l'Opéra le 1^{er} avril 1857. Outre les ballets d'Adam mentionnés ci-dessus et les succès notables obtenus par Auber dans ce genre à l'Opéra de Paris, à travers ses opéras, opéras-ballets et ballets, Hérold ne démérite pas non plus dans ce domaine, lui qui écrit dès 1815 à propos de la musique lyrique : « Des morceaux jamais trop longs, bien coupés, bien nerveux, et d'un grand rythme. - *N'oublions pas que le rythme fait tout*²⁶⁸. » L'apport novateur du compositeur dans le genre chorégraphique est souligné par le journal milanais *I Teatri* dès 1827, c'est-à-dire l'année où sont créés ses deux premiers ballets²⁶⁹. La « liste chronologique des opéras d'Hérold », placée par Arthur Pougin

²⁶⁶ ADAM, Adolphe, « Lettres sur la musique française : 1836-1850 », in : *La Revue de Paris*, 1^{er} septembre 1903, p. 164. - Cf. : HALÉVY, Jacques-Fromental, *Souvenirs et portraits*, Paris, Michel Lévy frères, 1861, p. 282 : « Adolphe Adam, ce compositeur brillant, joyeux, qui a fait de si délicieux airs de danse, qui réussissait si bien dans la musique bouffe » ; p. 300 : « Le talent d'Adam se révéla bientôt sous un aspect nouveau. Il donna à l'Opéra, en 1836, un ballet, la *Fille du Danube*. Du premier coup il se montra maître, on peut dire modèle en ce genre. Dans ce ballet, comme dans tous ceux qu'il écrivit depuis, l'orchestre, traité avec une grande supériorité, brillant, animé, ou doucement sonore, chante des mélodies sveltes, fraîches, capricieuses, qui se balancent sur des rythmes élégants, souples comme la danse même. » - Cf. : CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, op. cit., p. 281-282.

²⁶⁷ BOIELDIEU, François-Adrien, « Une correspondance inédite de Boieldieu (Vue d'ensemble), par M. Paul-Louis Robert, président de la Société », in : *Bulletin de la Société libre d'émulation du Commerce et de l'Industrie de la Seine-Inférieure*, Exercice 1914-1915, tome 2, Rouen, 1916, p. 218 : « Quelques mois plus tard, Boieldieu annonce à Fournier qu'il est absorbé par l'opéra du sacre (*Pharamond*). / « Oui cher ami je commence mon acte de l'opéra du sacre je fais le 1^{er} Berton le 2^e et Lesueur le 3^e. je ne suis pas bien partagé j'ai le plus ingrat à faire mais en revanche Berton a les Ballets qui sont au 2^e acte et je ne suis pas fâché de n'avoir plus rien à démêler avec les jambes ou les cuisses de l'opéra. Ce 3^e acte n'a que peu chose et cela convient aussi à Lesueur qui a aussi à travailler pour la chapelle [sic]. »

²⁶⁸ POUGIN, Arthur, *Hérold : biographie critique*, Paris, Henri Laurens, 1906, p. 32.

²⁶⁹ *I Teatri*, 1827, Tomo I, Parte II, p. 647 : « HÉROLD. Sue musiche per le azioni coregrafiche. *Gli antichi grandi balli francesi (quali Psiche e Telemaco) erano composti da frammenti di sinfonie di Haydn, capolavori d'armonia sì, ma che, collocati com'erano, nulla esprimeano di contemporaneo all'azione. / Hérold, o cerca pezzi di musica di un significato già conosciuto per le Opere cui furono applicati, e gli adatta alle situazioni coregrafiche, o fa molto di più: immagina le parole corrispondenti all'azione pantomimica; si fa una poesia nella sua mente; per questa poesia compone una musica.* » - *Ibid.* p. 734 : « non potrebbero dirsi scolorate le musiche per balli del Francese, signor Hérold, il quale, se per esse si giova in gran parte del canto de' sommi

en appendice de la *Biographie critique* qu'il consacre à ce compositeur, comprend vingt-huit ouvrages créés entre 1815 et 1833, dont cinq ballets représentés à l'Opéra entre 1827 et 1829, et un ballet-tableau représenté au Palais des Tuileries en 1830, outre dix-huit opéras-comiques, deux opéras, un opéra italien et un drame en musique²⁷⁰. Composé sur un livret de Scribe, le ballet *La Somnambule* « obtint un succès de vogue qui se prolongea pendant plus de cent représentations²⁷¹ ». Pougin affirme qu'Hérold « fit preuve, d'ailleurs, de sa supériorité ordinaire » en composant cinq ballets en l'espace de trois années, permettant à la musique de ballet d'atteindre une qualité inconnue jusqu'alors²⁷². Dans ses *Souvenirs d'un musicien*, Adam souligne de même l'excellence musicale des ballets d'Hérold :

Il faut encore ajouter à la liste des ouvrages d'Hérold l'*Auberge d'Auray*, en société avec M. Caraffa, le finale du troisième acte de la *Marquise de Brinvilliers*, et la musique d'*Astolphe et Joconde*, de la *Somnambule*, de *Lydie* et de la *Belle au Bois dormant*, ballets. Dans ce genre de musique, Hérold n'avait pas de rival. Tous ceux qui feront de la musique de danse chercheront à la faire aussi bien que lui, aucun ne pourra la faire mieux²⁷³.

L'adaptation à grande échelle de fragments d'opéras-comiques en contredanses, quadrilles, valse, boléros, galops et autres danses, ressort clairement de la lecture des encarts publicitaires placés par les éditeurs de musique en dernière page des éditions hebdomadaires de *La France musicale* à la fin des années 1830 et dans les années 1840. Dans les éditions du 15 juillet, des 2 et 9 septembre et des 11 et 18 novembre 1838, l'éditeur parisien Eugène Troupenas annonce la publication de plusieurs dizaines d'arrangements effectués à partir de la partition du *Domino noir* par Adam, Berr, Bertini, Burgmüller, Carcassi, Chollet, Croisez, Czerny, Duvernoy, Fessy, Goetschy, Henri Herz, Klemczynski, Lafont, Henry Lemoine, Musard, Osborne, Prumier, Schilz, Tolbecque, Tulou, etc. Les arrangements portent les noms de « mélange », « fantaisie », « grande fantaisie », « rondo caractéristique », « rondo brillant », « fantaisie romantique », « variations de bravoure », « caprice », « bagatelle », mais aussi des noms de danses tels que « boléro », « rondo-valse », « valse » et « quadrille »²⁷⁴.

maestri, lo combina si adattamente e con tanto brio, che non ne nasce certo ciò che i Parigini sogliono [sic] chiamare pasticcio. »

²⁷⁰ POUGIN, Arthur, *op. cit.*, p. 121-122. - Liste des cinq ballets d'Hérold créés à l'Opéra : 1) *Astolphe et Joconde*, 1 acte, Aumer, 29 janvier 1827. - 2) *La Somnambule*, 3 actes, Scribe et Aumer, 10 septembre 1827. - 3) *Lydie*, 1 acte, Aumer, 2 juillet 1828. - 4) *La Fille mal gardée*, 2 actes, Dauberval et Aumer, 17 novembre 1828. - 5) *La Belle au bois dormant*, 3 actes, Scribe et Aumer, 17 avril 1829.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 79.

²⁷² *Ibid.*, p. 77-78 : « Il faut dire qu'Hérold, avec son esprit novateur, transforma bientôt la nature de la musique du ballet. Jusqu'à lui on n'accordait à cette musique, au point de vue de l'art, aucune espèce d'importance. C'est qu'elle ne présentait, en effet, rien d'original, et que l'artiste qui en était chargé ne se livrait à guère autre chose qu'un travail d'arrangement plus ou moins habile, plus ou moins ingénieux. Il se bornait à chercher et à coudre ensemble un certain nombre de motifs connus, des airs populaires, de simples ponts-neufs, qui, par le souvenir des paroles qu'on leur connaissait, indiquassent au spectateur, d'une façon presque précise, la situation scénique, de telle sorte qu'il pût la comprendre facilement et sans se tromper. C'était plutôt, en réalité, de la musique de simple pantomime que de la musique de ballet. Hérold en vint, progressivement, à changer tout cela. L'heureux choix des motifs fut d'abord l'objet de ses préoccupations ; puis, avec sa science de l'orchestre, avec la délicatesse et l'élégance de ses harmonies, leur arrangement prit une physionomie toute particulière et une incontestable distinction, et l'on peut ajouter que les idées personnelles qu'il savait associer aux airs employés donnaient à ceux-ci un montant et un piquant inconnus jusqu'alors. Et enfin, peu à peu abandonnant le vieux système des airs connus, il en vint à faire de la musique de ballet une œuvre essentiellement originale, qui, avec sa richesse mélodique, avec le sentiment scénique qu'il possédait à un si haut degré, la transforma complètement et lui fit le plus grand honneur. » - Cf. : CHOUQUET, Gustave, *op. cit.*, p. 258.

²⁷³ ADAM, Adolphe, *Souvenirs d'un musicien ; précédés de notes biographiques écrites par lui-même*, Paris, Calmann Lévy (ancienne maison Michel Lévy Frères), 1884, p. 34-35.

²⁷⁴ *La France musicale*, 15 juillet 1838, vol. 2, n° 29, p. 8 : « MUSIQUE DE PIANO. / [...] FESSY. – Op. 51. Rondo brillant sur l'Aragonaise du *Domino Noir*. / GOETSCHY. – Op. 13. Deux rondos-valsés très faciles,

De même, les arrangements de la partition de *Cagliostro* d'Adam sont l'objet de plus d'une vingtaine d'encarts publicitaires publiés dans les éditions de *La France musicale* entre 1844 et 1846²⁷⁵. Parmi les arrangements portant des noms de danses, on trouve notamment deux « quadrilles », respectivement de Musard et Tolbecque, une « valse populaire » de Burgmuller et une « polka » d'Adam, le compositeur adaptant ici sa propre partition²⁷⁶. Souvent arrangés à partir d'opéras-comiques, les quadrilles de Musard constituent indéniablement une valeur sûre de l'édition musicale. Parmi les soixante-trois quadrilles de Musard proposés à la vente par l'éditeur Troupenas dans les éditions des 12, 19 et 26 août 1838 de *La France musicale*²⁷⁷, dix sont arrangés à partir de six opéras-comiques d'Auber, *Actéon*, *L'Ambassadrice*, *Les Chaperons blancs*, *Le Cheval de bronze*, *Le Domino noir* et *Lestocq*. D'autres opéras-comiques arrangés en quadrilles par Musard, Tolbecque, Jullien, Rubner, Bosisio ou Leduc font également l'objet d'encarts publicitaires dans *La France musicale* entre 1838 et 1848, notamment *Marguerite*²⁷⁸ d'Adrien Boieldieu, *La Jeunesse de Charles-Quint*²⁷⁹ d'Alexandre de Montfort, *Le Diable à l'école*²⁸⁰ d'Ernest Boulanger, *Le Code noir*²⁸¹ de Louis Clapisson,

à quatre mains, sur l'Aragonaise et le Jalco du *Domino Noir*. / HENRY HERZ. – Bolero favori du *Domino Noir*. [...] / CONTREDANSES ET VALSES POUR PIANO ET À 4 MAINS. / MUSARD. - *Le Domino Noir*, trois quadrilles. / - Les mêmes, arrangés à quatre mains. [...] / TOLBECQUE. – Valses du *Domino Noir*. / MUSIQUE POUR DIVERS INSTRUMENTS. / [...] MUSARD. - Quadrilles pour deux violons, alto, basse et flûte, flageolet et cornet à pistons, *ad libitum*. / - *Le Domino noir*, *l'Arabe*, *les Chasseurs au Bal*, *les Pensées de Rossini*. / Quadrilles et valses du *Domino Noir*, pour 2 violons, 2 flûtes, 2 flageolets et 2 cornets à pistons. »

²⁷⁵ *La France musicale*, 1844, vol. 9, p. 64, 72, 80, 95, 104, 128, 136, 143, 160, 175, 320 ; 1845, vol. 10, p. 8, 15, 64, 80, 97, 104, 112, 128, 151, 215, 264, 279, 368 ; 1846, vol. 11, p. 8, etc.

²⁷⁶ *La France musicale*, 10 mars 1844, vol. 9, n° 10, p. 80.

²⁷⁷ *La France musicale*, 12 août 1838, vol. 2, n° 33, p. 8 : « NOUVELLES PUBLICATIONS MUSICALES. / Chez E. TROUPENAS et C^{ie}, 40, rue Neuve-Vivienne. / CATALOGUE DES QUADRILLES DE MUSARD, / pour piano et en quintetti, pour deux violons, alto et basse. / Arabe (l'). / Actéon, n^{os} 1 et 2. / Angleterre (l'). / Arc-en-Ciel (l'). / Auteuil. / Auvergnat (l'). / Allegri (les). / Ambassadrice (l'), n^{os} 1 et 2. / Bal de l'Opéra (le). / Carnaval de Paris (le). / Chaperons Blancs (les), n^{os} 1 et 2. / Chasses de Labarre (les). / Cheval de Bronze (le). / Chasseurs au Bal (les). / Début (un). / Dublin. / Domino Noir (le), n^{os} 1 et 2. / Esméralda (la). / Ecosse (l'). / Etoile (l'). / Fille du Danube (la). / Fête de Famille (la). / Florence. / Germain (St.-). / Gondoliers Vénitiens (les). / Gothique (le 2^e). / Heures (les). / Indien (l'). / Irlande (l'). / Jeune âge (le). / Lac (le). / Lestocq. / Lune (la). / Méphistophélès. / Mexique (le). / Milan. / Moscou. / Munich. / Napolitain (le). / Nain du Roi (le). / Ne m'oubliez pas. / Plébéien (le). / Portefaix (le). / Puritains (les). / Provençal (le). / Printemps (le). / Pensées de Rossini (les). / Querelleurs (les). / Tempête (la), n^{os} 1 et 2. / Versailles. / Vienne. / Villageois (le). / Zurich. »

²⁷⁸ *La France musicale*, 22 juillet 1838, vol. 2, n° 30, p. 8 : « MUSARD. – 1^{er} quadrille de contredanses sur des motifs de *Marguerite*. / JULLIEN. – 2^e quadrille de contredanses sur des motifs de *Marguerite*. » ; *Fm*, 29 juillet 1838, n° 31, p. 8 : « MUSARD. – 2 quadrilles sur des motifs de *Marguerite*, chaque. » ; *Fm*, 12 août 1838, n° 33, p. 8 : « RUBNER. – Quadrille très facile sur des motifs de *Marguerite* » ; *Fm*, 19 août 1838, n° 34, p. 8 : « RUBNER. – Quadrille brillant sur des motifs de *Marguerite*. »

²⁷⁹ *La France musicale*, 2 janvier 1842, vol. 7, n° 1, p. 12 : « Chez ALEX. GRUS, Éditeur, boulevard Bonne-Nouvelle, 31, en face le Gymnase. / LA JEUNESSE DE CHARLES-QUINT, / Opéra-Comique en deux actes, musique de A. MONTFORT, / paroles de MM. Mélesville et Duveyrier, [...] / J. -B. TOLBECQUE. Quadrille pour le piano. / - Quadrille à quatre mains. / - Id. à grand orchestre. / - Quadrille en quintette. / - Id. en duos, pour 2 violons, 2 flûtes, 2 flageolets, 2 cornets. »

²⁸⁰ *La France musicale*, 15 mai 1842, vol. 7, n° 20, p. 188 : « NOUVELLES PUBLICATIONS MUSICALES, / CHEZ MADAME LEMOINE ET COMPAGNIE, ÉDITEURS, 18, RUE VIVIENNE. / LE DIABLE À L'ÉCOLE, / Opéra comique en un acte, / PAROLES DE M. EUGÈNE SCRIBE, / MUSIQUE DE M. ERNEST BOULANGER. / [...] FANTAISIES, VARIATIONS, ETC., / POUR DIVERS INSTRUMENTS SUR LE DIABLE À L'ÉCOLE. / [...] MUSARD. Un quadrille pour le piano. / - Un quadrille à quatre mains. / - Un quadrille à grand orchestre. / - Un quadrille en quintette. / - Un quadrille en duos, deux violons, deux flûtes et deux cornets. / - Un quadrille, violon seul, flûte seul et cornet seul. »

²⁸¹ *La France musicale*, 1842, vol. 7, p. 306, 330, 346, 362 ; 1843, vol. 8, p. 8, etc. ; 1844, vol. 9, p. 143, 160, 175, 320 ; 1845, vol. 10, p. 15, 24, 64, 80, 97, 104, 112, 128, 151, 264, 279, 368 ; 1846, vol. 11, p. 8, etc. ; *Ibid.*, 28 août 1842, vol. 7, n° 35, p. 306 : « Valse brillante, tirée du *Code Noir*, arrangée, pour le piano, par L. CLAPISSON. / Deux quadrilles, sur *le Code Noir*, composés par MUSARD. / Les mêmes, à quatre mains. / Menuet, style Louis XV, tiré du *Code Noir*, pour le piano, par L. CLAPISSON, en feuille. »

*Le Roi d'Yvetot*²⁸² d'Adam, *Zampa*²⁸³ d'Hérold, *Mina*²⁸⁴ d'Ambroise Thomas, *Joconde* et *Jeannot et Colin* d'Isouard, *Richard Cœur de Lion* de Grétry, *Fra Diavolo*, *La Part du diable*²⁸⁵, *Les Diamants de la couronne*²⁸⁶, *Le Duc d'Olonne*²⁸⁷, *La Sirène*²⁸⁸, *La Barcarolle*²⁸⁹ et *Haydée*²⁹⁰ d'Auber, etc. La promotion des quadrilles dérivés d'opéras-comiques prend également place dans les encarts publicitaires situés en dernière page des éditions de *La Revue et Gazette musicale de Paris*. Pour ne citer que l'année 1842, différents quadrilles arrangés à partir des opéras-comiques *Richard Cœur de Lion* de Grétry, *Le Guitarrero* d'Halévy, *Le Diable à l'école* d'Ernest Boulanger, *Les deux Journées* de Cherubini, *Le Duc d'Olonne* d'Auber, *La Jeunesse de Charles-Quint* de Montfort, *Le Roi d'Yvetot* d'Adam et *Zampa* d'Hérold, sont proposés à la vente dans les éditions des 16 janvier,

²⁸² *La France musicale*, 27 novembre 1842, vol. 7, n° 48, p. 410 : « Quadrilles sur l'opéra : Le Roi d'Yvetot, d'Ad. Adam, par Musard, Tolbecque et Lecarpentier. » ; *Fm*, 21 janvier 1844, vol. 9, n° 3, p. 24 : « Quadrilles de contredanses. / BOSISIO. [...] / - Le Roi d'Yvetot. »

²⁸³ *La France musicale*, 27 novembre 1842, vol. 7, n° 48, p. 410 : « En vente, chez J. MEISSONNIER, éditeur, 22, rue Dauphine. / REPRISE DE ZAMPA, OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES. / MUSIQUE DE. F. HÉROLD. / Catalogue des morceaux détachés avec accompagnement de piano. / [...] Morceaux de piano, sur cet opéra, par MM. Adam, Chaulieu, Czerny, Dohler, Duvernoy, Hérold, Herz, Hunten, Lemoine. / Quadrilles de MM. J.-B. Tolbecque et Henri Lemoine. »

²⁸⁴ *La France musicale*, 1843, vol. 8, p. 387, 396, 404, 412, 428 ; 1844, vol. 9, p. 436 ; 1844, vol. 9, p. 40, 48, 72, 95, 104, 128, 143, 160, 175, 248, 320 ; 1845, vol. 10, p. 15, 24, 64, 80, 97, 104, 112, 128, 151, 264, 279, 368 ; 1846, vol. 11, p. 8, etc. ; *Ibid.*, 26 novembre 1843, vol. 8, n° 48, p. 387 : « MINA, opéra comique en trois actes, musique d'Amb. Thomas, poème de M. de Planard. [...] / Deux quadrilles, par J.-B. TOLBECQUE, pour le piano. / Grande valse, pour le piano, par Ambroise THOMAS. »

²⁸⁵ *La France musicale*, 2 mars 1845, vol. 10, n° 9, p. 72 : « Choix des meilleurs quadrilles / de / MUSARD et TOLBECQUE, / arrangés pour / Violon seul, ou cornet seul, ou flûte seule, ou flageolet seul, ou clarinette seule. / 2^e Collection. / N° 1. MUSARD. Joconde. / N° 2. MUSARD. Maroc. / N° 3. MUSARD. Othello. / N° 4. MUSARD. Les Étudiants de Paris. / N° 5. MUSARD. Le Duc d'Olonne. 1^{er} quadrille. / N° 6. MUSARD. Le Duc d'Olonne. 2^e quadrille. / N° 7. MUSARD. La Polka. / N° 8. MUSARD. Jeannot et Colin. / N° 9. TOLBECQUE. Fra Diavolo. 1^{er} quadrille. / N° 10. TOLBECQUE. Fra Diavolo. 2^e quadrille. / N° 11. TOLBECQUE. Fra Diavolo. 3^e quadrille. / N° 12. MUSARD. L'Italie. / N° 13. MUSARD. Le Rendez-vous de Chasse. / N° 14. MUSARD. Les Lions. / N° 15. MUSARD. Viva. / N° 16. TOLBECQUE. La Muette. 1^{er} quadrille. / N° 17. TOLBECQUE. La Muette. 2^e quadrille. / N° 18. MUSARD. Le ruban bleu. / N° 19. TOLBECQUE. Guillaume Tell. 1^{er} quadrille. / N° 20. TOLBECQUE. Guillaume Tell. 2^e quadrille. / N° 21. TOLBECQUE. Le Comte Ory. / N° 22. TOLBECQUE. Gustave. / N° 23. MUSARD. Richard Cœur-de-Lion. / N° 24. MUSARD. La Samaritaine. / N° 25. MUSARD. Les Soirées du Ranelagh. / N° 26. MUSARD. Souvenirs de Lyon. / N° 27. MUSARD. Marino Faliero. / N° 28. MUSARD. Les Fêtes du Château d'Eu. / N° 29. MUSARD. La Sirène. 1^{er} quadrille. / N° 30. MUSARD. La Sirène. 2^e quadrille. / N° 31. MUSARD. La Part du Diable. 1^{er} quadrille. / N° 32. MUSARD. La Part du Diable. 2^e quadrille. »

²⁸⁶ *La France musicale*, 20 juin, 25 juillet et 31 octobre 1841, vol. 6, n° 25, 30 et 44, p. 224, 264 et 380 ; *Ibid.*, p. 224 : « MUSIQUE POUR LE PIANO. / ADAM. Mélange sur les Diamants. / - Six Airs sur les Diamants. / F. BURGMULLER. Grand Galop des Diamants. / [...] Ed. WOLFF. Op. 52. Divertissement sur les Diamants. / - Op. 53. Boléro sur les Diamants. / [...] DEUX QUADRILLES pour le Piano, sur LES DIAMANTS, / Par MUSARD. / Les mêmes, en quintette. / Les mêmes, pour orchestre. / Les mêmes, pour deux violons, deux flûtes, deux cornets, deux flageolets. »

²⁸⁷ *La France musicale*, 29 mai 1842, vol. 7, n° 22, p. 204 : « MUSIQUE DE PIANO. / Ad. ADAM. Mélange sur le Duc d'Olonne. / - Six airs faciles sur le Duc d'Olonne. / BURGMULLER, Op. 75. Valse et galop sur le Duc d'Olonne. / [...] PIANO À QUATRE MAINS. / [...] MUSARD. Deux Quadrilles sur le Duc d'Olonne. »

²⁸⁸ *La France musicale*, 1844, vol. 9, p. 184, 216, 296 ; 1845, vol. 10, p. 32 ; *Ibid.*, 7 juillet 1844, vol. 9, n° 27, p. 216 : « PIANO. / [...] MUSARD. Deux quadrilles sur la Sirène. / - Les mêmes, à quatre mains. / [...] HARMONIE. / FESSY. Pas redoublé sur la Sirène. »

²⁸⁹ *La France musicale*, 1845, vol. 10, p. 184, 239, 255, 264, 335 et 368 ; *Ibid.*, 10 août 1845, vol. 10, n° 32, p. 255 : « LEDUC. Quadrille sur la Barcarolle. »

²⁹⁰ *Fm*, 30 janvier 1848, vol. 13, n° 5, p. 39 : « PIANO / BURGMULLER. Valse de HAYDEE. / [...] QUADRILLES ET POLKAS. / MUSARD. Deux quadrilles sur Haydée. » ; *Fm*, 20 février 1848, n° 8, p. 63 : « Fantaisies et variations pour le piano sur HAYDEE. / MUSARD. Deux quadrilles sur Haydée. / - Les mêmes, à quatre mains. / - Grande valse sur Haydée, avec accompagnement. / Ad. ADAM. Mosaique sur Haydée. »

27 mars, 10 avril, 1^{er} et 15 mai, 12 et 26 juin, 3 juillet, 6 novembre et 4 décembre²⁹¹. Ces partitions connaissent une diffusion internationale, notamment en Angleterre. Dans son édition du 13 janvier 1842, *The Musical World* présente en effet la critique de six arrangements, dont un quadrille de Musard, réalisés par cinq compositeurs français à partir de l'opéra-comique *Les Diamants de la couronne* d'Auber. L'ensemble des arrangements est édité par Wessel and Stapleton²⁹².

Notre hypothèse est que le développement parallèle de l'opérette à Paris et à Vienne dans la deuxième moitié du XIX^e siècle est en grande partie dû à ce goût invétéré de la danse et des bals que partagent déjà les populations des deux capitales dans la première moitié du siècle. Immortalisée par les valse et les opérettes de Johann Strauss, la prédilection des Viennois pour la danse est en effet attestée par Carl Maria von Weber dès 1815²⁹³.

3.2.5 L'opéra-comique est-il encore comique ?

Dans l'introduction de son ouvrage intitulé *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration*, Olivier Bara constate la difficulté à définir le « genre moyen » de l'opéra-comique, un « genre mixte » entre l'opéra et le théâtre parlé, dont le « principe créateur réside dans l'hybridation » et qui parcourt « toute la gamme des objets et des émotions dramatiques depuis la "bassesse" de la farce jusqu'à la "noblesse" de la tragédie ». Spécialiste de la littérature française du XIX^e siècle et des arts de la scène, il remet en cause la dénomination même du genre : « L'alternance du parler et du chanter ne présume en rien du ton de l'œuvre : l'opéra-comique relève par son nom même d'une aberration car il n'est pas nécessairement comique²⁹⁴ ». Olivier Bara reprend ici un constat largement partagé en Europe au XIX^e siècle, aussi bien en France et en Italie qu'en Allemagne. Dans son édition du 6 mars 1842, la *Gazzetta musicale di Milano* donne la traduction d'un article de Fétis dans lequel le critique musical évoque le compositeur napolitain Aspa et mentionne le « vrai style bouffe italien, très

²⁹¹ *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1842, vol. 9, p. 24, 136, 159-160, 198, 216, 248, 270, 280, 440 et 488.

²⁹² *The Musical World*, 13 janvier 1842, vol. 17, n° 2, p. 12-13.

²⁹³ WEBER, Carl Maria von [sous le pseudonyme de M-e], « Ueber Prag (geschrieben, Ende July 1815) », in : *Allgemeine musikalische Zeitung*, 13 septembre 1815, vol. 17, n° 37, p. 621 : « Einen höchst vortrefflichen Zweig der praktischen Tonkunst unter uns kann ich Ihnen noch nennen, und zwar den der Tanzmusik, die man schwerlich ausser Wien besser und sorgfältiger gepflegt hören kann, und die zu cultiviren auch kein kleiner Gegenstand der Aufmerksamkeit der hiesigen Musiker ist, da im Fasching manchen Abend 3 bis 400 - sage: drey- bis vierhundert - Bälle sind. Horribile dictu! es lässt sich aber polizeylich erweisen. Ja ja, die Musikliebhaberey geht seit Jahren immer mehr und mehr abwärts - in die Füße, und selten bleiben noch beträchtliche Reste oberwärts sitzen! » [= WEBER, Carl Maria von, *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, LAUX, Karl (éd.), Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1975, p. 264-265].

²⁹⁴ BARA, Olivier, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*. Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 2001, p. 9. - Cf. : *Ibid.*, p. 307 [= *Journal des Théâtres*, 27-28 décembre 1820, n° 246-247] : « À lui seul, ce théâtre occuperait journallement 2 ou 3 feuilles quotidiennes [...]. Cette importance se fonde principalement sur l'action qu'il exerce à l'égard des autres théâtres dont il joue presque tous les genres. En effet cet opéra dit *comique* cesse bientôt de l'être, et se montre *tragique*, *demi-seria* ou *buffa*, selon qu'il lui en prend fantaisie ; il participe aussi de la comédie, du vaudeville et des variétés quand il lui plaît ; enfin ce théâtre est, pour ainsi dire, le panorama des autres. » - Cf. : VENDRIX, Philippe, « L'opéra-comique sans rire », in : SCHNEIDER, Herbert, WILD, Nicole (éd.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 1997, p. 31-41. - Cf. : SOUBIES, Albert, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages. De la première de « La Dame blanche » à la millième de « Mignon »*, 1825-1894, Paris, Fischbacher, 1894, p. VIII-IX. - QUITTARD, Henri, « opéra-comique », in : BERTHELOT, Marcellin (éd.), *La Grande Encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres*, Paris, Société anonyme de La Grande Encyclopédie, 1899, vol. 25, p. 408-411.

différent de celui de l'opéra-comique français²⁹⁵ ». Cette idée est longuement développée par Maurice Bourges dans l'édition du 21 janvier 1849 de la *Revue et Gazette musicale de Paris*. Celui-ci oppose la « caricature », la « charge » et les « explosions d'hilarité » du genre italien, « si peu en harmonie avec nos idées », au « goût » et à la « manière tempérée » du genre français. Il regrette la mode récemment lancée par Albert Grisar, Luigi Bordèse et Ambroise Thomas de composer des « opéras bouffons » pour l'Opéra-Comique²⁹⁶. Selon Maurice Bourges, ces variantes françaises de l'*opera buffa*, une « forme exotique », ne sont rien d'autre qu'une « circonstance accidentelle », une « fantaisie passagère » et un « caprice fugitif de la mode », car elles ne respectent pas la longue tradition en demi-teinte de l'opéra-comique, une tradition au sein de laquelle le style bouffe ne constitue jamais la règle, mais l'exception :

Cependant, nous avons eu, à différentes dates, certains opéras bouffons français bien reçus du public, entre autres *le Tableau parlant*, *l'Irato*, *les Rendez-vous bourgeois*, *Ma tante Aurore*, et plus récemment *l'Eau merveilleuse*, *Gilles* et *le Caïd* en ce moment en vogue. Mais à bien dire, ce ne sont là que des accidents, de rares exceptions dans une longue période de quatre-vingts ans, si fertile au contraire en opéras-comiques de premier ordre²⁹⁷.

Donizetti opère également une nette distinction entre le comique franc de l'*opera buffa* et celui plus effacé de l'opéra-comique. Le compositeur italien considère en effet, à plusieurs reprises dans sa correspondance, le genre de l'opéra-comique comme l'équivalent français de l'*opera semiseria*, c'est-à-dire un genre intermédiaire entre le comique de l'*opera buffa* et le tragique de l'*opera seria*²⁹⁸. Dans une lettre adressée depuis Vienne au musicien bergamasque Antonio Dolci et datée du 24 avril 1842, Donizetti signale son manque de motivation à l'idée de composer de nouveaux ouvrages de demi-caractère pour l'Opéra-Comique, deux ans après la création de *La Fille du régiment* : « *Se respondi subito io lascio Parigi, chè mi rompono il Chitarrino per far opere semiserie*²⁹⁹. » Le 29 juin 1845, le compositeur écrit depuis Vienne à son frère Giuseppe Donizetti, chef d'orchestre à la cour de Constantinople, pour le tenir informé de son prochain séjour à Paris. Il lui annonce, dans un mélange de français et

²⁹⁵ *GmM*, 6 mars 1842, vol. 1, n° 6, p. 38 : « *Il Proscritto, ultima sua Opera rappresentata al teatro Nuovo pochi giorni prima del mio arrivo a Napoli, e che fu ben accolta dal pubblico, è tale partizione che ai soli napoletani può piacere a cagione di una parte buffa scritta nel dialetto dell'ultima classe del popolo di Napoli, e contiene molte belle cose nel vero stile buffo italiano, molto differente da quello dell'Opéra-comique francese.* »

²⁹⁶ BOURGES, Maurice, « De l'opéra bouffon », in : *RGmP*, 21 janvier 1849, n° 3, p. 17 : « On ne peut nier que depuis quelque temps une tendance prononcée ne se manifeste sur notre seconde scène lyrique. C'est une velléité de renaissance de l'opéra bouffon. *Gilles ravisseur*, *les Deux Bambins*, *le Caïd*, donnés en moins d'une année, témoignent incontestablement de ce retour systématique à un genre dont le génie français n'est pas l'inventeur, et que plusieurs ont essayé, avec plus ou moins d'habileté, de naturaliser parmi nous. L'Italie est la mère, l'heureuse et féconde mère, de cette forme scénique, qu'elle a baptisée du nom de *burletta* ou d'*opera buffa*. Opera buffa, opéra bouffon, cela se traduit tout seul » ; *Ibid.* p. 18 : « Nos jeunes compositeurs subissent en ce moment l'effet d'un mirage que la réussite de *Gilles* et du *Caïd* rend plus périlleux. Il n'en est pas un qui ne sollicite ou ne rêve un opéra-bouffon, oubliant que de toutes les formes lyriques c'est la plus difficile, parce qu'elle exige une immense variété dans l'invention mélodique, et surtout un foyer toujours actif de brillant, d'ardeur, de légèreté, d'*humour* comique, de gaieté communicative. »

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁹⁸ Une étude du « genre moyen » italien est proposée au premier chapitre de la thèse d'habilitation d'Arnold Jacobshagen : « Annäherungen an ein mittleres Genre der italienischen Oper », in : JACOBSHAGEN, Arnold, *Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart, Franz Steiner, coll. « Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft », vol. 57, 2005, p. 12-35.

²⁹⁹ ZAVADINI, Guido, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 590-591, lettre n° 407 : « Si tu répons immédiatement, je quitterai Paris parce qu'ils me cassent les pieds pour faire *des opere semiserie*. » - Peu après, Donizetti exprime une deuxième fois son manque d'enthousiasme pour une nouvelle collaboration avec l'Opéra-Comique : *Ibid.*, p. 597, lettre n° 411 : « *Mi vonno per forza a Parigi ora, ma cerco ogni via per svicolare; non ci sto bene io quantunque amatissimo... Il clima non è il mio!* »

d'italien, que ce séjour est motivé par trois projets de créations : une *opera seria* pour l'Opéra, une *opera semiseria* pour l'Opéra-Comique et une *opera buffa* pour le Théâtre-Italien³⁰⁰. La séparation entre les répertoires des trois premières scènes lyriques parisiennes correspond ainsi selon Donizetti à celle entre les trois principaux genres lyriques italiens. En d'autres termes, le sourire est à l'Opéra-Comique ce que le rire est au Théâtre-Italien sous la monarchie de Juillet. Une lettre de l'écrivain Sophie Gay au compositeur italien datée du 17 janvier 1839 à minuit, c'est-à-dire juste après la première représentation parisienne de *L'elisir d'amore*, atteste du fait que Donizetti n'est pas le seul à observer un déclin du comique en France :

Monsieur

Il m'est impossible de finir cette journée sans vous remercier de l'extrême plaisir que je vien[s] d'éprouver en écoutant la ravissante musique de *L'Elisire d'Amore*. C'est de la bonne comédie en musique. Animée, spirituelle, tendre, et tout à la foi[s] mélancolique et gaie, rien ne prouve mieux que cet ouvrage la variété, la fécondité de votre talent. Malgré notre prétention de ne plus aimer que le *triste* en France ; je ne doute pas que l'*Elisire* n'ait un grand et long succès³⁰¹.

Publié le 29 juin 1845 dans la *Gazzetta musicale di Milano*, le compte-rendu d'une représentation florentine de *Zampa* d'Hérold montre que Donizetti n'est pas non plus le seul en Italie à considérer le genre de l'opéra-comique comme une variante française de l'*opera semiseria*³⁰². Représentée pour la première fois en Italie au Teatro del Fondo de Naples le 28 décembre 1833, avant d'être reprise notamment à Turin, Florence, Milan et Venise, la traduction italienne de *Zampa* par Giovanni Federico Schmidt porte en outre le sous-titre de *melodramma tragi-comico*³⁰³, un sous-titre que l'on retrouve notamment dans l'édition du 4 septembre 1835 du journal milanais *L'Eco*³⁰⁴. Ce refus italien de placer le genre français au même niveau que l'*opera buffa* apparaît de manière très nette lors de la diffusion italienne des deux opéras-comiques de Meyerbeer dans les années 1850 et 1860. Sebastian Werr consacre quatre pages de sa thèse de doctorat à la réception italienne de *L'Étoile du Nord* de Meyerbeer, un opéra-comique créé à Paris en 1854 et repris sans succès en traduction italienne à Milan en 1856³⁰⁵. Le musicologue montre que le public italien refuse alors de considérer cet ouvrage comme comique, bien que ce dernier soit représenté et publié en tant que *dramma comico*. Sebastian Werr relève que Pompeo Cambiasi, dans sa chronique du Teatro alla Canobbiana, et Meyerbeer lui-même, dans une lettre au chef d'orchestre Pietro Romani, qualifient *La stella del Nord* d'*opera semiseria*, une appellation que n'aurait sans

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 817 : « *a proposito, parto per Parigi fra 10 giorni. Si vono 3 opere. Seria à l'Academie, semi à l'Opéra comique. Et bouffe aux Italiens. Tutto questo finirà in niente, ma temo piuttosto tentare un processo a M.r Pillet Directeurs du Grand Opéra. Celà m'ennuyera un peu, ma la colpa è sua!* » [sic].

³⁰¹ *Ibid.*, p. 883.

³⁰² *GmM*, 29 juin 1845, vol. 4, n° 26, p. 91 : « ALL'ESTENSORE della Gazzetta Musicale di Milano / Firenze, 18 giugno 1845. / ANCORA DELLO ZAMPA. – UN NUOVO PIANISTA DI 15 ANNI / Allorquando nel numero 23 di codesta Gazzetta musicale, l'ultimo a me cognito, si pubblicava una lettera di corrispondenza scrittavi da Firenze nel 27 maggio, le condizioni musicali di quella città avean cambiato totalmente la faccia. La guarigione di Badiali avea reso vita al teatro della Pergola, e l'Opera semiseria Zampa alfine era comparsa in scena ».

³⁰³ *Zampa, / o sia / la sposa di marmo, / melodramma tragi-comico in tre atti, / tradotto dal francese / sotto la musica del maestro Hérold, / e rappresentato / nel Real Teatro del Fondo / nell'atunno del 1833. / Dedicato / a Sua Altezza Reale / Don Leopoldo. / Principe di Salerno. / Napoli, / dalla tipografia Flautina / 1833. [= Traduction italienne du livret, 71 p.]*

³⁰⁴ « GAZZETTA TEATRALE / TEATRI ITALIANI. / MILANO. – I. R. TEATRO ALLA SCALA. / Zampa, o la Sposa di marmo, *Melodramma tragicomico, musica del sig. Herold. (2 Settembre)* », in : *L'Eco: Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri*, 4 septembre 1835, vol. 8, n° 106, p. 423.

³⁰⁵ WERR, Sebastian, *Musikalisches Drama und Boulevard: Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler, 2002, p. 149-152.

doute pas désapprouvée Gustave Bertrand du côté français³⁰⁶. Notons que *Le Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer, créé à l'Opéra-Comique en 1859, est de même édité par Ricordi sous le titre d'*opera semiseria*³⁰⁷. Cette appréciation du genre français est partagée par la presse anglaise, ce dont témoigne un article publié le 12 janvier 1850 dans *The Musical World*, dans lequel les opéras-comiques d'Halévy sont qualifiés de « *semi-serious operas*³⁰⁸ ». La perte de comique du genre français est également observée en Allemagne. En 1839, l'article « Buffo » de l'*Allgemeines Theater-Lexikon* distingue nettement de ce point de vue l'*opera buffa* de l'opéra-comique : « Opera buffa, die komische Oper, entgegengesetzt der Opera seria der ernsten Oper der Italiener; sie ist nicht mit der Opéra comique der Franzosen zu verwechseln. Bei der Opera buffa ist Komik die Hauptsache, bei der Opéra comique nur Nebensache³⁰⁹. » À l'article « Oper » de leur *Theater-Lexikon*, Philipp Jakob Düringer et Heinrich Bartel considèrent en 1841 que les genres lyriques allemands sont comparables aux genres lyriques français, à un détail près : « Die Franzosen haben fast dieselbe Eintheilung, an welcher jedoch auszusetzen ist, daß selbst ernste Opern, wenn der Dialog gesprochen, unter die komischen und umgekehrt komische, worin Alles recitativisch behandelt wird, unter die großen Opern gerechnet werden³¹⁰. » Dans son article consacré au Théâtre de l'Opéra-Comique et publié le 5 juillet 1842 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, Joachim Fels remarque que le comique n'est plus un critère essentiel de définition du genre français : « Wenn die komische Oper das Interesse wach hält, so ist es nicht, weil sie komisch ist (das Komische ist oft sehr ernst), sondern weil sie tüchtige Mitglieder besitzt, die nicht blos[s] zu singen, sondern auch zu spielen verstehen³¹¹ ». Cette opinion est entièrement partagée par Ferdinand Hiller lors d'un séjour de deux semaines à Paris en 1851. À l'instar de Ferdinand Gleich³¹² et

³⁰⁶ BERTRAND, Gustave, *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Paris, Didier, 1872, p. 232 : « Est-ce bien un opéra-comique que l'*Étoile du Nord* ? La partie légère est un peu lourde et factice, le meilleur est encore ce qui tient du grand opéra, mais ces beautés-là font éclater le cadre du genre. »

³⁰⁷ *Dinorah / ossia / Il pellegrinaggio a Ploërmel / Opera semiseria in tre atti / Parole di / Giulio Barbier e Michele Carré / Versione italiana di Achille de Lauzières / Musica di G. Meyerbeer / R. Teatro della Scala / Carnevale 1869-70 / R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi / Firenze – Milano – Napoli [= Traduction italienne du livret, 44 p.]*.

³⁰⁸ « Halevy's Val d'Andorre », in : *The Musical World*, 12 janvier 1850, vol. 25, n° 2, p. 14 : « The most noted works of Halévy are La Juive, Guido et Ginevra, La Reine de Chypre, and Charles VI, grand serious four act operas, produced at the Academie Royale; L'Eclair, Les Mousquetaires de la Reine, Le Val d'Andorre, and La Fée aux Roses, semi-serious operas, in three acts, composed for the Opera Comique. »

³⁰⁹ « Buffo », in : MARGGRAFF, Hermann, HERLOSSOHN, Carl, BLUM, Robert (éd.), *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Altenburg/Leipzig, 1839-1846, vol. 2, p. 63 : « Opera buffa, l'opéra comique, opposé à l'*opera seria*, l'opéra sérieux des Italiens ; il ne faut pas le confondre avec l'opéra-comique des Français. Le comique est capital dans l'*opera buffa*, mais n'est que secondaire dans l'opéra comique. »

³¹⁰ DÜRINGER, Philipp Jakob, BARTEL, Heinrich L., *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*, Leipzig, Otto Wigand, 1841, p. 793 : « Les Français ont presque la même répartition, à laquelle il faut cependant reprocher que même des opéras sérieux, lorsque les dialogues sont parlés, sont comptés parmi les opéras comiques et inversement, des opéras comiques où tout est traité en récitatif sont comptés parmi les grands opéras. »

³¹¹ FELS, Joachim, « Die komische Oper in Paris », in : *Neue Zeitschrift für Musik*, 5 juillet 1842, vol. 17, n° 2, p. 5 : « Si l'Opéra-Comique suscite toujours l'intérêt, ce n'est pas parce qu'il est comique (le comique est souvent très sérieux), mais parce qu'il possède des interprètes de talent qui savent non seulement bien chanter, mais aussi bien jouer la comédie ».

³¹² GLEICH, Ferdinand, *Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen. Opern nebst Biographien der Componisten*, Leipzig, Heinrich Matthes, 1857, p. 10 : « Es kommt selbst vor, daß Stoffe der Opéra comique oft ebenso ernst, als die der großen Oper sind. Der wesentlichste Unterschied liegt in solchen Fällen nur in der durch die Privilegien der beiden Pariser Operntheater bedingten äußeren Form. Die Opéra comique hat nie mehr als drei Acte und stets Dialog. » - GLEICH, Ferdinand, *Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst*, Leipzig, Carl Merseburger,

Ignaz Franz Castelli³¹³, le compositeur et chef d'orchestre allemand écrit ainsi, dans un sous-chapitre consacré à l'Opéra-Comique :

Obwohl man so viele Opern dieses Theaters ins Deutsche übersetzt hat, so kann man doch den Namen desselben kaum verdeutschen; den der komischen Oper würde eine ganz falsche Nebendeutung geben, da sehr häufig die Stoffe, die sie verarbeitet, nichts weniger als komisch sind, während ihre vornehme Schwester, die Akademie, sich zuweilen (wie z. B. in Auber's Liebestrank) zu Lust und Scherz herablässt³¹⁴.

Cette évolution du genre français vers des sujets de plus en plus sérieux³¹⁵ se confirme dans la deuxième moitié du siècle. Directeur de l'Opéra-Comique du mois de mai 1848 au 20 novembre 1857, puis du 1^{er} février au 19 février 1862, Émile Perrin est selon Adam l'un des principaux promoteurs de ce changement esthétique :

Scribe, à qui j'allai conter ma misère, me donna *Giralda* ; c'était un beau cadeau : j'en eus bientôt terminé la musique ; mais M. Perrin venait d'être nommé directeur de l'Opéra-Comique. Enivré par l'immense succès du *Val d'Andorre*, que le premier j'avais proclamé dans mon feuilleton, il s'imaginait (et il le croit encore) que le succès ne pouvait s'obtenir à l'Opéra-Comique que par des pièces tristes ou dramatiques. *Giralda* lui déplut complètement, et, pendant deux ans, il refusa de la monter. Ce ne fut que dans un moment de disette et en plein été qu'il consentit à donner l'ouvrage, qu'il ne joua que le moins possible, persistant dans son opinion sur la valeur de la pièce, même après son succès³¹⁶.

La déception du compositeur du *Chalet* devant cette nouvelle politique musicale est compréhensible. Comme le remarque Karin Pendle³¹⁷, la production lyrique d'Adam destinée au Théâtre de l'Opéra-Comique contraste avec les œuvres plus sérieuses de ses contemporains et peut être considérée comme une forme de transition entre l'opéra-comique de la première moitié du XIX^e siècle et l'opérette de la seconde moitié du siècle. Dans une lettre à Spiker datée du 2 septembre 1838, Adam oppose la « légèreté » des opéras-comiques à la « lourdeur » des opéras allemands. En affirmant la plus grande difficulté à composer de la

1863, vol. 1, p. 152 : « *Deshalb werden für die Opéra comique oft Stoffe verwendet, die nichtsweniger als komisch, zuweilen sogar ernst sind, als die der großen Oper.* »

³¹³ CASTELLI, Ignaz Franz, *Memoiren meines Lebens*, Vienne, Rober & Markgraf, 1861, vol. 2, p. 73 : « *Die Opera comique hält sich streng an ihren Namen; doch muß man wissen, daß die Franzosen unter komischen Opern alle jene Opern verstehen, welche mit Dialogen unterbrochen sind, es mögen ihnen nun wirklich komische oder larmoyante, oder sogar tragische Handlungen zum Grunde liegen.* »

³¹⁴ HILLER, Ferdinand, « *Vierzehn Tage in Paris (1851)* », in : *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1868, vol. 1, p. 22-23 : « *Bien que l'on ait traduit en allemand tant d'opéras de ce théâtre, on ne peut cependant que difficilement germaniser son nom ; celui de komische Oper donnerait une interprétation complètement fautive, étant donné que les sujets qu'il utilise ne sont très souvent pas du tout comiques, tandis que sa sœur distinguée, l'Académie, s'abaisse parfois (comme par exemple dans *Le Philtre* d'Auber) à la joie et à la plaisanterie.* »

³¹⁵ Suite à la Révolution française, l'Opéra-Comique avait déjà connu une première période de sujets plus « sérieux » entre 1789 et 1799. Créé en 1807, *Joseph* de Méhul est un exemple tardif de cette esthétique.

³¹⁶ ADAM, Adolphe, *Souvenirs d'un musicien ; précédés de notes biographiques écrites par lui-même*, Paris, Calmann Lévy, 1884, p. XL (*Notes biographiques*).

³¹⁷ PENDLE, Karin, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, Michigan, Ann Arbor – UMI Research Press, coll. « *Studies in Musicology* », vol. 6, 1979, p. 38 : « *Scribe wrote libretti for Auber, Boieldieu, Hérold, Carafa, and others, but he also wrote for Adolphe Adam, a composer whose style tended more toward the petite musique agréable of former days. He was the first and most important composer to turn from the rather more serious style of his contemporaries and to pave the way for the comical operettas of Offenbach. Scribe thus played an important role in the major changes in the history of opéra comique in the first half of the nineteenth century: that from the declining eighteenth century style to the « classic » style of Auber, Boieldieu, Hérold, and later the more serious opéra lyrique of the second half of the century; and that from this « classical » style to the lighter entertainments of Adam and his successors.* »

musique « comique » et « de demi-caractère » que de la musique sérieuse, il esquisse ce qui pourrait être un manifeste de son esthétique musicale :

Tout cela me confirme dans mon opinion que rien n'est plus difficile que de faire de la musique gracieuse, légère et comique comme Rossini et Auber ont su le faire, et qu'avec de bonnes études on parviendra toujours à faire supportablement de la musique grave, qui ne met pas le compositeur en danger de tomber dans le trivial et le commun qu'il est si difficile d'éviter quand on écrit de la musique de demi-caractère.

Puisque vous convenez si franchement du défaut des compositeurs allemands, qui manquent généralement de cette grâce et de cette légèreté, je vous dirai que l'œuvre nouvelle de M. Clapisson me semble écrite par un de vos compatriotes qui se serait efforcé de plier sa manière au goût de notre public, mais qui n'a pu vaincre sa lourdeur originelle³¹⁸.

Le goût prononcé d'Adam pour le comique s'inscrit cependant à contre-courant de l'évolution à long terme du répertoire de l'Opéra-Comique. Futur créateur du rôle de Iago dans *Otello* en 1887 et du rôle-titre de *Falstaff* en 1893, le baryton français Victor Maurel écrit le 10 janvier 1886 à Verdi pour lui transmettre l'offre de Léon Carvalho, directeur de l'Opéra-Comique depuis 1876, d'assurer la création d'*Otello* sur la scène du théâtre parisien³¹⁹. Le 19 janvier 1886, Verdi donne une réponse négative au chanteur, indiquant préférer que son opéra soit représenté pour la première fois en italien plutôt qu'en traduction³²⁰. Le projet de mettre en scène une version musicale de la tragédie de Shakespeare à l'Opéra-comique prouve combien ce théâtre s'est écarté à la fin du XIX^e siècle de sa vocation première, à savoir l'expression du comique. Victor Maurel assure en effet à Verdi que les œuvres représentées à l'Opéra-Comique ne sont plus comiques :

Le théâtre de l'Opéra-Comique, qui passe à juste titre, pour celui où cet esprit de la mise en scène est placé le plus en relief, grâce au talent exceptionnel de M. Carvalho, ce théâtre n'a plus guère aujourd'hui, au point de vue du genre de musique qui s'y joue, que le titre d'Opéra-Comique ; la vérité est que le vrai théâtre lyrique de Paris est celui où l'on chante, de préférence, des ouvrages du genre de *Roméo et Juliette*, *l'Etoile du Nord* avec récits, etc. etc.³²¹

De quand peut-on dater l'évolution de l'opéra-comique vers des sujets plus sérieux ? Citant l'ouvrage de Ray Longyear consacré à Auber, Karin Pendle rappelle que la fin

³¹⁸ ADAM, Adolphe, « Lettres sur la musique française : 1836-1850 », in : *La Revue de Paris*, 15 août 1903, p. 730.

³¹⁹ CESARI, Gaetano, LUZIO, Alessandro (éd.), *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, A cura della Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, Milan, Stucchi Ceretti & C., 1913, p. 336-339, lettre n° 301. - *Ibid.*, p. 338 : « Je vous disais que la conversation était très animée dans le cabinet directorial du théâtre lyrique de la rue Favart. / M. Carvalho qui, le premier, sur une scène française, parisienne, a associé son grand sens artistique aux éclatants triomphes remportés par *Rigoletto*, *La Traviata*, *Macbeth* à l'ancien théâtre lyrique, exprima son doute à l'égard de cette regrettable nouvelle ; je l'en convainquis en lui disant que cette note était l'expression absolue de la vérité, puisque je la tenais de vous-même et que, sitôt rentré chez moi, je me proposais de vous écrire pour vous exprimer tout le regret que j'en éprouvais personnellement. / Et bien, me dit-il, soyez alors mon interprète auprès de l'illustre auteur de *Rigoletto*, et dites-lui bien que si, par la suite, ses intentions actuelles se modifiaient et que le théâtre que je dirige en ce moment ne lui parût pas indigne de sa nouvelle œuvre nous serions tous fiers de lui fournir notre collaboration et de consacrer à l'interprétation d'*Othello* un cœur et un dévouement peu communs. »

³²⁰ *Ibid.*, p. 341, lettre n° 303 : « Ringraziate molto il Sig. Carvalho, e ditegli che io sono convintissimo che al suo teatro avrei un'esecuzione perfetta sotto ogni rapporto da appagare qualunque esigenza artistica: ma Ella, che conosce Boito, sarà persuaso ch'egli ha fatto del[']*Otello* un libretto con situazioni e versi potentissimi. Io ho cercato di dare a quei versi l'accento il più giusto che ho potuto. Questa qualità (che potrebbe essere forse anche difetto) sarebbe perduta in gran parte in una traduzione francese. Bisogna quindi che per la prima volta *Otello* sia dato in italiano..... »

³²¹ *Ibid.*, p. 339. - Cf. : WERR, Sebastian, *op. cit.*, p. 149.

heureuse constitue l'une des principales caractéristiques du genre entre 1825 et 1850³²². Comme Olivier Bara³²³, la musicologue américaine remarque que les opéras-comiques de cette période, symbolisée par les livrets de Scribe, sont d'autant plus comiques qu'ils sont courts :

*The more serious opéra comique was generally a three-act work in which musical scenes played an important role, whereas works of a lighter, more comical nature were more often in one act and relied less on the music than on the spoken dialogue for the depiction of characters and for the main elements of dramatic effect*³²⁴.

À notre connaissance, *L'Illusion* d'Hérold, un « drame lyrique » en un acte créé le 18 juillet 1829 à l'Opéra-Comique, constitue l'un des premiers ouvrages représentés sur cette scène dont la fin soit tragique. Fétis note à ce sujet : « La catastrophe n'est point d'ailleurs un dénouement ordinaire d'opéra ; elle a été d'un grand secours à *L'Illusion*³²⁵. » L'intrigue du livret de Saint-Georges et Méhissier³²⁶ est simple et limitée à cinq personnages, dont un paysan anonyme. Amoureux sans espoir de la baronne de Valborn, une femme mariée, Gustave quitte la ville et trouve refuge dans une vallée tyrolienne où il est hébergé par Philippe, un chasseur, et sa sœur Laurence. Bien que sujet à la mélancolie, Gustave s'éprend peu à peu de Laurence, dont le prénom est le même que celui de la baronne, et sa demande en mariage est acceptée avec enthousiasme. L'arrivée inattendue de la baronne, désormais veuve, le jour du mariage fait comprendre à Laurence que l'amour de son futur mari pour cette femme est resté intact et que celui-ci ne l'épousera désormais que par sens du devoir. La jeune femme décide alors de se sacrifier par le suicide :

TOUS.

Laurence ! Laurence

Fuis cet horrible lieu !...

(Ils vont s'élaner sur le pont, lorsqu'un mouvement de Laurence renverse l'arbre léger dans l'abîme ; cet arbre, en tombant, fait écrouler un quartier du roc qui découvre une vaste chute d'eau naturelle ; ils s'arrêtent tous sur le bord avec effroi. Laurence, sur l'autre rocher, montre la lettre, et se précipite dans l'abîme, en criant : « Adieu ! »

TABLEAU

(Tous sont sur les rochers dans l'attitude du désespoir ; Philippe est tombé évanoui dans les bras de Gustave qui l'a suivi sur le haut du rocher ; la Baronne et les paysannes fondent en larmes sur le devant de la scène, et l'on voit l'écharpe de Laurence se perdre dans les eaux du torrent.)

³²² PENDLE, Karin, *op. cit.*, p. 37-38 : « Longyear has summarized the general characteristics of opéra comique from 1825 to 1850, its « classical phase », as follows: / (1) Spoken dialogue alternated with specially-composed music. This distinguished opéra comique from French grand opera or Italian opera, in which the music was continuous throughout, and from the comédie-vaudeville, which used pre-existent tunes. [...] / (5) A happy ending was obligatory. »

³²³ BARA, Olivier, *op. cit.*, p. 117 : « Commencent ensuite à émerger les tendances de fond du répertoire de l'Opéra-Comique après 1814. Certes, le retour à la composante comique du genre, entamé sous l'Empire, se confirme, surtout avant les années 1820 et dans les petits ouvrages en un acte. »

³²⁴ PENDLE, Karin, *op. cit.*, p. 34-35 : « L'opéra-comique plus sérieux était généralement une œuvre en trois actes dans laquelle les scènes musicales jouaient un rôle important, tandis que les œuvres d'une nature plus légère et comique étaient plus souvent en un acte et reposaient moins sur la musique que sur les dialogues parlés pour la description des caractères et pour les principaux éléments d'effet dramatique. »

³²⁵ FÉTIS, François-Joseph, « Théâtre de l'Opéra-Comique. / Première représentation de *L'Illusion*, opéra comique en un acte, paroles de MM. Saint-Georges et Méhissier, musique de M. Hérold », in : *Revue musicale*, 1829, vol. 5, p. 611.

³²⁶ « L'ILLUSION, / DRAME LYRIQUE EN UN ACTE, / PAROLES / DE MM. DE S^T-GEORGES ET MENISSIER, / MUSIQUE DE M. HEROLD ; / Représenté pour la première fois, sur le théâtre royal de l'Opéra-Comique, le 18 juillet 1829. / A BRUXELLES, / CHEZ J.-B. DUPON, IMPRIMEUR-LIBRAIRE, / PRÈS DU POIDS DE LA VILLE, Et chez les principaux Libraires du Royaume. / 1829 » : livret, 43 p.

FIN³²⁷.

Le premier suicide d'une héroïne à l'Opéra-Comique entraîne un écart indéniable avec la tradition purement comique du genre, un écart accentué par le succès de l'œuvre qui est représenté une centaine de fois sur la scène parisienne³²⁸. Le suicide de Laurence dans *L'Illusion* présente d'ailleurs de nombreuses similitudes avec celui de l'héroïne Fenella dans *La Muette de Portici*, le grand opéra d'Abel créé l'année précédente. Sœur du pêcheur napolitain Masaniello, Fenella est impuissante devant l'amour d'Alphonse, fils du vice-roi de Naples, pour sa fiancée Elvire et se précipite dans l'abîme aux yeux de tous en lâchant son écharpe, après avoir appris la mort violente de son frère. Il suffit de remplacer les noms de Masaniello, Fenella, Alphonse et Elvire par ceux de Philippe, Laurence, Gustave et la baronne de Valborn pour retrouver l'essentiel de l'intrigue de l'opéra-comique d'Hérold. Rappelons que le Théâtre de l'Opéra-Comique avait précisément tenté de rivaliser avec le répertoire sérieux de la première scène parisienne à travers la création le 27 décembre 1827 du « drame historique » en quatre actes *Masaniello, ou Le pêcheur napolitain* de Carafa, deux mois seulement avant la création de *La Muette de Portici* à l'Opéra le 29 février 1828. Les deux ouvrages concurrents étant basés sur le même sujet, Masaniello succombe aussi de mort violente à la fin de l'opéra-comique de Carafa³²⁹. La nouveauté introduite dans le genre de l'opéra-comique par les scènes finales de *Masaniello* et de *L'Illusion* est soulignée par Olivier Bara : « Fait exceptionnel, en 1827 et 1829, deux ouvrages s'achèvent par la mort sur scène de leur héros, *Masaniello* de Carafa et *L'Illusion* d'Hérold : la scène de l'Opéra-Comique n'est plus nécessairement le lieu des joyeuses réconciliations où l'histoire se finit toujours bien³³⁰. » S'il ne mentionne pas *L'Illusion*, Offenbach estime également que les opéras-comiques d'Hérold marquent un tournant capital dans l'histoire de l'opéra-comique à travers l'abandon de l'ancienne gaieté qui caractérisait jusqu'alors « le genre primitif et vrai », un genre que le compositeur allemand qualifie de « création éminemment française ». À l'instar de Donizetti, Offenbach assimile désormais le « genre mixte » de l'opéra-comique à l'*opera semiseria* :

Hérold conserve encore ce cachet dans *la Clochette*, *le Muletier* et *Marie*. Mais bientôt sa lyre s'assombrit. *Zampa*, composition splendide, représenté en 1831, forme une transition sensible et trop peu remarquée entre l'opéra comique aux allures légères et le drame musical aux lugubres effets.

Le Pré aux Clercs, dernier chef-d'œuvre du Weber français, est un second pas dans cette voie nouvelle.

Dès ce moment, le genre gracieux et léger des premiers jours disparaît à peu près de la scène pour faire place aux grands ouvrages.

³²⁷ *Ibid.*, p. 42-43.

³²⁸ POUGIN, Arthur, *Hérold : biographie critique*, Paris, Henri Laurens, 1906, p. 80 : « Le livret de *L'Illusion*, qui avait pour auteurs Saint-Georges et Ménessier, était très dramatique, si dramatique même qu'il se terminait par le suicide de l'héroïne, qui se précipitait dans un gouffre. Assez peu vraisemblable, il n'était pas pourtant dénué d'intérêt, et, en somme, il fournit à Hérold l'occasion d'écrire une partition remarquable, partition qui assura le succès complet de l'ouvrage et lui permit de parcourir une carrière de près de cent représentations, dont la première fut donnée le 18 juillet 1829. »

³²⁹ « Masaniello, / ou / LE PÊCHEUR NAPOLITAIN, / DRAME HISTORIQUE EN QUATRE ACTES. / DE MM. MOREAU ET LAFORTELE, / MUSIQUE DE M. CARAFA. / REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS SUR LE THÉÂTRE-ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE, LE JEUDI 27 DÉCEMBRE 1827. / Bruxelles, / Chez L. DUMONT, Editeur, Rue des Sablons [...] / 1828. » : livret, 52 p. - Cf. : *Ibid.*, p. 52 : « [ACTE IV] SCÈNE X. / LES MÊMES ; LÉONA, LE GOUVERNEUR, LES TROUPES ESPAGNOLES. / LÉONA. / Ah ! monseigneur ! / (*On entend une décharge de mousqueterie. Masaniello tombe sur la scène en s'écriant : INGRATS NAPOLITAINS ! Léona se jette sur son époux, le peuple se presse autour d'eux.*) [...] ».

³³⁰ BARA, Olivier, *op. cit.*, p. 117.

Ce n'est pas encore le grand opéra, et ce n'est déjà plus l'opéra comique. C'est un genre mixte, le *semi-seria* des Italiens, tel que Weber l'a compris pour le *Freischütz*, *Obéron* et *Euryanthe*, Mozart pour la *Flûte enchantée*, Winter pour la *Famille suisse*³³¹.

Créé le 3 mai 1831 à l'Opéra-Comique, *Zampa* symbolise plus qu'aucun autre ouvrage d'Hérold l'évolution du genre vers des sujets plus sérieux à travers l'irruption du fantastique, la mort du héros éponyme et une catastrophe naturelle. De même que Don Giovanni est emporté dans les flammes de l'enfer par la statue du Commandeur à l'avant-dernière scène du *dramma giocoso* de Mozart (II, 15), *Zampa* est entraîné dans les flammes par une statue de femme à la dernière scène de l'opéra-comique d'Hérold (III, 9). Symbole romantique de la révolution, l'éruption de l'Etna fait ici écho à celle du Vésuve dans la scène finale de *La Muette de Portici* (V, 7), le grand opéra d'Auber³³² :

[ACTE III] SCÈNE IX

ZAMPA, LA STATUE.

(Musique sombre.)

ZAMPA, saisi par la statue,

Camille ! (Étonné) Ô Dieux ! cette main est glacée !... (Avec horreur !) C'est elle !... (Voulant s'en délivrer.) Laisse-moi ! laisse-moi !... (Il veut la frapper de son poignard) Ciel !... Mon poignard se brise sur ce marbre !... (Se débattant.) Ah !... quel tourment horrible !... Alice ! Alice ! pardon !... Ah !... je meurs...

(La musique a toujours continué. Coup de tonnerre plus violent. Zampa jette un cri terrible et disparaît avec la statue qui s'engloutit au milieu des flammes, tandis que des femmes et des habitants traversent le théâtre en fuyant.)

CHŒUR.

O jour affreux !

La terre tremble,

Et l'Etna semble

Nous couvrir de ses feux !

(Une partie du palais disparaît. On voit au fond, sur le bord de la mer, la statue d'Alice, revenue sur son piédestal, et entourée de tous les habitants qui s'agenouillent devant elle. [...])³³³

L'intrigue de *Zampa* présente également quelques similitudes avec celle d'un autre grand opéra contemporain, *Robert le diable* de Meyerbeer, qui est créé quelques mois plus tard seulement à l'Opéra, le 21 novembre 1831. L'action des deux ouvrages se déroule en Sicile dans le passé, au Moyen Âge dans *Robert le diable*, à la Renaissance dans *Zampa*, et met en scène la mort fantastique de l'un des protagonistes, respectivement Bertram et Zampa.

³³¹ OFFENBACH, Jacques, « Concours musical et littéraire du Théâtre de la Gaîté », in : *Le Ménestrel*, dimanche 6 septembre 1874, n° 2303 (= vol. 40, n° 40), p. 318. - Cf. : SAINT-PULGENT, Maryvonne de, *L'opéra-comique : Le gavroche de la musique*, Paris, Gallimard, 2010, p. 50.

³³² *La Muette de Portici*, in : SCRIBE, Eugène, *Œuvres complètes*, Paris, Furne et Cie/Aimé André, 1840, vol. 1, p. 553 : « FENELLA. / [Elle sort peu à peu de son évanouissement. Elle aperçoit Alphonse auprès d'Elvire ; elle se relève, jette sur Alphonse un dernier regard de regret et de tendresse ; elle unit sa main à celle d'Elvire, et s'élance rapidement vers l'escalier qui est au fond du théâtre. Surpris de ce brusque départ, Alphonse et Elvire se retournent pour lui adresser un dernier adieu. En ce moment le Vésuve commence à jeter des tourbillons de flamme et de fumée, et Fenella, parvenue au haut de la terrasse, contemple cet effrayant spectacle. Elle s'arrête, elle détache son écharpe, la jette du côté d'Alphonse, lève les yeux au ciel et se précipite dans l'abîme. Alphonse et Elvire poussent un cri d'effroi. Mais, au même instant, le Vésuve mugit avec plus de fureur ; du cratère du volcan la lave enflammée se précipite. Le peuple épouvanté se prosterne.] / LE CHŒUR. / Grâce pour notre crime ! / Grand Dieu ! protège-nous ! / Et que cette victime / Suffise à ton courroux ! »

³³³ « ZAMPA / OU / LA FIANCÉE DE MARBRE, / OPÉRA-COMIQUE EN 3 ACTES, / PAROLES DE M. MÉLESVILLE, / MUSIQUE DE M. HÉROLD. / Représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de l'Opéra-Comique, le 3 Mai 1821 [sic] / ANVERS, / AU MAGASIN THÉÂTRAL, CHEZ H. RATINCKX IMPR.-LIBR.-LITHOG.-RELIEUR, / GRAND'PLACE / 1840. » : livret, 93 p. - Passage cité : *Ibid.*, p. 92. Les paroles inscrites sur la partition diffèrent en partie de celle du livret.

Placer l'action dans un passé aussi lointain correspond parfaitement à l'esthétique romantique. En outre, le fait que l'opéra de Meyerbeer ait été destiné à l'origine au Théâtre de l'Opéra-Comique renforce l'idée selon laquelle le répertoire de ce théâtre se rapproche alors de celui de l'Opéra. Après *L'Illusion* et *Zampa*, *Le Pré aux clercs* est le troisième et dernier opéra-comique d'Hérold à mettre en scène une mort violente en fin d'ouvrage. La création de cet opéra-comique le 15 décembre 1832 précède d'un mois seulement la mort du compositeur le 19 janvier 1833. Comme l'intrigue de *Zampa*, celle du *Pré aux clercs* présente plusieurs points communs avec celle d'un grand opéra contemporain, *Les Huguenots* de Meyerbeer, créé à l'Opéra le 29 février 1836. L'action des deux ouvrages se situe en France en 1572, à l'époque du massacre de la Saint-Barthélémy, et met en scène au troisième acte un duel au Pré-aux-Clercs, une prairie de Paris jadis célèbre pour ce type de rendez-vous. Un mariage arrangé est à chaque fois l'objet du duel entre deux nobles, le baron de Mergy et Comminge dans l'opéra-comique d'Hérold, Raoul de Nangis et le comte de Saint-Bris dans l'opéra de Meyerbeer. Si Mergy et Comminge commencent à se battre sur scène dans *Le Pré aux clercs* (III, 6), l'intervention de l'exempt et des archers du guet les contraint à déplacer leur duel dans un endroit sombre hors de vue du Palais du Louvre et des spectateurs du théâtre (III, 7). La mort de Comminge n'est donc pas présentée directement au public de l'Opéra-Comique, sinon par l'intermédiaire de son cadavre recouvert d'un manteau et emporté par deux archers sur une barque (III, 10).

En 1834, Berlioz envisage la composition de *Benvenuto Cellini* pour l'Opéra-Comique dans une version en deux actes avec dialogues parlés, mais le livret de Léon de Wailly et Auguste Barbier est rejeté par la direction du théâtre. L'ouvrage est finalement créé à l'Opéra en 1838 dans une version en deux actes et quatre tableaux, avec récitatifs. Au deuxième tableau du premier acte, situé sur la Piazza Colonna à Rome, l'orfèvre et sculpteur florentin Benvenuto Cellini poignarde mortellement Pompeo, spadassin au service de son rival Fieramosca, un sculpteur romain au service du pape Clément VII. Si le meurtre d'un personnage à l'Opéra dans les années 1830 ne présente pas le caractère exceptionnel qu'il a alors à l'Opéra-Comique, le fait que Berlioz ait destiné dans un premier temps son ouvrage à cette dernière scène témoigne de l'atténuation progressive des frontières génériques. Dans leurs éditions du 16 septembre 1838, *La France musicale*³³⁴ et la *Revue et Gazette musicale de Paris*³³⁵ sont unanimes pour attribuer les défauts de l'ouvrage au livret - en particulier au mélange des genres comique et tragique - et non à la musique, tandis que *Le Ménestrel*³³⁶ est plus sévère à l'égard du compositeur.

³³⁴ J. M., « Académie Royale de Musique. / Première représentation de *Benvenuto Cellini*, opéra en deux actes, paroles de MM. Léon de Wailly et Auguste Barbier, musique de M. Hector Berlioz », in : *La France musicale*, 16 septembre 1838, vol. 2, n° 38, p. 1-5. - Cf. : *Ibid.*, p. 1 : « Les doctrines musicales de M. Berlioz, formulées quelquefois d'une manière acerbe et mises en pratique avec une extrême rigueur, lui ont valu sans doute, je ne dis pas des ennemis, mais des adversaires ; et parmi ceux-ci j'oserai dire encore qu'il n'en est aucun qui refuse à M. Berlioz et une profonde connaissance de l'art musical et une puissante imagination. Des ennemis déclarés et véritablement dangereux, je n'en connais pas d'autres que MM. Léon de Wailly et Auguste Barbier. » ; p. 3 : « Le plus grand défaut de ce poème, le seul qui vaille la peine d'être remarqué, c'est qu'il n'y a dans l'intrigue aucune espèce d'intérêt. Je vous défie de vous intéresser à qui que ce soit ou à quoi que ce soit, pas même à la statue de Persée. Cela n'est ni tragique, ni comique, ni bouffon. »

³³⁵ BOISSELOT, Xavier, « Académie Royale de Musique. / *Benvenuto Cellini* » in : *RGMP*, 16 septembre 1838, vol. 5, n° 37, p. 369-372. - Cf. : *Ibid.*, p. 369 : « Cependant, si le public, habitué à certaines formes pour les poèmes d'opéra, a été choqué des allures nouvelles et cavalières du libretto ; si, à tort ou raison, il a témoigné son mécontentement sur quelques mots ou quelques scènes de la partie littéraire de Benvenuto Cellini, pour la partie musicale il en a été autrement. La partition, pour la plus grande partie des spectateurs, est restée intacte ; le musicien, sain et sauf. »

³³⁶ « Académie Royale de Musique. / *Benvenuto Cellini*, opéra en deux actes, libretto de MM. L. de Wailly et A. Barbier, musique de M. Berlioz », in : *Le Ménestrel*, 16 septembre 1838, n° 250 (= vol. 5, n° 42), p. 1 : « Les auteurs du libretto ont surtout déployé une force de volonté, une énergie dont on chercherait en vain

Une vingtaine d'années après la création des trois ouvrages d'Hérold, Scribe et Auber décident également d'introduire une fin tragique dans deux de leurs opéras-comiques avec la mort des héros éponymes dans *Marco Spada* en 1852 et *Manon Lescaut* en 1856, auxquelles il faut ajouter la mort violente de Malipieri dans la dernière scène de *Haydée* en 1847. Comme Comminge dans *Le Pré aux clercs*, Malipieri, capitaine des Bombardiers vénitiens, est tué dans *Haydée* lors d'un duel qui l'oppose à l'enseigne Andrea Donato et sa mort n'est pas mise en scène, mais rapportée aux autres personnages par Andrea lui-même et par le matelot Domenico³³⁷ (III, 15). Victor Moulin écrit en 1862 à propos de cet ouvrage : « La partition procède d'un genre plus élevé que celui de l'opéra comique proprement dit. Elle a frayé la voie à des œuvres qui, sans avoir le mérite pour excuse, ont ennuyé le public débonnaire. L'art y a perdu ; on ne fait que commencer à s'en apercevoir³³⁸ !... » Dans l'ultime scène de *Marco Spada* (III, 12), le héros éponyme, alias le baron de Torrida, ment au moment de mourir, afin de permettre le mariage de sa fille Angela avec Federici, le neveu du gouverneur de Rome. Au risque de l'anathème, le bandit mortellement blessé prétend ne pas être le père biologique d'Angela, mais avoir élevé comme sa propre fille l'unique rescapée de la famille d'un grand seigneur, le duc San-Germano, qu'il aurait massacrée autrefois avec ses complices :

ANGELA, *courant près de lui.*
O comble de douleurs !
SPADA, *étendant les bras vers elle.*
Adieu, ma fil...
(Se reprenant avec force.)
Non... duchesse !...
(Laisant tomber ses bras.)
Je me meurs !
(Cri général.)
Ah !...
(Angela tombe évanouie entre les bras de Federici qui la soutient. Geronio se jette à genoux prêt de Spada. La toile tombe.)

FIN³³⁹.

Cette scène surprend les critiques musicaux. Dans leurs comptes-rendus respectifs de la création de *Marco Spada* publiés le 26 décembre 1852, Henri Blanchard évoque dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* « ce lugubre dénouement, qui n'est guère dans les habitudes de l'Opéra-Comique³⁴⁰ », tandis qu'Edmond Viel écrit dans *Le Ménestrel* :

J'ai gardé ma grosse critique pour la fin : en vérité, le dénouement est trop sérieux, trop triste, trop tragique pour l'endroit. La scène finale, avec son attirail de confesseur et de sbires, se prolonge indéfiniment, et, ce qui est plus grave, elle a le tort de laisser le spectateur sous une impression pénible.

l'exemple dans les annales théâtrales : en effet, quel fabricant de poèmes lyriques eût osé ce qu'ils ont osé ? quel aligneur de rimes eût servi, l'an 1838, au public élégant de l'Opéra, une farce de tréteaux ornée de son Cassandre, de son Gilles et de sa Colombine ? / Mais hâtons-nous de dire que ces preux du Parnasse ont trouvé dans le compositeur un athlète vigoureux, et digne de se maintenir à la hauteur du livretto. »

³³⁷ « HAYDÉE / OU / LE SECRET, / OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES, / PAROLES DE M. EUGÈNE SCRIBE, MUSIQUE DE M. AUBER [...] », Paris, Beck, 1847, 27 p. [livret]. - Scène citée : *Ibid.*, p. 26-27.

³³⁸ « Haydée, ou le Secret », in : MOULIN, Victor, *Scribe et son théâtre. Études sur la comédie au XIX^e siècle*, Paris, Tresse, 1862, p. 153.

³³⁹ « MARCO SPADA / OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES, / Paroles de M. Eugène SCRIBE, MUSIQUE DE M. AUBER [...] », Paris, Beck, 1852, 31 p. [livret]. - Passage cité : *Ibid.*, p. 31. - Certaines mises en scène de *Fra Diavolo* avec (Opéra-Comique, il y a quelques années) ou sans la mort du bandit à la fin de l'opéra. Mort absente du livret ?

³⁴⁰ BLANCHARD, Henri, « Théâtre de l'Opéra-Comique. / *Marco Spada*. / Opéra-comique en trois actes, livretto de M. Scribe, partition de M. Auber », in : *RGmP*, 26 décembre 1852, vol. 19, n° 52, p. 477.

C'est la faute de M. Scribe : il n'aurait pas dû rendre ce pauvre diable si intéressant, il n'aurait pas dû purifier toutes les souillures du bandit au feu sacré de l'amour paternel, pour laisser mourir ensuite son héros, comme un obscur criminel, bien plus, dans les tortures les plus poignantes, et sans même recevoir le dernier baiser de son enfant. - À cela près, je conviens que la pièce est excellente³⁴¹.

L'intrigue de *Manon Lescaut* met en scène un duel à la fin du deuxième acte (II, 15), opposant à Paris le chevalier Desgrieux à son rival, le Marquis d'Hérigny³⁴². Ce dernier est gravement blessé d'un coup d'épée que l'on pensera mortel jusqu'à la fin du troisième acte³⁴³ (III, 12). Dans l'avant-dernière scène de l'opéra-comique (III, 13), Desgrieux et Manon ignorent cette nouvelle et errent dans un désert de Louisiane, assoiffés et ivres de fatigue, afin d'échapper à la vengeance de Monsieur Renaud, l'inspecteur des détenus d'une plantation située à proximité de la Nouvelle-Orléans. Après s'être sacrifiée en offrant à Desgrieux les dernières gouttes de leur gourde, Manon expire lentement dans ses bras³⁴⁴. Accompagnés de renforts, Marguerite, une jeune ouvrière amie de Manon, et son fiancé Gervais rejoignent les deux amants dans la dernière scène (III, 14), pensent les sauver, mais découvrent avec effroi la dépouille de Manon³⁴⁵. Dans leurs comptes-rendus de la création de *Manon Lescaut* publiés le 2 mars 1856, trois critiques musicaux expriment leurs points de vue sur la fin de l'ouvrage. Dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, le dramaturge et romancier Édouard Déadé, dit Saint-Yves, considère que Scribe a opté pour « le seul dénouement [*sic*] possible à cette poétique histoire d'amour³⁴⁶ ». Dans *Le Ménestrel*, Jules Lovy émet des réserves à ce sujet : « Ce que M. Scribe a scrupuleusement respecté, c'est la fin tragique de Manon dans les déserts de la Louisiane ; faut-il le féliciter de ce scrupule ? La riante scène de Favart s'accommode-t-elle de ces sombres dénouements ? Au surplus, c'est une question de nerfs³⁴⁷. » Dans *La France musicale*, Marie Escudier souligne la similitude du livret avec le répertoire de l'Opéra : « Au dernier acte surtout, dont la conclusion, conforme à celle du roman, nous montre Manon expirant au milieu des déserts de la Louisiane, M. Auber a rencontré des inspirations dignes d'une scène plus dramatique que celle de l'Opéra-Comique³⁴⁸. » À l'instar d'Hélène Laplace-Clavier³⁴⁹, d'Olivier Bara³⁵⁰ et d'Hervé Lacombe³⁵¹, Herbert Schneider

³⁴¹ VIEL, Edmond, « Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique. / *Marco Spada*, opéra-comique en 3 actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber », in : *Le Ménestrel*, 26 décembre 1852, n° 370 (= vol. 20, n° 4), p. 2. - Cf. : SCUDO, Paul, « Marco Spada », in : *L'art ancien et l'art moderne. Nouveaux mélanges de critique et de littérature musicales*, Paris, Garnier Frères, Libraires, 1854, p. 107 : « Le drame se dénoue, au troisième acte, d'une manière assez vulgaire, par la mort de Marco Spada, qui, pour sauver l'honneur de sa fille et rendre possible son mariage avec le neveu du gouverneur, désavoue son propre enfant par un pieux mensonge. »

³⁴² « MANON LESCAUT / OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES, / Paroles de M. Eugène SCRIBE, MUSIQUE DE M. AUBER [...] », Paris, Michel Lévy frères, 1856, 88 p. [livret]. - Scène citée : *Ibid.*, p. 62-65.

³⁴³ *Ibid.*, p. 83.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 84-87.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 87-88.

³⁴⁶ SAINT-YVES, D. A. D., « Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique. / *Manon Lescaut*, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber », in : *RGMP*, 2 mars 1856, vol. 23, n° 9, p. 67.

³⁴⁷ LOVY, Jules, « Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique. / *Manon Lescaut*, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber », in : *Le Ménestrel*, 2 mars 1856, n° 536 (= vol. 23, n° 14), p. 1. - Cf. : « Manon Lescaut », in : MOULIN, Victor, *Scribe et son théâtre. Études sur la comédie au XIX^e siècle*, Paris, Tresse, 1862, p. 178-179 : « Il n'y avait de *drôle* dans cet opéra, bien accueilli d'ailleurs, que l'idée de faire mourir cette bonne vivante de madame Cabel [créatrice du rôle de Manon Lescaut]. »

³⁴⁸ ESCUDIER, Marie, « Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique / *Manon Lescaut* / Trois actes, de MM. Scribe et Auber », in : *La France musicale*, 2 mars 1856, vol. 20, n° 9, p. 66.

³⁴⁹ LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, LEDDA, Sylvain, NAUGRETTE, Florence (éd.), *Le théâtre français du XIX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Éditions L'avant-scène théâtre, coll. « Anthologie de L'avant-scène théâtre », 2008, p. 480 : « Parfois, l'échec est même retentissant : tel est le cas de *Carmen* en 1875. Outre les raisons déjà évoquées, cet échec s'explique par le caractère très sombre de l'intrigue, peu apprécié du public familial de l'Opéra-Comique. Il y a pourtant là une tendance amorcée dès 1856 par la *Manon Lescaut* d'Auber (sur un livret de Scribe) : de plus en plus, les auteurs d'opéras-comiques jettent leur dévolu sur

souligne l'évolution du genre de l'opéra-comique vers des sujets de plus en plus tragiques à la fin du XIX^e siècle et estime que la décision d'Auber de mettre en musique une fin tragique dans *Manon Lescaut*, un ouvrage non pas destiné à l'Opéra, mais à la Salle Favart, a été une source d'inspiration pour Bizet :

L'influence la plus visible d'Auber sur ses contemporains concerne le choix des sujets. Ses succès leur indiquent l'intérêt d'un sujet biblique (*L'Enfant prodigue* devient un modèle pour Gounod et Félicien David), d'une intrigue historique (Verdi lui emprunte sujets et procédés) ou encore l'efficacité d'une fin tragique (sa *Manon Lescaut* ouvre la voie à *Carmen*). Enfin, ne s'intéressant pas à la différence entre opéra et opéra-comique mais apportant dans chaque domaine son intelligence du mouvement scénique, Auber contribue à cette érosion des genres qui favorisera l'évolution générale du théâtre lyrique à la fin du XIX^e siècle³⁵².

Créé le 3 mars 1875 à l'Opéra-Comique, *Carmen* de Bizet symbolise en effet plus que tout autre ouvrage, en raison de son incroyable succès international, l'évolution du genre vers des sujets de plus en plus tragiques. Le meurtre de la célèbre bohémienne par le brigadier Don José à la fin du quatrième et dernier acte est dans toutes les mémoires. Maryvonne de Saint-Pulgent estime qu'un « abîme » sépare cette œuvre des opéras-comiques de Scribe et Auber, et rappelle que *Carmen* ne connaît pas un succès immédiat, mais déplaît dans un premier temps à la critique « qui déplore son sujet scabreux », un reproche qu'avait anticipé Adolphe de Leuven, co-directeur de l'Opéra-Comique avec Camille du Locle :

Elle [*Djamileh*] pose Bizet en chef de la jeune école française et Du Locle lui commande *Carmen*. Ludovic Halévy, neveu de Fromental, qui signe le livret avec Henri Meilhac, raconte l'effroi de Leuven : « La Carmen de Mérimée !... Est-ce qu'elle n'est pas assassinée par son amant ?... Et ce milieu de voleurs, de bohémiennes, de cigarières !... À l'Opéra Comique !... le théâtre des familles !... le théâtre des entrevues de mariages !... Nous avons, tous les soirs, cinq ou six loges louées pour ces entrevues... Vous allez mettre notre public en fuite... » Pour le convaincre, on inventa Micaëla, dotée des vertus villageoises célébrées à l'Opéra Comique, les figures comiques des contrebandiers et les scènes de fête, sans céder sur l'essentiel : le meurtre de Carmen³⁵³.

des sujets ou des personnages aux limites du pathétique, voire du tragique ; et dans le même temps, ils modifient la structure de leurs œuvres au point de les faire ressembler à des opéras. Ainsi, dans *Carmen*, le comique disparaît, tandis que la répartition entre récitatifs et airs chantés devient semblable à ce qui se pratique sur la scène de l'Académie de musique. Il en résulte une abolition des frontières entre les deux principaux genres lyriques. »

³⁵⁰ BARA, Olivier, *op. cit.*, p. 510 : « Le mouvement général sous la Restauration et particulièrement l'année 1827 annoncent « en pointillés » une évolution plus longue de l'opéra-comique qui aboutira dans la seconde moitié du siècle au développement des sujets plus graves, des fins tragiques ou à l'inversion de la proportion entre parler et chanter dans des œuvres comme *Manon Lescaut* de Scribe et Auber (1856), *Carmen* (1875), *Les Contes d'Hoffmann* (1881) ou *Manon* de Massenet (1884). »

³⁵¹ LACOMBE, Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 236 : « Cependant l'évolution du genre s'accomplit par une place toujours plus importante accordée à la musique et par une intrigue qui vise de plus en plus au pathétique. » ; *Ibid.*, p. 238 : « L'émouvante scène de la mort de Manon dans *Manon Lescaut* de Scribe et Auber en 1856 marque une nouvelle étape dans la mise en scène de la mort au sein de l'opéra-comique. Mais l'œuvre la plus frappante en ce domaine, par sa violence et par la puissance de son expression tragique, c'est bien entendu *Carmen*. / Les formes et les procédés usuels de fabrication - couplets, romances, scène d'introduction stéréotypée, répétitions de paroles, etc. - tendent à disparaître. Ainsi l'opéra-comique évolue vers le drame, tandis que l'Opéra-Comique se transforme en théâtre d'essai où s'exprime une nouvelle sensibilité. »

³⁵² SCHNEIDER, Herbert, « Auber, un classique pragmatique », in : « *Fra Diavolo* » : *Livret de production de l'Opéra-Comique de Paris* (23/01/09-04/02/2009), p. 57.

³⁵³ SAINT-PULGENT, Maryvonne de, *L'opéra-comique : Le gavroche de la musique*, Paris, Gallimard, 2010, p. 46-47.

Par ailleurs, Raphaëlle Legrand, Nicole Wild³⁵⁴, Maryvonne de Saint-Pulgent³⁵⁵ et Hervé Lacombe³⁵⁶ remarquent la disparition progressive des dialogues parlés, complète dans *Roméo et Juliette* et *Mireille* de Gounod, et le remplacement des acteurs-chanteurs par des chanteurs plus lyriques. Si le comique ne permettait pas de définir avec précision le genre de l'opéra-comique, l'alternance entre le chant et les dialogues parlés, critère fondamental jusqu'alors, ne le permet plus.

Notons que certains opéras-comiques de la première moitié du XIX^e siècle sont parfois mis en scène *a posteriori* avec une mort violente, bien que l'intrigue originale en soit dépourvue. Il existe ainsi deux versions de la scène finale de *Fra Diavolo* d'Auber (III, 10). La version originale de Scribe prévoit l'arrestation du bandit éponyme par les carabiniers sous la conduite de Lorenzo, tandis qu'une version postérieure présente la mort de Fra Diavolo, atteint par la balle d'un carabinier alors qu'il tente de fuir dans la montagne. L'usage des deux versions est attesté en Allemagne par la partition pour chant et piano éditée chez Peters³⁵⁷. Plus récemment, la dernière mise en scène de l'ouvrage donnée au Théâtre de l'Opéra-Comique en 2009 mêlait les deux versions, Fra Diavolo étant arrêté par les carabiniers puis fusillé. Choisir de faire mourir Fra Diavolo en fin d'ouvrage revient donc à lui faire partager le sort de deux autres célèbres bandits italiens d'opéras-comiques, Zampa et Marco Spada.

3.2.6 L'influence de Rossini et de l'opéra italien sur les compositeurs français

L'influence de Rossini et de l'opéra italien sur les compositeurs d'opéras-comiques dans la première moitié du XIX^e siècle est considérable. Elle est alors l'objet de nombreuses critiques, parfois contradictoires. L'influence de Rossini sur Auber notamment ne fait pas l'unanimité. Les musicologues contemporains s'accordent aujourd'hui sans peine pour relever la perméabilité de l'Opéra-Comique à la vocalité et aux formes musicales italiennes. À travers l'analyse d'une vingtaine d'opéras-comiques de Boieldieu, Hérold, Auber et Adam, nous

³⁵⁴ LEGRAND, Raphaëlle, WILD, Nicole, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la musique », 2002, p. 149 : « Avec les chefs-d'œuvre de Bizet, Massenet, Saint-Saëns ou Lalo, le moule de l'opéra-comique en usage depuis plus d'un siècle éclate : les dialogues parlés s'amenuisent au profit d'une musique omniprésente. »

³⁵⁵ SAINT-PULGENT, Maryvonne de, *op. cit.*, p. 46 : « En 1873, il reprend ainsi *Roméo et Juliette* de Charles Gounod (1867), premier ouvrage sans dialogue parlé représenté à Favart, suivi en 1874 de *Mireille* (1864). Ce « tournant sérieux » est favorisé par l'évolution du style vocal de la troupe : désormais choisis pour leur tessiture plus que pour les emplois convenant à leur physique, les chanteurs usent des notes de poitrine et de timbres sombres ou éclatants plutôt que des sons filés, de la voix de tête et des vocalises, malgré les tenants de la tradition, qui déplorent la mode de l'*urlo francese*. »

³⁵⁶ LACOMBE, Hervé, *op. cit.*, p. 236 : « Peu à peu la proportion parler/changer s'inverse. De même, la vocalité se modifie. Le ténor d'opéra-comique, à la voix souple et au timbre léger, est progressivement remplacé par un ténor plus lyrique pouvant lutter avec des orchestrations plus fournies et devant abandonner les lignes mélodiques fleuries et gracieuses (telles qu'on les rencontre dans le rôle de Georges Brown de *La Dame blanche*) pour des courbes plus larges. Ces deux aspects, abandon du parler et renouvellement de la vocalité, se manifestent lors de la première à l'Opéra-Comique, le 20 janvier 1873, de *Roméo et Juliette* de Gounod, créés au Théâtre-Lyrique en 1867. »

³⁵⁷ *Fra Diavolo oder Das Gasthaus bei Terracina*, komische Oper in drei Akten von D. F. E. Auber, Klavierauszug herausgegeben von Kurt Soldan, Leipzig, C. F. Peters : n° 3016, 1925, p. 256 :

« (In diesem Augenblick springt alles vor. Die Soldaten nehmen den Marquis und Beppo gefangen, während die Bauern auf den Bergen Giacomo bei der Kapelle und die vier Gefährten des Marquis, die zurückgeblieben waren, ergreifen. Lorenzo gibt ein Zeichen, den Marquis, Beppo und Giacomo abzuführen. Er nähert sich bittend Zerline, die ihm Verzeihung gewährt. Pamela reicht dem Lord Versöhnt die Hand.)

[Statt des ursprünglichen szenischen Arrangements ist oft folgende Änderung eingeführt: Alle springen aus den Verstecken hervor. Der Marquis, die Gefahr begreifend, will den Gebirgspfad hinauf entfliehen, wird aber von den Kugeln der Dragoner getroffen und stürzt tot in den Abgrund. Die Bauern bemächtigen sich Beppos und Giacomo. Matheo vereinigt Lorenzo und Zerline, Pamela reicht dem Lord versöhnt die Hand.] »

montrons comment les compositeurs d'opéras-comiques se réapproprient un certain nombre de procédés musicaux, étudiés au chapitre précédent, qui sont à la base du comique rossinien.

Dans un compte-rendu daté du 19 novembre 1802, le compositeur allemand Reichardt regrette que les acteurs de la Comédie-Française se laissent influencer par la tradition bouffe italienne dans l'interprétation des comédies de Molière³⁵⁸. Vingt ans plus tard, le triomphe des opéras de Rossini au Théâtre-Italien rencontre la vive hostilité d'une partie du monde musical parisien³⁵⁹, notamment celle du compositeur Henri-Montan Berton³⁶⁰, auteur de nombreux opéras-comiques et professeur au Conservatoire de Paris dès sa création en 1795, dont l'essai intitulé *De la musique mécanique et de la musique philosophique*³⁶¹ a été cité à plusieurs reprises au chapitre précédent. Dans une lettre datée du 17 août 1822 à Paris, l'intendant des Théâtres Royaux, Louis Victoire Papillon de La Ferté, rapporte à Jacques Alexandre de Lauriston le refus des compositeurs français d'autoriser la représentation de l'opéra *Moïse* de Rossini dans une traduction de Castil-Blaze :

³⁵⁸ REICHARDT, Johann Friedrich, *Un hiver à Paris sous le Consulat : 1802-1803*, LENTZ, Thierry (éd.), traduction française d'Arthur Laquante (1895), Paris, Tallandier, 2002, p. 87 : « *Sganarelle* a été moins mauvais ; mais je n'ai plus retrouvé, chez les acteurs, la gaieté française, - qui n'était ni la jovialité allemande ni la licence italienne ou anglaise, - cette gaieté des grands comiques, toujours nationale et de bon goût, même dans ses exagérations. La charge italienne, avec laquelle les nouveaux bouffes familiarisent en ce moment le public parisien, perce sous le jeu des acteurs actuels des Français. Quelques-uns, Dugazon surtout, visent évidemment à rivaliser avec les Italiens. Autrefois, c'étaient les « Bouffons » qui imitaient les modèles du Théâtre-Français et devenaient ainsi des acteurs, comme il ne s'en trouve et ne s'en est jamais trouvé en Italie. »

³⁵⁹ « 22 octobre 1822 : Théâtre Royal Italien : Bénéfice de Madame Pasta. – *Mosè in Egitto*. – Rossini. – Les habitués de l'opéra », in : DELAFOREST, M. A., *Théâtre moderne. Cours de littérature dramatique*, Paris, Alardin, 1836, vol. 1, p. 68-69 : « On doit savoir gré à la direction de l'Académie royale de Musique, d'avoir accordé la vaste salle de l'Opéra à la soirée du [sic] bénéfice de madame Pasta, et à la première représentation d'un nouveau chef-d'œuvre de Rossini. Mais aussi, quel chef-d'œuvre ! quelle cantatrice ! quel compositeur ! / Les nombreux et éclatants succès de Rossini, en France, en Italie et en Allemagne lui ont attiré autant d'ennemis que d'enthousiastes, aussi exagérés dans leurs critiques que dans leur admiration exclusive. Les premiers se sont contentés de répéter, à l'apparition des opéras d'*il Turco in Italia*, d'*il Barbieri di Siviglia*, d'*Otello* et de *Tancredi* : réminiscences, plagiat, lieux communs, contredanses, charlatanisme ; les autres, non moins exagérés, ont foulé aux pieds les partitions de Mozart, de Cimarosa et de Paësiello ; ils ont renversé les autels de leur culte, en portant dans cette réforme la fougue et l'intolérance des novateurs. Il est aussi absurde d'élever Rossini au-dessus des grands maîtres qui l'ont précédé dans la carrière, que de lui refuser une imagination brillante, une manière neuve et spirituelle, et surtout une fécondité sans exemple. Rossini est la providence des amateurs de musique. Sans lui, de qui serait-il permis d'attendre une nouveauté, à moins de subir la *Lampe merveilleuse* et autres compositions de la même force ? Nos compositeurs modernes se plaignent de la vogue accordée à un musicien étranger, et ne se mettent point en mesure de rivaliser avec lui, et de lui disputer les applaudissements du public. Ils crient à l'injustice, et ne veulent cependant montrer leur supériorité que dans la romance, le nocturne et les rondes villageoises. »

³⁶⁰ ROSSINI, Gioachino, *Lettere e documenti*, vol. 3, CAGLI, Bruno et RAGNI, Sergio (éd.), Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, p. 75 : note de bas de page n° 3 sur Henri-Montan Berton (1767-1844) : « Studiò col padre poi con Sacchini. Fu uno dei massimi sostenitori della scuola francese che cercò di tenere alta rielaborando e riorchestrando partiture di Rameau, di Campra e di Lully, anche in epoca di profondi mutamenti del gusto. Fu insegnante di composizione al conservatorio di Parigi e direttore d'orchestra al Théâtre de l'Opéra Comique. È autore di una trentina di opere e di diverse rielaborazioni di opere altrui con la collaborazione di svariati colleghi. Assieme a Lesueur fu uno dei più accaniti avversari della musica di Rossini. A detta di *Azevedo*, Berton sarebbe autore di parole e musica di un canone ispirato al degrado della cultura a Parigi : « Nous reproduisons ici les paroles de ce canon, malgré leur inconvenance, ou plutôt à cause de cette inconvenance même. Un pareil morceau de poésie appartient de plein droit à l'histoire, comme signe caractéristique de l'époque où il a été composé : « Oui, dans ce Paris sans égal, / Tous les jours c'est un carnaval. / Ce monsieur chose est un Molière ; / Ce monsieur chose est un Voltaire. / Nous n'avons plus de Sacchini, / De Gretry, ni de Piccini ; / Nous n'avons plus que Rossini / A la chi-en-lit, à la chi-en-lit ! »

³⁶¹ BERTON, Henri-Montan, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, Paris, Alexis Eymery, 1826, 48 p.

Que la bonne foi et la vérité veulent que l'on attribue, en grande partie, le refus du Jury à la jalousie des compositeurs et à celle même des auteurs qui le composent, et qui ont notoirement résolu que les Chefs d'œuvres de l'Italie et de l'Allemagne Seront repoussés de nos théâtres. Cette résolution, dont les résultats Seront fâcheux à la fois pour le Public et pour l'art, a été trop ouvertement manifestée aux deux théâtres lyriques, pour qu'elle puisse être révoquée en doute³⁶².

Cette hostilité cachée contraste avec le faste d'un déjeuner « de cent cinquante convives » organisé en l'honneur de Rossini le 12 novembre 1823 à Paris. Dans son édition du 18 novembre, le journal *La Pandore* donne un compte-rendu de ce repas auquel participent les plus grands acteurs, chanteurs et compositeurs de la capitale, dont Boieldieu, Auber et Hérold³⁶³. Stendhal consacre le seizième chapitre de la *Vie de Rossini* à *Il barbiere di Siviglia* et considère de manière polémique que la plus célèbre *opera buffa* du compositeur italien est en réalité un ouvrage français, une affirmation qui laisse perplexe à l'aune de la préférence maintes fois répétée de l'écrivain pour l'opéra italien : « Rossini croyant travailler pour les Romains, venait de créer le chef-d'œuvre de la *musique française*, si l'on doit entendre par ce mot la musique qui, modelée sur le caractère des Français d'aujourd'hui, est faite pour plaire le plus profondément possible à ce peuple³⁶⁴ ». L'écrivain affirme que la cavatine de Figaro (I, 2) « sera longtemps le chef-d'œuvre de la musique française » par son « feu », sa « légèreté » et son « esprit³⁶⁵ », avant d'attribuer le succès de l'ouvrage en France à l'assimilation par Rossini de deux autres traits du caractère national que seraient le « charme » et la « galanterie³⁶⁶ ». François-Joseph Fétis considère en 1829, dans la *Revue musicale*, que la production lyrique rossinienne est un excellent modèle que les compositeurs français et allemands imitent à juste raison :

L'existence de l'Opéra italien dans les villes principales de l'Europe n'est pas sans utilité pour les progrès de la musique dramatique des peuples qui l'admettent chez eux ; car les hommes de génie qui se sont succédés parmi les compositeurs italiens jusqu'à Rossini, ont maintenu leur art dans un état d'avancement incontestable en quelques parties essentielles qui avaient été trop négligées par les musiciens des autres nations. L'adoption, faite avec discernement, des formes brillantes de leurs compositions, a beaucoup contribué au perfectionnement de la musique dramatique allemande et française. Les chanteurs italiens ont été d'ailleurs fort longtemps les maîtres des chanteurs de tous les pays ; aujourd'hui même, quoique bien déçus de leur ancienne gloire, ils leur servent encore de modèles³⁶⁷.

³⁶² ROSSINI, Gioachino, *Lettere e documenti*, vol. 2, CAGLI, Bruno, RAGNI, Sergio (éd.), Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, p. 35.

³⁶³ *Ibid.*, p. 193, note de bas de page n° 1 : « Il serait difficile d'imaginer un coup d'œil plus brillant que celui que présentait la table autour de laquelle ont pris place cent cinquante convives. M. Rossini était assis entre Mlle Mars et Mme Pasta. M. Lesueur, placé en face du héros de la fête, avait à sa droite Mme Rossini, et à sa gauche Mlle Georges. Mmes Grassari, Cinti et Demeri venaient ensuite. MM. Talma, Boieldieu, Garcia, Martin se trouvaient dans ce groupe éclatant de parure et de beauté. Tous les arts, tous les talents y étaient dignement représentés ; on y remarquait encore MM. Auber, Hérold, Cicéri, Panzeron, Casimir Bonjour, Mimaut, Horace Vernet y avait sa place » - *Ibid.*, commentaire de Bruno Cagli et Sergio Ragni : « *L'eco suscitata dalla notizia del banchetto offerto a Rossini doveva stimolare l'estro di Eugène Scribe e Edouard Mazères che facevano rappresentare al Théâtre du Gymnase Dramatique, il 29 novembre 1823, l'« à-propos-vaudeville en un acte »* Rossini à Paris ou le grand diner. *Rossini, invitato dagli autori, assisté alla prova generale dello spettacolo.* »

³⁶⁴ STENDHAL, Henri Beyle, *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métaïtase ; Vie de Rossini ; Notes d'un dilettante*, ESQUIER, Suzel (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 475.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 479.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 484 : « Voilà encore de la vraie musique française dans toute sa pureté et dans tout son brillant. [...] Grâce au ciel, la France est encore pour longtemps le pays de la galanterie aimable et légère. Or, tant que cette galanterie fera le trait principal de notre société et du caractère national, *Le Barbier de Séville* et le *duetto Sol due righe di biglietto* seront les modèles éternels de la musique française. »

³⁶⁷ FÉTIS, François-Joseph, « Lettres à M. Édouard Fétis, sur l'état actuel de la musique à Londres : septième lettre, Londres, 22 juin 1829 », in : *Revue musicale*, 1829, vol. 5, p. 529.

Dans un article publié le 7 novembre 1841 dans *La France musicale*, Francis Wey condamne au contraire l'italianisation de la musique française et affirme qu'il est « du devoir de la critique musicale de crier contre l'opéra *français-italianisé* » : « la recherche des ouvrages de second ordre ne convient qu'aux artistes du dernier rang³⁶⁸. » Dans sa biographie d'Hérold, Arthur Pougin note que le compositeur français accepte à son retour d'Italie le poste de pianiste accompagnateur au Théâtre-Italien³⁶⁹, une activité essentielle dans la formation de son style selon Paul Scudo³⁷⁰, avant d'écrire des fantaisies pour piano sur des thèmes de Rossini « qui eurent une grande vente³⁷¹ ». Pougin relève l'influence de Rossini dans *Zampa* et évoque à ce sujet « l'air si touchant de Camille : *A ce bonheur suprême je n'ose ajouter foi*, auquel on ne pourrait reprocher que ses vocalises finales, sacrifice d'alors à l'engouement rossinien³⁷² ». Dans un article paru le 27 septembre 1835 dans le *Journal des débats*, Berlioz dénigre le manque d'originalité d'Hérold et son imitation servile du modèle rossinien :

En outre, dans l'ouverture de *Zampa*, si on en excepte le premier *allegro* qui a du feu et une certaine énergie sauvage, les mélodies ne sont ni bien neuves ni bien saillantes ; l'avant-dernière surtout, formée de petites phrases sautillantes, comme Rossini en a laissé tomber quelquefois de sa plume quand il était las de composer, me paraît misérable et sottement coquette³⁷³.

L'auteur allemand d'un article publié le 17 novembre 1837 dans *The Musical World* souligne de même, avec regret, l'influence rossinienne sur les opéras-comique d'Auber et Hérold : « *Thus, besides the Opéra Comique, which with Dalayrac, Isouard, and Boieldieu, had lost all its original character, and had become almost Italian under Hérold and Auber*³⁷⁴ ». L'auteur d'un article biographique consacré à Auber, publié dans l'édition du 15 septembre 1855 du journal londonien, considère au contraire que le compositeur français a su préserver son propre style : « *Auber has been accused of copying Rossini. He has occasionally been led into his manner – who could have escaped its fascinations when first*

³⁶⁸ WEY, Francis, « De la musique française italianisée et des concerts », in : *La France musicale*, 7 novembre 1841, vol. 6, n° 45, p. 384-385.

³⁶⁹ POUGIN, Arthur, *Hérold : biographie critique*, Paris, Henri Laurens, 1906, p. 39 : « Voilà donc Herold se retrouvant dans son pays et dans son milieu, et, avec ses rêves d'ambition et de gloire, rêves que légitimait sa haute valeur, ne songeant aussitôt qu'à une chose et n'ayant qu'une pensée : produire et se produire. Pourtant, comme il s'agissait avant tout de gagner sa vie, il accepta une place qui, dès son retour, lui était offerte au Théâtre-Italien, celle d'accompagnateur au piano, *maestro al cembalo*, qui, en dehors du travail de jour, l'obligeait à assister à toutes les représentations, puisque, selon l'usage à cette époque, il devait tenir le piano à l'orchestre pour accompagner les récitatifs. »

³⁷⁰ SCUDO, Paul, « Hérold », in : *Critique et littérature musicales*, première série, Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1856, 3^e éd., p. 318-319 : « Hérold, qui a été pendant cinq ou six ans accompagnateur au Théâtre-Italien, à l'époque où l'on ne jouait que les opéras de Rossini, a dû faire nécessairement une étude particulière de ce grand maître et l'avoir examiné dans ces détails de métier qui échappent à la foule et à la médiocrité, mais qui saisissent un véritable artiste et qui ont fait dire au Corrège en voyant un tableau de Raphaël : *Anch'io son pittore!* On s'aperçoit en effet que l'auteur du *Pré au Clercs* a été frappé de la vivacité des couleurs, de l'heureuse combinaison des timbres, de la variété des rythmes, de la soudaineté des épisodes, du *brio* et de la puissance qui caractérisent l'orchestre du créateur d'*Otello* et de *Semiramide* ; il s'en est approprié tous les effets qui convenaient à la nature de son talent et au goût du public pour lequel il écrivait. [...] Mais ce qui distingue Hérold entre tous les compositeurs français, c'est la manière dont il traduit le sens des paroles et traite les voix ; c'est par là qu'il se rapproche de l'école italienne et surtout de Rossini, son modèle. »

³⁷¹ POUGIN, Arthur, *op. cit.*, p. 59.

³⁷² *Ibid.*, p. 85.

³⁷³ BERLIOZ, Hector : « Hérold : *Zampa*, 27 septembre 1835 », in : *Les Musiciens et la Musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1903, p. 136.

³⁷⁴ « A brief Sketch of the present State of Music, more particularly in Germany. By a German », in : *The Musical World*, 17 novembre 1837, vol. 7, n° 88, p. 146.

*his music came into vogue? – but I see no copy, certainly no servile copy*³⁷⁵. » Dans *Die Moderne Oper*, Eduard Hanslick note l'influence de Rossini sur Auber dans l'opéra-comique *La Neige* en 1823³⁷⁶, un avis partagé par Hugo Riemann³⁷⁷, mais considère que le compositeur français se détache ensuite complètement de cette influence, notamment dans *Le Maçon* en 1825. Si Paul Scudo estime en 1854 que « l'auteur de *la Muette de Portici* et du *Domino noir* est bien le fils de Voltaire et de Rossini³⁷⁸ », deux autres critiques musicaux contestent toute influence de Rossini sur Auber, Eugène de Mirecourt en 1857 dans sa biographie d'Auber³⁷⁹ et Gustave Bertrand en 1872 dans son ouvrage intitulé *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique* :

Quant à ceux qui trouvent Auber rossinien, je les crois de force à confondre le champagne et le vin d'Asti, le pomard et le marsala. *Fra Diavolo* ne nous paraît pas plus italien que le *Domino noir* n'est espagnol ; enfin, lorsque le maître a voulu faire un peu d'orientalisme, nous le louons de s'en être tenu à d'imperceptibles nuancements et d'être resté très français, et même français de l'ancien régime, puisque telle était sincèrement sa nature³⁸⁰.

Au septième chapitre, intitulé « Rossini, maestro italien, - compositeur français », Gustave Bertrand souligne néanmoins l'admiration sans borne de trois autres compositeurs d'opéras-comiques, Boieldieu, Hérold et Meyerbeer, pour l'œuvre du compositeur italien dont il rappelle l'incroyable célébrité européenne :

Oui, depuis le patriarche de Ferney et le patriarche de Weimar, personne n'avait tenu cour plénière et permanente, obtenu la déférence de ses confrères et des illustres de tout genre, et reçu des visites de souverains sans être tenu de les rendre. Nul artiste, que je sache, ne s'était vu élever de son vivant deux statues : Rossini en a une à Pesaro, l'autre est à l'Opéra de Paris depuis 1847 : et nous n'en avons pas donné à Gluck ! et Meyerbeer a vainement entassé chef-d'œuvre sur chef-d'œuvre ! Hérold et Boieldieu appelaient Rossini « le monarque » et très humblement l'auteur de *Robert le Diable* et des *Huguenots* saluait l'auteur de *Guillaume Tell* du nom de « Jupiter » et de « divin maître. » Ainsi commençaient toutes ses lettres : *A Giove Rossini*. Weber ne l'eût pas dit pour Beethoven.

³⁷⁵ « Daniel Auber », in : *The Musical World*, 15 septembre 1855, vol. 33, n° 37, p. 592.

³⁷⁶ HANSLICK, Eduard, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, vierte unveränderte Auflage, Berlin, A. Hofmann & Co., 1880, p. 126 : « *Die Arien sind – dem Gebrauch der französischen Oper ganz zuwider – mit Coloratur überhäuft; diese Coloratur ist die spezifisch Rossini'sche, daneben die Triolenketten, Orchester-Crescendo's und Felicità-Schlüsse, wie man sie frischweg aus dem Tankred abschreiben kann.* »

³⁷⁷ RIEMANN, Hugo, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, Berlin/Stuttgart, W. Spemann, 1901, p. 323 : « *Daß er [Auber] von Rossini gelernt, ist durch ein Beispiel wirklicher Nachahmung verbürgt (La neige 1823); aber er wußte seinen Einfluß zu überwinden und sich seine Selbständigkeit zu retten.* »

³⁷⁸ SCUDO, Paul, « Marco Spada », in : *L'art ancien et l'art moderne. Nouveaux mélanges de critique et de littérature musicales*, Paris, Garnier Frères, Libraires, 1854, p. 110. - *Ibid.* : « Tel est en effet le double caractère de l'œuvre de M. Auber, où l'esprit, la finesse et le sentiment dramatique de l'école française s'allient, dans de justes proportions, au coloris et à la mélodie lumineuse du grand *maestro* [Rossini]. » - Cf. : SOUBIES, Albert, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages. De la première de « La Dame blanche » à la millième de « Mignon ». 1825-1894*, Paris, Fischbacher, 1894, p. 17-18 : « En ce qui regarde Auber, on sait à quel degré il reçut, lui aussi, l'empreinte rossinienne. Mais Auber, cependant, n'alla point jusqu'à se dénationaliser. Français de l'espèce la plus authentique, Parisien de l'essence la plus raffinée, ayant, comme musicien, passé par une discipline sévère, et façonné sa technique dans le commerce des œuvres d'Haydn, il se borna à prendre, chez celui qui alors tournait toutes les têtes, de quoi parer sa musique, et lui prêter l'aspect léger, brillant dont l'on raffolait alors ; en réalité, sa manière se différencie profondément de celle de Rossini. [...] » - Cf. : RIEHL, Wilhelm Heinrich, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart, J. G. Cotta'scher Verlag, 1862, 2^e éd., vol. 2, p. 105 : « *Das äußere Handwerk der Kunst lernte er [Auber] bei Cherubini und Boieldieu, aber geistig befruchtend wirkte auf ihn wohl zunächst Rossini.* »

³⁷⁹ MIRECOURT, Eugène de, *Auber*, Paris, Gustave Havard, 1857, p. 82-84 [= MIRECOURT, Eugène de, *Auber. Offenbach*, Paris, Librairie des Contemporains, 1869, 3^e éd., p. 37-39].

³⁸⁰ BERTRAND, Gustave, *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Paris, Didier, 1872, p. 251.

En un mot, c'était une apothéose, - heureusement tempérée par l'humeur farceuse et la bonhomie du personnage³⁸¹.

L'admiration de Boieldieu pour Rossini est attestée à plusieurs reprises par Adam dans ses lettres et écrits. Élève de Boieldieu au Conservatoire de Paris, Adam raconte que le professeur de composition intégrait de manière systématique l'étude des plus récents opéras de Rossini dans son enseignement :

Il était enthousiaste de Gluck et de Grétry, ce qui ne l'empêchait pas d'être admirateur de Mozart et de Rossini. Jamais aucun préjugé d'école n'influaient sur son jugement. Lorsqu'on créa la classe de composition de Boieldieu, les premiers élèves qui y furent admis avaient déjà reçu les impressions de coterie du Conservatoire. Ainsi Grétry n'était pour eux qu'une perruque, et Rossini qu'un faiseur de contredanses. Quelle ne fut pas leur surprise de reconnaître que celui qui devait leur enseigner la composition professait la plus haute admiration pour ces deux hommes de génie, que nous étions bien loin de regarder comme tels ! Il paraîtra sans doute surprenant aujourd'hui, en 1834, qu'un musicien ait été obligé d'apprendre à ses élèves que Rossini était un grand génie, mais il faut se reporter à l'époque dont je parle : on ne parlait alors, au Conservatoire, que des *Turlututu* de Rossini ; on riait à gorge déployée de ses crescendo et de ses triolets, en tierces dans les violons : il fallait alors, non-seulement de la conscience, mais encore du courage à un compositeur français, pour se mettre en hostilité avec ses confrères en rendant justice à l'immense génie de Rossini, dont on ne connaissait encore, en France, que deux ou trois partitions. Sitôt qu'il en paraissait une nouvelle, Boieldieu convoquait toute sa classe ; l'un de nous se mettait au piano, et on exécutait d'un bout à l'autre le nouveau chef-d'œuvre, tandis que notre professeur nous en faisait remarquer les légères tâches et les nombreuses beautés. « Mes enfants, nous disait-il ensuite, voici la meilleure leçon que je puisse vous donner : il faut, avant tout, étudier les auteurs qui ont du chant, et on ne reprochera pas à celui-là d'en manquer. » Ce que Boieldieu aimait le moins, c'était la musique contournée et manquant de mélodie³⁸².

Les musicologues contemporains reconnaissent à l'unanimité l'imitation du modèle rossinien dans les opéras-comiques créés sous la Restauration³⁸³ et la monarchie de Juillet. Karin Pendle remarque que le succès fulgurant de Rossini entraîne de profonds changements dans la production des trois principaux théâtres lyriques parisiens³⁸⁴. Sebastian Werr donne

³⁸¹ *Ibid.*, p. 158-159. - Cf. : BRENDDEL, Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* [1852], Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1903, p. 432 : « Rossini war, wie ich schon vorhin bemerkte, dazwischengetreten und hatte den unmittelbaren Fortgang in der Entwicklung der französischen grossen Oper abgelenkt. Auber, Meyerbeer stehen nicht mehr allein unter dem Einfluss der früheren Meister, Cherubini's, Spontini's u. a., ihre Richtung erscheint wesentlich zugleich vermittelt durch Rossini. »

³⁸² ADAM, Adolphe, *Souvenirs d'un musicien*, Paris, Calmann Lévy, 1884, p. 8-10. - Cf. : CASTELLI, Ignaz Franz, « Boieldieu », in : *Allgemeiner musikalischer Anzeiger*, 27 novembre 1834, vol. 6, n° 48, p. 193-194. - BRENDDEL, Franz, *op. cit.*, p. 422 : « Boieldieu ist einer der besten französischen Tonsetzer der neueren Zeit, er nimmt seinen Ausgangspunkt von den vorzüglichsten französischen und italienischen Vorbildern. » - SOUBIES, Albert, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages. De la première de « La Dame blanche » à la millième de « Mignon ». 1825-1894*, Paris, Fischbacher, 1894, p. IX : « Nous avons, pour l'Opéra-Comique, choisi, comme date inaugurale, *la Dame blanche*, où les influences nouvelles, en particulier celle de Rossini, sont apparentes. » - *Ibid.*, p. 1-2 : « Nous ne nous attarderons pas non plus à examiner quelle influence la musique italienne a pu exercer sur les destinées de l'opéra-comique. À une époque encore voisine de la nôtre, c'est-à-dire vers le premier quart de ce siècle, cette influence, par l'intermédiaire de Rossini, s'est incontestablement produite ; les avis ne peuvent guère être partagés que sur un point : celui de savoir si elle eut des effets regrettables ou salutaires. » - *Ibid.*, p. 12-13.

³⁸³ Cf. : « 6.1. L'"opéra comique" », in : DELLA SETA, Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Turin, E.D.T., 1993, p. 97 : « V'è anche una generale tendenza alla semplificazione del linguaggio musicale, i cui fondamenti sono lo Haydn e il Mozart meno impegnativi, arricchiti dalla carica ritmica di un Rossini inteso nel suo aspetto più elementare. »

³⁸⁴ PENDLE, Karin Swanson, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, Michigan, Ann Arbor – UMI research press, 1979, p. 30-31 et 36.

dans sa thèse de doctorat la liste des seize opéras de Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante et Verdi créés à Paris au XIX^e siècle - à savoir dix ouvrages créés à l'Opéra, quatre au Théâtre-Italien et deux à l'Opéra-Comique - et souligne l'influence de l'opéra italien sur Auber et Halévy³⁸⁵. Dans leur ouvrage consacré à l'opéra-comique, Raphaëlle Legrand et Nicole Wild écrivent de même : « Auber opère la synthèse entre le souci d'expression hérité de la tradition française et le style spirituel et virtuose de Rossini³⁸⁶. Danièle Pistone utilise le conditionnel pour élargir cette influence à trois auteurs d'opéras-comiques : « Cette virtuosité ne fait nullement défaut dans les ouvrages de Rossini et la mode de ce style s'enracine solidement ailleurs aussi, comme le prouveraient certaines compositions de Boieldieu, d'Herold ou d'Auber³⁸⁷. » Dans un chapitre consacré au genre de l'opéra-comique sous la Restauration et la monarchie de Juillet, Fabrizio Della Seta considère également que les trois compositeurs français s'inspirent, à divers degrés, des ouvrages lyriques du compositeur italien³⁸⁸. Hervé Lacombe estime que l'influence rossinienne se prolonge durant plusieurs décennies :

Après la folie rossinienne des années 1820, bien des formules du cygne de Pesaro ont pénétré les partitions françaises et, malgré le succès de Bellini, Donizetti puis Verdi, ce sont elles qui caractérisent toujours l'art italien dans les esprits français du milieu du siècle, sous leur forme originelle mais aussi, comme nous venons de le constater, sous la forme des œuvres de compositeurs s'étant fortement imprégnés du modèle rossinien. Les querelles faites à Rossini par les Berton et autres tenants d'un art français authentique n'ont plus court, pour la raison que nous venons d'évoquer : l'art français dominant a été fécondé par les formules rossiniennes³⁸⁹.

Outre l'omniprésence de rythmes à caractère de danses, l'opéra-comique se distingue de l'*opera buffa* par la récurrence de formes strophiques telle que la romance³⁹⁰, les couplets³⁹¹, la ballade, la barcarolle, le rondo, la ronde ou le rondeau³⁹². Dans une lettre de félicitations à Auber, écrite à l'occasion de la création le 24 mai 1834 de l'opéra-comique *Lestocq, ou L'Intrigue et l'Amour*, Boieldieu affirme ainsi que les couplets sont « le cachet de l'opéra-comique », une forme qu'il oppose à la cavatine italienne³⁹³. La coupe des numéros

³⁸⁵ WERR, Sebastian, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2002, p. 88-89.

³⁸⁶ LEGRAND, Raphaëlle, WILD, Nicole, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la musique », 2002, p. 123. - Cf. : DELLA SETA, Fabrizio, *op. cit.*, p. 100 : « Auber sembra incarnare quello che ora consideriamo lo spirito più puro della musica francese » ; p. 101 : « In realtà, oltre che l'interprete elettivo dell'autentico spirito del teatro di Scribe, egli è l'erede di Rossini ».

³⁸⁷ PISTONE, Danièle, *L'opéra italien au XIX^e siècle, de Rossini à Puccini*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1986, p. 62.

³⁸⁸ DELLA SETA, Fabrizio, *op. cit.*, p. 97-104. - Cf. : *Ibid.*, p. 102 : « Il linguaggio musicale di Hérold risente, com'era ovvio in quegli anni, dell'influenza di Rossini, ma di un Rossini diverso da quello che aveva influenzato Auber: più che la gravidanza ritmica e lo scintillio orchestrale Hérold ne ricava la propensione ad allargare l'impianto formale delle arie e dei pezzi d'assieme a misure inconsuete per l'opéra comique. »

³⁸⁹ LACOMBE, Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 271-272.

³⁹⁰ Cf. : MARICA, Marco, *L'opéra-comique in Italia: rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)* : Dissertazione dottorale : Dottorato di ricerca in Storia e analisi delle culture musicali, Rome, Università degli Studi « La Sapienza », 1998, p. 258-259.

³⁹¹ Cf. : *Ibid.*, p. 251. - WAGNER, Richard, *Oper und Drama*, Leipzig, J. J. Weber, 1852, vol. 1, p. 85-87 ; *Ibid.*, p. 151 : « Wir bezeichneten bereits die Eigenthümlichkeit der französischen Oper, und erkannten, daß der unterhaltende Wortsinn des Couplets der Kern derselben war. »

³⁹² Cf. : BARA, Olivier, *op. cit.*, p. 439-456. - DELLA SETA, Fabrizio, *op. cit.*, p. 99 : « Per la maggior parte dei brani solistici l'opera francese predilige però la forma di canzone strofica, un retaggio della tradizione settecentesca del vaudeville che viene conservato in quanto consente di giustificare tali brani come rappresentazione di un "vero" canto eseguito dai personaggi [...]. La più tipica delle forme strofiche è quella detta a couplets ».

³⁹³ BOIELDIEU, François-Adrien, « Lettres de Boieldieu (1830-1834) », in : *Revue française de musique*, 15 mai 1912, p. 260-261 : lettre à Auber, s.d. [mai ou juin 1834] : « Je vous félicite bien sincèrement, mon cher

chantés diffèrent en France et en Italie. Les strophes polymétriques des airs et duos français s'opposent aux strophes isométriques des *arie* italiennes dont les vers sont le plus souvent parasyllabiques. Si les ouvrages comiques italiens et français en un acte permettent aux jeunes compositeurs de se faire un nom, les chefs-d'œuvre des deux nations se distinguent traditionnellement par le nombre d'actes, deux pour l'*opera buffa*, trois pour l'opéra-comique³⁹⁴. Fétis exprime en 1829 sa préférence pour la structure italienne en deux actes :

La coupe de l'opéra français, assez semblable à celle de l'opéra allemand, est très différente de la coupe italienne. Depuis leur origine, nos opéras-comiques se composent d'un ou de trois actes. La distribution en deux actes, qui est généralement adoptée pour l'opéra italien, et qui me paraît plus favorable, n'a jamais été considérée en France que comme bâtarde. Il est vrai que dans le petit nombre d'opéras de ce genre qui se trouvent au répertoire du théâtre de l'Opéra-Comique, la plupart ne sont que des pièces en trois actes qui ont été raccourcies pendant les répétitions, ou après la première représentation. Nos poètes n'ont point encore compris le secret de cette coupe italienne, qui consiste à placer l'explosion d'intérêt musical vers le milieu de l'ouvrage. Ils s'obstinent à rester dans les limites trop étroites de leur cadre en un acte, ou à se perdre dans les trop grandes dimensions des trois actes. Qu'en résulte-t-il ? Que le sujet semble souvent étranglé dans un acte, et que le troisième acte est presque toujours faible ou mauvais³⁹⁵.

Marco Marica note que le genre français est de plus en plus perméable aux formes italiennes autour de 1830³⁹⁶. Le finale en vaudeville traditionnel est remplacé peu à peu par le finale en plusieurs sections à l'italienne³⁹⁷ sous l'influence de Rossini, comme le remarquent notamment Jean Mongrédien³⁹⁸, Karin Pendle³⁹⁹ et Olivier Bara⁴⁰⁰. Herbert Schneider analyse l'importance des finales dans les neuf premiers opéras-comiques d'Auber, depuis *La bergère châtelaine* en 1820 jusqu'à *Fra Diavolo* en 1830⁴⁰¹. À l'instar d'Auber, Boieldieu attache

Auber, sur votre beau et bien mérité succès. Je ne veux pas partir pour la campagne sans vous dire tout le plaisir que m'ont fait certains morceaux que j'entends et que je chante encore in petto. Quant à vos couplets de Mesdemoiselles Massy et Thénard, ce sont de ces trouvailles qui vous arrivent du ciel, quand le ciel est en bonne humeur, mais il ne les envoie qu'à ceux qui, comme vous, savent les mettre à profit. / Castil-Blaze dira-t-il encore que le couplet doit disparaître pour faire place à la cavatine ? Je lui abandonne le couplet flon-flon, mais les couplets qui racontent bien, qui forment un dialogue touchant, naïf, spirituel, comme ceux que vous avez faits et que Scribe a si bien disposés pour le compositeur, quelle est la cavatine ou le duo, forme italienne, qui peuvent les remplacer ? / Ce genre de morceau est le cachet de l'opéra-comique : qu'on se garde bien d'y toucher ! »

³⁹⁴ « Du nombre d'actes au théâtre de l'Opéra-Comique », in : *RGmP*, 5 mai 1850, vol. 17, n° 18, p. 151-152.

³⁹⁵ FÉTIS, François-Joseph, « Théâtre de l'Opéra-Comique. / Première représentation de *L'illusion*, opéra comique en un acte, paroles de MM. Saint-Georges et Méhissier, musique de M. Hérold », in : *Revue musicale*, 1829, vol. 5, p. 607.

³⁹⁶ MARICA, Marco, *op. cit.*, p. 13 : « *Il terminus ante quem è stato fissato invece arbitrariamente al 1830. Intorno a quella data infatti l'opéra-comique subisce profonde trasformazioni, si apre a soggetti romantici e tende ad impiegare in misura crescente le forme musicali italiane.* »

³⁹⁷ Cf. : « Finale », in : CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph, *Dictionnaire de Musique Moderne*, Paris, Au magasin de la lyre moderne, 1825, 2^e éd., vol. 1, p. 243-246. - Cf. : « Finale », in : VISSIAN, Massimino, *Dizionario della musica*, Milan, a spese di Massimino Vissian, 1846, p. 104.

³⁹⁸ MONGRÉDIEN, Jean, « Entre Italie et France : Malentendus et vicissitudes d'un transfert culturel », in : BIGET-MAINFROY, Michelle, SCHMUSCH, Rainer (éd.), « *L'esprit français* » und die Musik Europas – Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin / « *L'esprit français* » et la musique en Europe – Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique », Festschrift für Herbert Schneider, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 2007, p. 82-83.

³⁹⁹ PENDLE, Karin Swanson, *op. cit.*, p. 36 : « *Although Auber by no means became simply an imitator of Rossini, he and others found the Italian style useful for specific characters and scenes, and this in turn helped increase the importance of the music in the whole production. Ensembles and finales became longer and arias more frequent and more florid.* »

⁴⁰⁰ BARA, Olivier, *op. cit.*, p. 252 et 469-490.

⁴⁰¹ SCHNEIDER, Herbert, « Das Finale in den frühen Opéras comiques von D.F.E. Auber », in : VENDRIX, Philippe (éd.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992, p. 167-190.

beaucoup de valeur aux finales d'opéras-comiques, ainsi qu'il l'écrit dans une lettre datée du 3 août 1824 à Paris :

Dans ce genre, il faut un sujet piquant, susceptible d'être traité sans le secours de développements, ce qui avec la place que doit occuper la musique, ferait naître la lenteur d'action si fatale à ce genre ; enfin, il faut des situations musicales ; il faut des airs, des duos, des morceaux d'ensemble, finale à chaque acte ; il faut de la gradation et de l'opposition dans les effets⁴⁰².

Boieldieu se montre particulièrement fier du finale du deuxième acte de *La Dame blanche*, ainsi qu'il l'écrit à plusieurs reprises dans sa correspondance, et note que Rossini lui-même participe parfois comme chanteur à des représentations privées⁴⁰³. Fabrizio Della Seta estime que ce finale « n'est rien d'autre qu'un grand finale rossinien⁴⁰⁴ ».

L'organisation bipartite traditionnelle des airs rossiniens avec une première section lente, le *cantabile*, et une deuxième section rapide, la cabalette⁴⁰⁵, est également expérimentée par les compositeurs d'opéras-comiques, entre autres par Auber dans les airs « Ô jour plein de charmes ! » de Fritz (n° 2) et « Quel sourire enchanteur ! » (n° 4) de Saldorf dans *La Fiancée*, « Le singulier récit qu'ici je viens d'entendre » de Carlo (n° 2) dans *La Part du diable* et « Unis par la naissance » de Rafaëla (n° 7) dans *Haydée*, par Hérold dans l'air « Jours de mon enfance » d'Isabelle (n° 6) dans *Le Pré aux clercs* et par Adam dans les airs « Arrêtons-nous ici ! » de Max (n° 4) dans *Le Chalet* et « Avec son petit air de ne toucher à rien » de Coraline (n° 8) dans *Le Toréador*.

La virtuosité vocale rossinienne influence indéniablement les compositeurs français⁴⁰⁶. L'écriture de traits rapides et virtuoses, ainsi que de cadences avec point d'orgue se retrouve dans nombre de leurs opéras-comiques, notamment dans *Jean de Paris*⁴⁰⁷ et *Les deux Nuits*⁴⁰⁸ de Boieldieu, *La Clochette*⁴⁰⁹, *Le Muletier*⁴¹⁰, *Zampa*⁴¹¹ et *Le Pré aux clercs*⁴¹² d'Hérold,

⁴⁰² « À propos de la reprise de la "Dame Blanche" : Quelques lettres de Boieldieu », in : *Revue musicale de Lyon*, 29 octobre 1905, p. 78-79.

⁴⁰³ BOIELDIEU, François-Adrien, « Correspondance de Boieldieu », ROBERT, Paul-Louis (éd.), in : *Rivista Musicale Italiana*, 1915, vol. 21, p. 520 : lettre à Pixérécourt, 1825 : « Intéressante lettre où il lui annonce qu'il vient de terminer le final du 2^e acte de la *Dame Blanche*, le morceau le plus long qu'il ait jamais fait. Il le prie de venir dîner avec lui afin de voir si son opéra est assez avancé pour qu'on puisse le mettre en répétition. / « Je suis un peu malade, car le final du 2^e acte m'a extrêmement fatigué. [...] Ce final est le plus long que j'aie jamais fait. » ; p. 532 : lettre à Fournier, sans date : « Mettez-moi au courant. Répète-t-on à force ? Notre 1^{ère} chanteuse, notre amoureux vont-ils bien ? Il faut qu'ils chantent souvent leur duo ensemble. Quel succès ce morceau a dans les salons de Paris ! Et quelle foule à Feydeau ! Hier, 22^{ème} représentation, on renvoyait du monde à 6 h. ½. Toutes les loges sont encore louées pour 10 représentations. / Chez le duc doudoville [*sic*] Rossini a été charmant dans le rôle du juge. Vous ai-je parlé de ce concert ? Il a eu encore plus d'effet que le 1^{er}. Ce final du 2^e acte a été dit dans la perfection... » - Cf. : POUGIN, Arthur, *Boieldieu : sa vie, ses œuvres, son caractère, sa correspondance*, Paris, Charpentier, 1875, p. 237.

⁴⁰⁴ DELLA SETA, Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Turin, E.D.T, 1993, p. 98.

⁴⁰⁵ Cf. : « 4.2. Morfologia dell'opera italiana », in : *Ibid.*, p. 74 : « *I compositori avevano a disposizione uno schema di massima il cui cardine era la successione lento-veloce del cantabile e della cabaletta* ».

⁴⁰⁶ Cf. : « 6.1. L'"opéra comique" », in : *Ibid.*, p. 99 : « *Fra i brani solistici non manca l'aria virtuosistica di tipo italiana, con ampio impiego del canto di coloratura, ma in un solo tempo o più raramente in due* ».

⁴⁰⁷ BOIELDIEU, François-Adrien, *Jean de Paris*, opéra comique en deux actes, partition chant et piano, Paris, Alphonse Leduc, s.d., p. 97-104 (n° 7) : cadences et virtuosité de la Princesse de Navarre.

⁴⁰⁸ BOIELDIEU, François-Adrien, *Les deux Nuits*, opéra comique en trois actes, partition chant et piano, Paris, A. Cotelle, s.d., p. 57-59, 61-62 et 68-71 (n° 3) : virtuosité et cadences de Victor et Édouard ; p. 73-78 (n° 4) : virtuosité de Victor ; p. 156-158 (n° 6) : vocalises de Betty et Carill ; p. 159-166 (n° 6) : virtuosité de Malvina ; p. 191-204 (n° 10) : virtuosité et cadences de Malvina ; p. 220 (n° 11) : cadence d'Édouard ; p. 272-279 (n° 13) : virtuosité et cadences d'Édouard.

⁴⁰⁹ HÉROLD, Ferdinand, *La Clochette*, opéra-comique féerie en trois actes, partition piano et chant, Paris, Henry Lemoine, s.d., p. 29 (n° 3) : cadence de Lucifer ; p. 112 (n° 14) : cadence de Palmire.

*La Fiancée*⁴¹³, *Fra Diavolo*⁴¹⁴, *Les Diamants de la couronne*⁴¹⁵, *La Part du diable*⁴¹⁶ et *Haydée*⁴¹⁷ d'Auber, *Le Chalet*⁴¹⁸, *Le Postillon de Lonjumeau*⁴¹⁹, *Le Toréador*⁴²⁰ et *Giralda*⁴²¹ d'Adam, etc. Olivier Bara donne plusieurs exemples d'adaptations de la vocalité italienne à l'Opéra-Comique entre 1815 et 1830, principalement dans *Le Concert à la cour*, *La Neige* et *Le Maçon* d'Auber, *Le Solitaire* et *Masaniello* de Carafa, et *La Dame blanche* de Boieldieu⁴²² : « Face à cette acclimatation de la vocalité italienne, on mesure l'influence

⁴¹⁰ HÉROLD, Ferdinand, *Le Muletier*, opéra-comique en un acte, partition piano et chant, Paris, E. Gérard et C^{ie}, s.d., p. 22-23 (n° 1) : cadences de Zerbine ; p. 35 (n° 2) : cadence d'Henriquez ; p. 48 et 51 (n° 3) : cadence d'Inezia ; p. 70-72 et 75-77 (n° 6) : virtuosité et cadence de Zerbine.

⁴¹¹ HÉROLD, Ferdinand, *Zampa*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Léon Grus, 4^e éd., s.d., p. 17, 20 et 21 (n° 1) : cadences de Camille ; p. 100 (n° 5) : cadence de Zampa ; p. 159-163 (n° 8) : virtuosité de Rita ; p. 206 (n° 10) : virtuosité et cadence de Camille.

⁴¹² HÉROLD, Ferdinand, *Le Pré aux clercs*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Mongrédien et C^{ie}, s.d., p. 16 et 22 (n° 2) : cadence de Nicette ; p. 27-32 (n° 3) : virtuosité et cadences de Mergy ; p. 96-106 (n° 3) : virtuosité et cadences d'Isabelle (coupe de l'air en deux parties, lent-rapide : influence italienne) ; p. 113 (n° 7) : cadences de la Reine et d'Isabelle ; p. 139 et 141 (n° 8) : cadences de Nicette ; p. 179-180 (n° 9) : cadences de la reine ; p. 232 (n° 11) : cadence d'Isabelle.

⁴¹³ AUBER, Daniel-François-Esprit, *La Fiancée*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et C^{ie}, s.d., p. 25-29 (n° 2) : cadences et virtuosité de Fritz ; p. 40-44 (n° 4) : cadences et virtuosité de Saldorf ; p. 110 (n° 7) : cadence de Saldorf ; p. 129, 133-136 et 140-141 (n° 9) : cadences et virtuosité d'Henriette.

⁴¹⁴ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Fra Diavolo oder Das Gasthaus bei Terracina*, komische Oper in drei Akten, Klavierauszug herausgegeben von Kurt Soldan, Leipzig, C. F. Peters, p. 34 (n° 1) : vocalises virtuoses de Pamela ; p. 137-138 (n° 7) : cadences de Zerline, p. 176 (n° 11) : cadences de Fra Diavolo et de Lorenzo.

⁴¹⁵ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Les Diamants de la couronne*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Impr. Buttner Thierry, s.d., p. 21-22 et 28-30 (n° 2) : cadences et vocalises virtuoses de Catarina ; p. 112-118 (n° 6) : cadences et vocalises virtuoses de Catarina ; p. 166-168 et 173-176 (n° 10) : vocalises virtuoses de Catarina ; p. 177-180 (n° 11) : virtuosité de la Reine [= Catarina].

⁴¹⁶ AUBER, Daniel-François-Esprit, *La Part du diable*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et C^{ie}, s.d., p. 15-19 (n° 2) : cadences et virtuosité de Carlo ; p. 28-29 et 32 (n° 5) : cadences et virtuosité de Carlo ; p. 43 (n° 6) : cadences de Carlo et Rafael ; p. 61-65 (n° 7) : vocalises de Carlo ; p. 86 et 89 (n° 9) : cadences de Carlo ; p. 115-116 (n° 11) : cadences et virtuosité de Carlo ; p. 138 (n° 12) : virtuosité de Carlo.

⁴¹⁷ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Haydée*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et C^{ie}, s.d., p. 19 (n° 2) : cadences de Haydée ; p. 71 (n° 6) : cadences de Lorédan et Malipieri ; p. 126-129 (n° 11) : cadences et vocalises virtuoses de Haydée.

⁴¹⁸ ADAM, Adolphe, *Le Chalet*, opéra-comique en un acte, partition piano et chant, Paris/Bruxelles, Lemoine & Fils, s.d., p. 94 (n° 5) : cadence de Max ; p. 96 et 101 (n° 6) : cadences de Max ; p. 150 (n° 8) : cadences de Daniel et de Max ; p. 194 (n° 10) : cadence de Max.

⁴¹⁹ ADAM, Adolphe, *Le Postillon de Lonjumeau*, opéra-comique en trois actes, partition d'orchestre, Paris, J. Delahante, s.d., p. 166 (n° 4) : cadence de Madeleine ; p. 188-191 et 194-198 (n° 5) : virtuosité de Madeleine ; p. 227 (n° 6) : cadences de Chapelou ; p. 261-267 (n° 8) : cadences et virtuosité de Chapelou et Madeleine ; p. 368-374 (n° 11) : virtuosité de Chapelou ; p. 439 (n° 13) : cadences de Madeleine, Chapelou et Alcindor.

⁴²⁰ ADAM, Adolphe, *Le Toréador ou l'Accord parfait*, opéra bouffon en deux actes, partition chant et piano, Cassel, Bärenreiter, 2008, p. 21 (n° 1) : cadence de Coraline ; p. 27 (n° 2) : cadence de Coraline ; p. 33 (n° 2) : cadence de Don Belflor ; p. 35-37 et 42-46 (n° 2) : virtuosité de Coraline ; p. 49 (n° 3) : cadences de Don Belflor ; p. 66-67, 72-74 et 76-77 (n° 5) : vocalises virtuoses de Coraline ; p. 88 (n° 6) : cadences de Coraline ; p. 102-111 (n° 8) : cadences et virtuosité de Coraline ; p. 132 (n° 10) : cadences de Coraline ; p. 153-155 : vocalises virtuoses de Coraline.

⁴²¹ ADAM, Adolphe, *Giralda*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Brandus et C^{ie}, s.d., p. 30-31 (n° 1) : cadences de Giralda ; p. 53-57 (n° 3) : cadences et virtuosité de Manoël ; p. 69 (n° 4) : cadence de Manoël ; p. 78-79 et 83-84 (n° 5) : cadences du Roi ; p. 133 (n° 7) : cadence de Ginès ; p. 151-152 (n° 8) : vocalises virtuoses de Giralda ; p. 194-200 et 209-217 (n° 10) : vocalises virtuoses de Giralda ; p. 220-227 (n° 10 bis) : cadences et vocalises virtuoses de Giralda ; p. 229-230 (n° 11) : cadences de la Reine ; p. 266 et 268 (n° 14) : cadence du Roi ; p. 276-277 (n° 14) : vocalises virtuoses de Giralda et Manoël ; p. 279 (n° 14) : cadence de Giralda ; p. 289-293 (n° 15) : cadences et virtuosité de Giralda.

⁴²² BARA, Olivier, *op. cit.*, p. 406-430 : « Un modèle convoité : l'opéra italien ».

déterminante de Rossini sur la création de l'Opéra-Comique sous la Restauration : ce théâtre ne saurait être tenu pour le gardien intransigeant de quelque tradition lyrique française⁴²³. »

Sur le plan du comique cependant, l'emploi traditionnel italien de *basso buffo* ne s'impose pas en France dans la première moitié du XIX^e siècle. Les compositeurs d'opéras-comiques préférèrent le plus souvent attribuer le principal rôle comique - le plus souvent un rôle de paysan naïf ou de valet - à un ténor ou à un baryton correspondant aux emplois usuels de Colin, Trial ou Martin⁴²⁴. Non notée sur la partition, une part importante du comique dans l'opéra-comique est véhiculée via la tradition orale d'acteurs-chanteurs tels que Féréol, créateur de nombreux rôles comiques⁴²⁵ et célèbre pour ses « tremblements ». Au milieu du siècle, on trouve néanmoins quelques tentatives d'introduire le *basso buffo* dans le genre « éminemment national ». L'un des exemples les plus aboutis de basse bouffe française est le rôle de Don Belflor dans *Le Toréador ou l'Accord parfait* d'Adam, un « opéra bouffon » créé à l'Opéra-Comique en 1849.

Bien que les rôles de basse bouffe demeurent une exception à l'Opéra-Comique sous la Restauration et la monarchie de Juillet, tous les procédés musicaux qui ont été étudiés dans le chapitre consacré aux modèles structurels du comique italien sont récupérés et exploités à divers degrés par les compositeurs français, qu'il s'agisse de l'emploi de sauts d'intervalles, du débit syllabique rapide, de traits en notes répétées, de cadences stéréotypées, de répétitions de mots ou d'onomatopées, de l'utilisation de répliques brèves et régulières enchaînées du tac au tac dans un tempo vif, du *crescendo* d'orchestre ou du *concertato di stupore*.

Les sauts d'intervalles sont d'un usage récurrent à l'Opéra-Comique. Dans *Jean de Paris* de Boieldieu, le caractère pompeux et ridicule du Sénéchal est souligné dans l'air de ce personnage (n° 6) chanté par un baryton⁴²⁶ : « (avec beaucoup d'importance) Qu'à mes ordres ici tout le monde se rende / C'est moi grand sénéchal moi qui parle et commande / puisque c'est à moi d'ordonner / j'ordonne donc qu'on serve le diner ». L'usage de sauts ascendants et descendants de septièmes, d'octaves et de neuvièmes, l'emploi de points d'orgue, de longues tenues sur le *fa* aigu et de notes répétées avec valeurs pointées sur des gammes ascendantes contribuent à la caractérisation musicale de l'emphase du personnage. Dans *Le nouveau Seigneur de village* du même compositeur, l'ivresse de Frontin est traduite musicalement dans son duo avec Blaise (n° 2) par quatre sauts d'octaves descendantes en petites notes sur « oui », quatre sauts de septièmes descendantes sur « voyons, voyons », différents sauts d'octaves, un saut de treizième ascendante, le chant syllabique rapide sur les paroles « maintenant j'en suis certain vous avez là d'excellent vin avez là d'excellent vin d'excellent vin d'excellent vin » et plusieurs points d'orgue en fin de duo⁴²⁷. Dans *Le Chalet* d'Adam, l'air de Daniel (n° 2) introduit de nombreux sauts intervalliques en notes détachées sur les paroles « Ô bonheur extrême ! Enfin elle m'aime ! », un saut de septième ascendante sur le mot « montagne » et un saut de dixième ascendant sur les paroles « À ce soir »⁴²⁸, tandis que les couplets de Bettly (n° 3) présentent de nombreux sauts ascendants et descendants de sixtes sur les onomatopées « tra la la... »⁴²⁹. Il s'agit peut-être de références au yodel dans un opéra-comique dont l'intrigue est située dans le canton d'Appenzel en Suisse.

⁴²³ *Ibid.*, p. 429.

⁴²⁴ Cf. : *Ibid.*, tableau n° 11, p. 332. - « 2E. Quelques emplois », in : LORIOT, Charlotte, *La pratique des interprètes de Berlioz et la construction du comique sur la scène lyrique au XIX^e siècle*, thèse de doctorat soutenue le 15 novembre 2013 à l'Université Paris-Sorbonne, p. 102-107.

⁴²⁵ Cf. : LORIOT, Charlotte, *op. cit.*, p. 86, 89, 98, 105, 213, 236, 237, 354, 355 et 367.

⁴²⁶ BOIELDIEU, François-Adrien, *Jean de Paris*, *op. cit.*, p. 70-72 (n° 6).

⁴²⁷ BOIELDIEU, François-Adrien, *Le nouveau Seigneur de village*, opéra-comique en un acte, partition piano et chant, Paris, E. et A. Girod, s.d., p. 22-30 (n° 2).

⁴²⁸ ADAM, Adolphe, *Le Chalet*, *op. cit.*, p. 32-37 (n° 2).

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 46 et 50 (n° 3).

Basé le plus souvent sur des notes répétées comme dans les *opere buffe*, le débit syllabique rapide est d'un emploi fréquent dans les partitions d'opéras-comiques. On en trouve ainsi de nombreux exemples dans *La Dame blanche*⁴³⁰ et *Les deux Nuits*⁴³¹ de Boieldieu, *Le Maçon*⁴³², *La Fiancée*⁴³³, *Fra Diavolo*⁴³⁴, *Le Domino noir*⁴³⁵, *Les Diamants de la couronne*⁴³⁶ et *Haydée*⁴³⁷ d'Auber, *Zampa*⁴³⁸ et *Le Pré aux clercs*⁴³⁹ d'Hérold, *Le Chalet*⁴⁴⁰, *Le Postillon de Lonjumeau*⁴⁴¹, *Le Toréador*⁴⁴² et *Giralda*⁴⁴³ d'Adam, etc. De nombreux traits rapides à l'orchestre, le plus souvent aux violons, sont de même basés sur des notes répétées. Cette technique, souvent exploitée par Rossini dans ses ouvrages, apparaît entre autres dans *La Dame blanche*⁴⁴⁴ et *Les deux Nuits*⁴⁴⁵ de Boieldieu, *Le Muletier*⁴⁴⁶, *Zampa*⁴⁴⁷ et *Le Pré aux clercs*⁴⁴⁸ d'Hérold, *Le Maçon*⁴⁴⁹, *La Fiancée*⁴⁵⁰, *Fra Diavolo*⁴⁵¹,

⁴³⁰ BOIELDIEU, François-Adrien, *La Dame blanche*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Mongrédien et C^{ie}, s.d., p. 268-271 (n° 10) : tous les solistes sauf Anna ; p. 337-338 et 340-341 (n° 13) : Marguerite.

⁴³¹ BOIELDIEU, François-Adrien, *Les deux Nuits*, *op. cit.*, p. 78-80 et 84-87 (n° 4) : Victor ; p. 120-129 et 134-141 (n° 5) : solistes et chœur ; p. 172 et 175 (n° 7) : Carill et Betty ; p. 289-291 (n° 14) : solistes et chœur ; p. 296-297 (n° 14) : Victor et Jak ; p. 302 (n° 15) : le Constable ; p. 329-336, 339 et 341 (n° 16) : solistes et chœur.

⁴³² AUBER, Daniel-François-Esprit, *Le Maçon*, opéra-comique en trois actes, partition piano et chant, Paris, Schonenberger, s.d., p. 41 (n° 6) : Roger ; p. 45-46 (n° 6) : Henriette ; p. 53-55 (n° 7) : quatuor et chœur ; p. 64-65 (n° 7) : Usbeck et Rica ; p. 124-126 et 128-131 (n° 20) : Madame Bertrand et Henriette.

⁴³³ AUBER, Daniel-François-Esprit, *La Fiancée*, *op. cit.*, p. 19-21 (n° 1) : Charlotte ; p. 53 (n° 6) : Saldorf ; p. 58-60 et 67-68 (n° 6) : chœur ; p. 83-85, 87-89 et 94-96 (n° 6) : solistes et chœurs ; p. 146-147 (n° 9) : chœur ; p. 155-158, 162-167 et 170-173 (n° 9) : solistes et chœur ; p. 188-189 et 193-194 (n° 10) : Charlotte ; p. 209-211 (n° 13) : Charlotte et Saldorf ; p. 212-218 (n° 13) : solistes et chœur.

⁴³⁴ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Fra Diavolo oder Das Gasthaus bei Terracina*, *op. cit.*, p. 33-34 et 38 (n° 1) : Pamela ; p. 44 (n° 1) : quintette ; p. 47-51 (n° 2) : Lord et Pamela ; p. 86-93 (n° 5) : trio ; p. 152-156 (n° 10) : Zerline ; p. 182-185 (n° 11) : quintette ; p. 188-195 (n° 10) : septuor ; p. 206-207 (n° 12) : Fra Diavolo.

⁴³⁵ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Le Domino noir*, opéra-comique en trois actes, partition chant et piano, Paris, G. Brandus et S. Dufour, s.d., p. 17-18 et 21-23 (n° 1) : trio ; p. 74 (n° 8) : Angèle ; p. 134-138, 141-143, 145-146 et 148-149 (n° 12) : chœur de nonnes.

⁴³⁶ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Les Diamants de la couronne*, *op. cit.*, p. 136-138 (n° 8) : quintette et chœur ; p. 155 et 159 (n° 10) : quintette ; p. 182-183 (n° 12) : Campo Mayor ; p. 189 (n° 12) : Diana et Campo Mayor.

⁴³⁷ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Haydée*, *op. cit.*, p. 21 (n° 3) : Malipieri ; p. 168-169 et 171 (n° 15) : chœur.

⁴³⁸ HÉROLD, Ferdinand, *Zampa*, *op. cit.*, p. 42-43 et 48 (n° 3) : Dandolo ; p. 44 (n° 3) : Rita ; p. 52-54 et 59-61 (n° 4) : Dandolo ; p. 160-162 (n° 8) : Daniel.

⁴³⁹ HÉROLD, Ferdinand, *Le Pré aux clercs*, *op. cit.*, p. 34-36 (n° 4) : Giroit ; p. 43-46 (n° 4) : trio et chœur ; p. 50-51 (n° 4) : trio ; p. 55 (n° 4) : chœur ; p. 83-87 (n° 5) : septuor ; p. 117-119 (n° 7) : la Reine ; p. 208 (n° 10) : chœur ; p. 237 et 243 (n° 12) : Cantarelli.

⁴⁴⁰ ADAM, Adolphe, *Le Chalet*, *op. cit.*, p. 85 (n° 5) : chœur ; p. 105 (n° 6) : Max ; p. 140-142 et 144-146 (n° 8) : Daniel ; p. 170-173 et 178-180 (n° 10) : trio ; p. 196 (n° 10) : Bettly et Daniel.

⁴⁴¹ ADAM, Adolphe, *Le Postillon de Lonjumeau*, *op. cit.*, p. 34-35 (n° 1) : Madeleine ; p. 143-147 (n° 4) : trio, p. 204-208 (n° 6) : trio et chœur ; p. 232-237 (n° 6) : chœur.

⁴⁴² ADAM, Adolphe, *Le Toréador*, *op. cit.*, p. 20 (n° 1) : Coraline ; p. 26 et 34-35 (n° 2) : Don Belflor ; p. 37-38 et 42-46 (n° 2) : Tracolin et Don Belflor ; p. 52 (n° 3) : Don Belflor ; p. 57-58 (n° 4) : Tracolin ; p. 85-86 (n° 6) : Coraline ; p. 115 (n° 9) : Tracolin ; p. 125-130 (n° 10) : Coraline et Don Belflor ; p. 143-145 (n° 10) : trio.

⁴⁴³ ADAM, Adolphe, *Giralda*, *op. cit.*, p. 37-39 et 42-44 (n° 2) : Ginès et Giralda ; p. 60-66 (n° 4) : Manoël et Ginès ; p. 73 (n° 4) : Ginès ; p. 97-98, 101-103, 113-114 et 117-119 (n° 5) : solistes et/ou chœur ; p. 129-130 et 132 (n° 7) : Ginès ; p. 240-244 et 250-254 (n° 12) : quintette.

⁴⁴⁴ BOIELDIEU, François-Adrien, *La Dame blanche*, *op. cit.*, p. 30-33 (n° 1) ; p. 178-181 (n° 9) ; p. 199-200 et 202-203 (n° 10).

⁴⁴⁵ BOIELDIEU, François-Adrien, *Les deux Nuits*, *op. cit.*, p. 173 et 176-177 (n° 7) ; p. 183 et 185 (n° 8) ; p. 198 (n° 10) ; p. 240-242 (n° 12) ; p. 280 (n° 14).

⁴⁴⁶ HÉROLD, Ferdinand, *Le Muletier*, *op. cit.*, p. 100-101, 103-104 et 107-109 (n° 10).

⁴⁴⁷ HÉROLD, Ferdinand, *Zampa*, *op. cit.*, p. 110-113 (n° 5) ; p. 146-148 (n° 8) ; p. 213-215 (n° 10).

⁴⁴⁸ HÉROLD, Ferdinand, *Le Pré aux clercs*, *op. cit.*, p. 249 (n° 12).

*Les Diamants de la couronne*⁴⁵², *La Part du diable*⁴⁵³ et *Haydée*⁴⁵⁴ d'Auber, *Le Chalet*⁴⁵⁵ et *Le Toréador*⁴⁵⁶ d'Adam.

Comme il a été vu au chapitre précédent, l'emploi récurrent de cadences stéréotypées, reposant sur l'enchaînement harmonique répété en boucle de quatre accords scandés sur les temps forts de la mesure, constitue une véritable « signature » du style de Rossini, même s'il n'est pas l'inventeur de ce procédé. Nous avons relevé de nombreux exemples de telles cadences dans différents opéras-comiques de Boieldieu, Auber, Hérold et Adam. Cependant, le nombre de répétitions d'un même enchaînement harmonique y est le plus souvent inférieur, voire très inférieur à ce qu'il est dans les *opere buffe* rossiniennes. Les opéras-comiques *Jean de Paris*⁴⁵⁷ et *La Dame blanche*⁴⁵⁸ de Boieldieu présentent chacun un exemple limité à deux répétitions du même enchaînement harmonique :

$$I^5-IV^5-V^{6/4}-V^5 - I^5...$$

Auber utilise ce procédé à une reprise dans *La Fiancée*⁴⁵⁹, *La Part du diable*⁴⁶⁰ et *Les Diamants de la couronne*⁴⁶¹. À l'extrême fin de ce dernier opéra-comique, le compositeur répète trois fois, en si b majeur et dans des carrures de quatre mesures, l'enchaînement harmonique suivant :

$$I^5-IV^5-V^{6/4}-V^5 - I^5...$$

Les deux autres compositeurs font un usage plus important de ce procédé. Hérold l'utilise à trois reprises dans ses deux ouvrages les plus célèbres, *Zampa*⁴⁶² et *Le Pré aux clercs*⁴⁶³. Le nombre de répétitions d'un même enchaînement harmonique y varie entre deux

⁴⁴⁹ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Le Maçon*, op. cit., p. 7 (ouverture) ; p. 21 (n° 4).

⁴⁵⁰ AUBER, Daniel-François-Esprit, *La Fiancée*, op. cit., p. 27 (n° 2) ; p. 49, 58-59, 63 et 67 (n° 6) ; p. 149-150 et 154-155 (n° 9) ; p. 183 (Entr'acte) ; p. 188-189 et 193-194 (n° 10) ; p. 205-207 (n° 13).

⁴⁵¹ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Fra Diavolo oder Das Gasthaus bei Terracina*, op. cit., p. 47-51 (n° 2) ; p. 78 (n° 5) ; p. 151 (n° 10).

⁴⁵² AUBER, Daniel-François-Esprit, *Les Diamants de la couronne*, op. cit., p. 123 (n° 8).

⁴⁵³ AUBER, Daniel-François-Esprit, *La Part du diable*, op. cit., p. 14 (n° 2) ; p. 138 (n° 12) ; p. 148 (n° 13) ; p. 159 (n° 14).

⁴⁵⁴ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Haydée*, op. cit., p. 62 (n° 6) ; p. 68 et 71 (n° 8) ; p. 83-84 (n° 9).

⁴⁵⁵ ADAM, Adolphe, *Le Chalet*, op. cit., p. 114-116 (n° 7).

⁴⁵⁶ ADAM, Adolphe, *Le Toréador*, op. cit., p. 70-71 (n° 5).

⁴⁵⁷ BOIELDIEU, François-Adrien, *Jean de Paris*, op. cit., p. 41 (n° 3) : compris dans une carrure de deux mesures en fa majeur, l'enchaînement harmonique $I^5-IV^5-V^{6/4}-V^5 - I^5...$ est joué deux fois de suite avant une série de cadences parfaites.

⁴⁵⁸ BOIELDIEU, François-Adrien, *La Dame blanche*, op. cit., p. 300-301 (n° 11) : deux enchaînements « rossiniens » de quatre accords en fa majeur sont compris dans des carrures de deux mesures et séparés par un enchaînement tonique-dominante : $I^5-IV^5-V^{6/4}-V^5 - I^5-V^6 - I^5-IV^5-V^{6/4}-V^5 - I^5...$

⁴⁵⁹ AUBER, Daniel-François-Esprit, *La Fiancée*, op. cit., p. 48 (n° 5) : trois fois l'enchaînement harmonique $I^5-II^6-V^{6/4}-V^5 - I^5...$ compris dans une carrure de deux mesures en mi b majeur, avec quatre mesures intermédiaires entre les deux premières fois.

⁴⁶⁰ AUBER, Daniel-François-Esprit, *La Part du diable*, op. cit., p. 138 (n° 12) : deux fois l'enchaînement harmonique $I^6-II^6-V^{6/4}-V^{+4} - I^6...$ compris dans une carrure d'une mesure, puis une fois l'enchaînement harmonique $I^6-II^6-V^{6/4}-V^5 - I^5...$ compris dans une carrure de deux mesures, en fa majeur. L'utilisation de renversements pour le premier et le quatrième accord du premier enchaînement allège le sentiment cadentiel.

⁴⁶¹ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Les Diamants de la couronne*, op. cit., p. 200 (n° 13).

⁴⁶² HÉROLD, Ferdinand, *Zampa*, op. cit., p. 10 (ouverture) : trois fois l'enchaînement harmonique $I^5-II^{6/5}-V^{6/4}-V^5 - I^5...$ compris dans une carrure de quatre mesures en ré majeur ; p. 154 (n° 8) : deux fois l'enchaînement harmonique $I^5-IV^5-V^{6/4}-V^5 - I^5...$ compris dans une carrure de deux mesures en sol majeur ; p. 177 (n° 9) : deux fois l'enchaînement harmonique $I^5-II^6-V^{6/4}-V^5 - I^5...$ compris dans une carrure de deux mesures, puis une fois l'enchaînement harmonique $I^5-IV^5-V^{6/4}-V^5 - I^5...$ compris dans une carrure de quatre mesures (augmentation) en do majeur.

⁴⁶³ HÉROLD, Ferdinand, *Le Pré aux clercs*, op. cit., p. 24-25 (n° 2) : deux fois l'enchaînement harmonique $I^5-VI^5-II^5-V^7 - I^5...$ compris dans une carrure de quatre mesures, puis trois fois l'enchaînement harmonique $I^5-II^6-V^{6/4}-V^5 - I^5...$ compris dans une carrure de deux mesures (diminution du rythme harmonique), en mi b

et cinq, avec dans certains cas l'usage de l'augmentation ou de la diminution. Quatre combinaisons de quatre accords sont utilisées par Hérold :

$$\begin{aligned} I^5-II^{6/5}-V^{6/4}-V^5 &- I^5... \\ I^5-II^6-V^{6/4}-V^5 &- I^5... \\ I^5-IV^5-V^{6/4}-V^5 &- I^5... \\ I^5-VI^5-II^5-V^7 &- I^5... \end{aligned}$$

Adam fait à quatre reprises usage de ce procédé dans *Le Chalet*⁴⁶⁴. Les enchaînements harmoniques utilisés par le compositeur sont similaires à ceux présentés ci-dessus.

La répétition de mots ou d'onomatopées est un procédé très utilisé par les compositeurs d'opéras-comiques. Les « si » ou « no » si souvent répétés dans les *opere buffe* se transforment en « oui » ou « non » dans les opéras-comiques, notamment dans *Jean de Paris*⁴⁶⁵, *Le nouveau Seigneur de village*⁴⁶⁶ et *La Dame blanche*⁴⁶⁷ de Boieldieu, *Zampa*⁴⁶⁸ d'Hérold, *Le Maçon*⁴⁶⁹, *La Fiancée*⁴⁷⁰, *Fra Diavolo*⁴⁷¹ et *Haydée*⁴⁷² d'Auber, *Le Postillon de Lonjumeau*⁴⁷³, *Le Toréador*⁴⁷⁴ et *Giraldina*⁴⁷⁵ d'Adam. D'un point de vue statistique, le

majeur ; p. 105-106 (n° 3) : cinq fois l'enchaînement harmonique $I^5-II^6-V^{6/4}-V^5 - I^5...$ en *mi* majeur avec diminution et augmentation du rythme harmonique : deux carrures de quatre mesures suivies de deux carrures de deux mesures, puis une carrure de quatre mesures ; p. 143 (n° 8) : trois fois l'enchaînement harmonique $I^5-II^6-V^{6/4}-V^5 - I^5...$ en *fa* # mineur compris dans une carrure de quatre mesures.

⁴⁶⁴ ADAM, Adolphe, *Le Chalet*, *op. cit.*, p. 39-40 (fin du n° 2) : deux fois de suite l'enchaînement harmonique $I^5-II^6-V^{6/4}-V^5 - I^5...$ compris dans une carrure de deux mesures, puis deux fois de suite l'enchaînement harmonique $I^5-IV^5-V^{6/4}-V^5 - I^5...$ compris dans une carrure de quatre mesures (augmentation), avant une série de cadences parfaites en *sol* majeur ; p. 64-65 (n° 4) : deux formules de quatre accords en *mi b* majeur : deux fois de suite l'enchaînement harmonique $I^5-IV^5-II^{6/5}-V^7 - I^5...$ compris dans une carrure de deux mesures (omission du deuxième accord la deuxième fois), puis trois fois de suite l'enchaînement harmonique $I^5-II^6-V^{6/4}-V^5 - I^5...$ compris les deux premières fois dans une carrure d'une mesure (diminution), puis la troisième fois dans une carrure de deux mesures (augmentation) ; p. 156-157 (n° 8) : deux fois de suite l'enchaînement harmonique $I^5-II^{6/5}-V^{6/4}-V^5 - I^5...$ compris dans une carrure de deux mesures, avant une série de cadences parfaites en *si b* majeur ; p. 190-191 (n° 10) : deux fois l'enchaînement harmonique $I^5-II^6-V^{6/4}-V^5 - I^5...$ compris dans une carrure de quatre mesures en *do* majeur.

⁴⁶⁵ BOIELDIEU, François-Adrien, *Jean de Paris*, *op. cit.*, p. 23 (n° 2) : Pedrigo : « Ce serait inutile car je n'ai pas un seul logement, non, non, non, non, non, non, non, non, non » ; p. 38 (n° 3) : Olivier : « on ne s'entend pas, non, non, non, non, vraiment on ne s'entend pas, non, non, non, non » (sauts d'octave sur les « non ») ; p. 88-89 (n° 7) : Lorezza : « Allons, allons » / Jean : « non, non, non, non, non, non, non, non » (notes répétées) / Lorezza : « Allons vite il faut partir » / Jean : « non, non, non, non » (notes répétées).

⁴⁶⁶ BOIELDIEU, François-Adrien, *Le nouveau Seigneur de village*, *op. cit.*, p. 23 (n° 2) : Frontin : « oui, oui » (brusques sauts d'octaves descendantes avec petites notes, expression musicale de l'ivresse).

⁴⁶⁷ BOIELDIEU, François-Adrien, *La Dame blanche*, *op. cit.*, p. 146 (n° 7) : Gaveston : « Non, non, non, non, Il faut de la prudence !... » ; p. 147 (n° 7) : Gaveston : « Non, non, non, non, non, non, non, Je m'en repentirais. Non, non, non !... » ; p. 148 (n° 7) : Gaveston : « Non, non, non ! Cette imprudence Peut nuire à mes projets. Non, non, non, non, non, non, non, laissez-moi. »

⁴⁶⁸ HÉROLD, Ferdinand, *Zampa*, *op. cit.*, p. 86 (n° 5) : chœur de jeunes filles : « Nous sommes prêts à vous servir, oui, oui, oui, à vous servir, oui, oui, à vous servir. »

⁴⁶⁹ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Le Maçon*, *op. cit.*, p. 45-47 (n° 6) : Henriette : « point de promesse, non, non, laissez-moi, non, non, laissez-moi, je meurs d'effroi, non, non, laissez-moi, non, je meurs d'effroi, non, non, laissez-moi, non, non, non, non, non, non, laissez-moi, non, non, je meurs d'effroi, non, non, laissez-moi ».

⁴⁷⁰ AUBER, Daniel-François-Esprit, *La Fiancée*, *op. cit.*, p. 62 (n° 6) : chœur : « Non non non non suivez-nous à l'instant, non non non non suivez-nous à l'instant. »

⁴⁷¹ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Fra Diavolo*, an opera in three acts, partition piano et chant (texte bilingue : anglais/français), Boston, Oliver Ditson and Co., s.d., p. 37 (n° 2) : Lady Pamela : « je voulais pas, je voulais pas, je voulais pas, je voulais pas, non, non, non, non, non, non, non, non, my lord, je voulais pas, non, non, non, non, non, non, non, non, my lord ».

⁴⁷² AUBER, Daniel-François-Esprit, *Haydée*, *op. cit.*, p. 86 (n° 9) : Malipieri : « je le vois ! non non non... je me trompais !... »

⁴⁷³ ADAM, Adolphe, *Le Postillon de Lonjumeau*, *op. cit.*, p. 122 (n° 4) : Chapelou : « non je ne puis y consentir non je ne puis y consentir non non non non non je ne puis non je ne puis y consentir. » ; p. 405 (n° 13) : Madeleine : « non, non, non, non, non, non, non, non, je ne pourrai le pardonner ».

« non » est d'un emploi nettement plus fréquent que le « oui » dans les opéras-comiques, alors que le « *sì* » et le « *no* » s'équilibrent dans les *opere buffe*. Ceci est sans doute dû au fait que la prononciation rapide et répétée du « oui » en français est plus malaisée que celle du « *sì* » en italien. Si d'autres mots ou groupes de mots peuvent être aussi répétés⁴⁷⁶, l'utilisation d'onomatopées assure un effet comique supérieur. L'air d'Olivier situé au premier acte de *Jean de Paris* de Boieldieu présente ainsi deux onomatopées, la première avec un rythme dactylique accentué sur une note répétée, la seconde avec des sauts d'octave ascendants et descendants : « On voit gens de toute manière / À pied à cheval en litière / c'est l'un avec son cor tontonton tontonton tontonton tontonton tontonton tontonton qui vous poursuit / l'autre avec son fouet clic clac clic clac clic clac clic clac clic clac qui vous étourdit⁴⁷⁷. » Une autre onomatopée est répétée par le chœur sur un accord de *ré* majeur dans le finale du même acte : « À son plan elle se prête allons amis gué gué gué gué allons que tout s'apprête il faut il faut chanter danser gué gué gué gué gué gué gué gué [...]⁴⁷⁸ ». Dans *Les deux Nuits* de Boieldieu, le goût pour le vin de Victor est l'objet d'une métaphore guerrière renforcée par une onomatopée : « du vin d'Aï moi j'aime la folie dans sa fougue charmante on dirait qu'il défie le plus intrépide buveur / le plus intrépide buveur (*Parlé en imitant*) paf pif paf pif pif (*Chanté*) ah ! cette artillerie vaut bien celle du champ d'honneur⁴⁷⁹. » Dans *Les Diamants de la couronne* d'Auber, Rebolledo et le chœur de faux-monnayeurs chantent à trois reprises une cinquantaine de fois l'onomatopée « pan » - chaque reprise occupant seize ou dix-sept mesures de la partition - auxquelles s'ajoutent trois reprises plus brèves de la même onomatopée⁴⁸⁰. Dans *Le Toréador* d'Adam, Don Belflor accompagne à trois reprises les vocalises de Coraline en « imitant la contrebasse ». L'onomatopée « pon » est répétée près de deux cents fois au total⁴⁸¹. Dans l'air de Tracolin contenu dans le même ouvrage, le compositeur associe la répétition d'un mot italien, une référence directe à l'*opera buffa*, avec une nouvelle onomatopée instrumentale : « Piano, piano, piano, piano, pianissimo, piano, piano, piano, piano, piano. (*Il imite la flûte*) Brrr ! Brrr⁴⁸² ! » Dans *Giralda* d'Adam, le premier couplet de Ginès idéalise le passage de la vie de célibataire à celle de couple, avant que le deuxième couplet n'oppose de manière humoristique le cœur et l'argent au moyen de deux onomatopées :

Il est vrai que ma ménagère à regret me donne sa foi / qu'au mien son cœur ne répond guère et ne fera jamais pour moi tic, tac, tic, tac, tic, tac, tic, tac, tique, taque, tique, tac, je le vois sans effroi,

⁴⁷⁴ ADAM, Adolphe, *Le Toréador*, *op. cit.*, p. 49 (n° 3) : Belflor : « Non, non, non, non la vie [...] N'est jolie [...] Qu'embellie » ; p. 87-88 (n° 6) : Coraline : « Non ! non ! non ! non ! non ! non ! non ! personne / Ne pardonne » ; p. 104-105 (n° 8) : Coraline : « Tout est mort ! Tout est mort ! Tout est mort ! Non ! Non ! Non ! Non ! Non ! Non ! »

⁴⁷⁵ ADAM, Adolphe, *Giralda*, *op. cit.*, p. 36-37 et 41-43 (n° 2) : Giralda et Ginès : « un tel lien sera brisé / Par moi / Par vous / Mais non / Comment non ! / Non non non non non non non non j'en perdrai la raison n'espérez pas que de mon âme sorte jamais pareille flamme non non non non ».

⁴⁷⁶ BOIELDIEU, François-Adrien, *Jean de Paris*, *op. cit.*, p. 26 (n° 2) : Pedrigo : « fort bien, fort bien, fort bien, fort bien » ; ADAM, Adolphe, *Le Chalet*, *op. cit.*, p. 141-142 et 145-146 (n° 8) : Daniel : « je me battrai, je me battrai, je me battrai, je me battrai ! » ; ADAM, Adolphe, *Le Toréador ou l'Accord parfait*, *op. cit.*, p. 57-58 (n° 4) : Tracolin : « Caritéa, Caritéa, Caritéa, Caritéa, / J'en suis certain, vous charmera » ; p. 115 (n° 9) : Tracolin : « Jouant presto, presto, presto, prestissimo, Jouant presto, prestissimo, Jouant presto, prestissimo, presto, prestissimo, presto, prestissimo... » (référence évidente à l'*opera buffa*) ; etc.

⁴⁷⁷ BOIELDIEU, François-Adrien, *Jean de Paris*, *op. cit.*, p. 36-37 (n° 3).

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 124-132 (n° 7).

⁴⁷⁹ BOIELDIEU, François-Adrien, *Les deux Nuits*, *op. cit.*, p. 27-28 (n° 1).

⁴⁸⁰ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Les Diamants de la couronne*, *op. cit.*, p. 32-33, 35-36, 39-41 et 46 (n° 5).

⁴⁸¹ ADAM, Adolphe, *Le Toréador*, *op. cit.*, p. 72 et 74 (n° 10) : Don Belflor : « pon pon pon [...] » (39 et 53 fois) ; p. 153-155 (n° 10) : Don Belflor : « pon pon pon [...] » (102 fois).

⁴⁸² *Ibid.*, p. 117-118 (n° 9).

tique, taque, tique, tac, je le vois sans effroi / je m'y résigne et le vois sans effroi, / c'est ainsi que dans plus d'un ménage l'amour s'enfuit il est volage mais l'argent reste il me dira, tin, tin, tin, tin, et ce bruit là / oui, ce bruit là / me charmera oui, ce bruit là ce doux bruit là du reste me consolera ce bruit me consolera / tin, tin, tin, tin, tin, tin, tin, tin, tin⁴⁸³.

Dans *Les Huguenots* de Meyerbeer, la « Chanson huguenote » de Marcel, le serviteur du gentilhomme protestant Raoul de Nangis, présente un exemple de ce procédé repris dans le genre du grand opéra. Chantées selon une didascalie en « faisant le geste de tirer des coups de fusil » et caractérisées musicalement par des sauts d'octave, les onomatopées « Piff, paff, piff, paff » ou « Piff, paff, pouff » sont suivies d'une répétition de mot plus traditionnelle du répertoire comique - « Mais grâce, jamais, non, non, non, jamais, non, non, non, jamais, non, non, non, jamais, non, non, non, non, non, non, non, non, non, non, jamais ! » - et déclenchent les rires railleurs et ironiques des seigneurs catholiques, malgré des paroles particulièrement guerrières par ailleurs. Marcel appelle en effet à l'extermination impitoyable de l'ensemble des catholiques⁴⁸⁴.

L'alternance de répliques brèves et régulières enchaînées du tac au tac dans un tempo vif est également une technique à laquelle se familiarisent les compositeurs d'opéras-comiques, à l'instar de Boieldieu dans *Jean de Paris*⁴⁸⁵, Hérold dans *La Clochette*⁴⁸⁶, Zampa⁴⁸⁷ et *Le Pré aux clercs*⁴⁸⁸, Auber dans *Le Maçon*⁴⁸⁹, *La Fiancée*⁴⁹⁰, *Les Diamants de*

⁴⁸³ ADAM, Adolphe, *Giralda*, op. cit., p. 131-133 (n° 7) : 2° couplet de Ginès. - Cf. : *Ibid.*, p. 240-241 (n° 12) : deux autres onomatopées sont utilisées dans le quintette : « oh quel martyr qu'en dites-vous ? / eh ! eh ! / Et vous ? / eh ! eh ! eh ! / voyons parleras-tu ? / peuh ! peuh ! peuh ! peuh ! peuh ! peuh ! [...] »

⁴⁸⁴ MEYERBEER, Giacomo, *Les Huguenots*, opéra en cinq actes, partition chant et piano, Paris, Benoit Ainé, s.d., p. 56-58 (n° 4) : Marcel : « Pour les couvents, c'est fini ! Les moines à terre, Guerre à tout cagot béni ! Papistes, la guerre ! Livrons à la flamme, au fer Leurs temples d'enfer [...]. Terrassons-les, cernons-les, frappons-les, perçons-les ! [...] Qu'ils pleurent, Qu'ils meurent ; Mais grâce, jamais ! »

⁴⁸⁵ BOIELDIEU, François-Adrien, *Jean de Paris*, op. cit., p. 27-28 (n° 2) : questions-réponses à la mesure entre Olivier et Lorezza : « Parlez pour moi ma belle / Voyez comme il chancelle / [...] » ; p. 90 (n° 7) : questions-réponses à la mesure entre le Sénéchal d'une part et le trio réunissant Jean, Lorezza et Pedrigo d'autre part : « non je n'y puis plus tenir / allons vite il faut partir / [...] ».

⁴⁸⁶ HÉROLD, Ferdinand, *La Clochette*, op. cit., p. 95-96 et 98-99 (n° 12) : questions-réponses à la mesure entre Lucifer et Nair : « Finissez donc, / Écoutez donc, / finissez donc, / écoutez donc, / [...] ».

⁴⁸⁷ HÉROLD, Ferdinand, *Zampa*, op. cit., p. 141 (n° 8) : questions-réponses à la mesure entre Ritta et Daniel : « Juste ciel ! / Ah grand Dieu ! / qu'ai-je vu / c'est ma femme ! / quel bonheur ! » ; p. 156-157 (n° 8) : questions-réponses à la mesure entre Daniel et Ritta : « J'étouffe de colère. / Il paraît en colère, / Quelle fidélité / Très bien en vérité / De sa vertu sévère / De son regard sévère / Je suis épouvanté. / Mon cœur est enchanté. »

⁴⁸⁸ HÉROLD, Ferdinand, *Le Pré aux clercs*, op. cit., p. 7 (n° 1) : questions-réponses à la mesure entre les différentes parties du chœur d'introduction : « Une table dressée / Une table dressée / Au jardin nous attend / Au jardin nous attend » ; p. 123 (n° 7) : questions-réponses à la mesure entre la Reine et Cantarelli : « Vous m'avez entendu / Oh très bien entendu / Tout est bien convenu / Tout est bien convenu ».

⁴⁸⁹ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Le Maçon*, op. cit., p. 51 (n° 7) : questions-réponses à la mesure, puis à la demi-mesure entre Henriette et Roger : « tout nous sourit, / tout nous sourit, / tout nous sourit, / partons sans bruit, / partons sans bruit, [...] // partons / partons / sans bruit / sans bruit / partons / partons / sans bruit / sans bruit » ; p. 53-55 (n° 7) : questions-réponses à la mesure entre Henriette et Roger d'un côté, Madame Bertand et Baptiste de l'autre : « Il s'enfuyait avec madame / ne peut-on quand on est madame [...] » ; p. 63 (n° 7) : questions-réponses à la mesure, puis à la demi-mesure entre Roger d'une part, Usbeck et Rica de l'autre : « et je suis sans défense ! / Allons suis-nous sans résistance / Rien n'est égal à ma fureur / et ne redoute aucun malheur / faut-il céder sans résistance // Mais du silence / faut-il céder / de la prudence / sans résistance / mais du silence / quand j'embattrais [*sic*] / de la prudence / de si bon cœur. » ; p. 82 et 84-85 (n° 13) : questions-réponses à la mesure, puis à la demi-mesure entre Roger et Baptiste : « C'est toi que je retrouve, / Je te vois en ces lieux, / mais l'effroi que je prouve... [*sic*] / peut nous perdre tous deux // que crains-tu / rien encore / moi j'ai peur... / je l'vois bien / qui sont-ils ? je l'ignore, / où sommes-nous ? / j'n'en sais rien. »

⁴⁹⁰ AUBER, Daniel-François-Esprit, *La Fiancée*, op. cit., p. 113-116 (n° 7) : questions-réponses à la demi-mesure au sein du trio : « Où trouver / Où trouver / le bonheur / le bonheur / [...] ».

la couronne⁴⁹¹ et Haydée⁴⁹² ou Adam dans *Le Postillon de Lonjumeau*⁴⁹³, *Le Toréador*⁴⁹⁴ et *Giralda*⁴⁹⁵. *Le Toréador* reproduit une situation similaire à la célèbre leçon de chant d'*Il barbiere di Siviglia* de Rossini. Don Belflor est charmé par le chant de son épouse Coraline sans se douter que Tracolin, dont il ignore qu'il est son rival, répond en aparté aux paroles de cette dernière. Les deux amants échangent des répliques d'une mesure :

Coraline : Ah ! vous dirai-je maman !
 Tracolin : Maman ! Cri de l'âme De la femme !...
 Coraline : Ce qui cause mon tourment...
 Tracolin : C'est lui qui fait son tourment...
 Coraline : Mon cœur dit à chaque instant :
 Tracolin : Je devine, J'imagine
 Coraline : Peut-on vivre sans amant ?...
 Tracolin : Non, non, il faut un amant !
 Don Belflor : Oui, cet air est charmant ! Je veux l'entendre souvent, très souvent [...] ⁴⁹⁶.

Adam n'a pas qualifié par hasard son ouvrage d'« opéra bouffon ». *Le Toréador* présente en effet l'un des exemples les plus développés de reprise du procédé rossinien avec pas moins de seize répliques d'une mesure échangées entre Don Belflor et Coraline dans le finale de l'acte II, ce qui s'ajoute à la répétition d'onomatopées instrumentales et de mots italiens, la virtuosité vocale de l'unique rôle féminin et l'emploi d'une basse bouffe évoqués précédemment :

Don Belflor : C'est vraiment étonnant !
 Coraline : C'est vraiment étonnant !
 Don Belflor : Un talent aussi grand

⁴⁹¹ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Les Diamants de la couronne*, op. cit., p. 141 (n° 9) : questions-réponses à la demi-mesure entre Campo Mayor et Diana : « c'est faux ! / très faux ! / c'est faux ! / très faux ! » ; p. 160-161 (n° 10) : douze répliques à la mesure entre les différents solistes du quintette : « le voilà / oui je suis / furieux ! / furieux ! / [...] » ; p. 164-165 (n° 10) : trente répliques à la mesure entre les différents solistes du quintette : « Voilà je l'avoue, / Voilà je l'avoue, / un fripon hardi, / un moyen hardi, / [...] ».

⁴⁹² AUBER, Daniel-François-Esprit, *Haydée*, op. cit., p. 52-53 et 59-60 (n° 6) : questions-réponses à la mesure au sein du chœur : « victoire / victoire / victoire / victoire / [...] » ; p. 60-61 (n° 6) : questions-réponses à la mesure au sein du chœur : « C'est à moi / C'est à moi / c'est à moi / c'est à moi / c'est mon bien / c'est mon bien / non morbleu / non morbleu / c'est le mien / c'est le mien / du butin / du butin / c'est ma part / c'est ma part / eh bien donc / eh bien donc / par Saint Marc / par Saint Marc / que ce fer / que ce fer / ce poignard / ce poignard / soit l'arbitre / soit l'arbitre // entre nous » ; p. 98 (n° 10) : questions-réponses à la mesure au sein du chœur : « À la manœuvre / À la manœuvre / [...] / c'est notre chef / c'est notre chef / [...] » ; p. 168-169 (n° 15) : questions-réponses à la mesure au sein du chœur : « liberté / et gaieté / rangez vous / sénateurs / et seigneurs / [...] / plus d'impôts / de travaux / pour un jour / à mon tour / c'est la loi / je suis Roi ».

⁴⁹³ ADAM, Adolphe, *Le Postillon de Lonjumeau*, op. cit., p. 377-378, 381-382 et 389-390 (n° 12) : questions-réponses à la demi-mesure entre Alcindor et Bourdon : « pendu / pendu / pendu / pendu / [...] ».

⁴⁹⁴ ADAM, Adolphe, *Le Toréador*, op. cit., p. 30-31 (n° 2) : questions-réponses à la mesure, puis à la demi-mesure entre Coraline, Don Belflor et Tracolin : C : « Vous tremblez ! » / DB : « Moi ? jamais ! » / C : « Vous tremblez ! » / DB : « Jamais ! » / T : « Jamais ? » / DB : « Jamais ! » / T : « Jamais ? » / DB : « Jamais ! » / C : « Jamais ? » // DB : « Jamais ! Que quand il gèle. » ; p. 141-142 (n° 10) : questions-réponses à la mesure entre les trois personnages sur une seule et même mélodie : DB : « Vous allez juger ceci... » / C : « Ah ! je le veux bien aussi ! » / T : « Qui vous trouble donc ici ? » / DB et C : « Vous allez juger ceci... »

⁴⁹⁵ ADAM, Adolphe, *Giralda*, op. cit., p. 48-49 (n° 2) : questions-réponses à la demi-mesure entre Ginès et Giralda : « il épouse / oui j'épouse / il épouse / oui j'insiste / il insiste / je persiste » ; p. 60-61 et 64-65 (n° 4) : pas moins de dix-huit répliques à la mesure entre Manoël et Ginès : « fillette jeune et fraîche / fillette jeune et fraîche / mais tant soit peu revêche / mais fière et piegrièche / qui te déteste hélas / qui me déteste hélas / et que tu n'aimes pas / et que je n'aime pas / plus une forte somme / plus une forte somme / que t'offre un galant homme / que m'offre un galant homme / pour t'acheter ici / mon titre de mari / c'est de moins une femme / c'est de moins une femme / et de plus des écus / et de plus des écus ».

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 63-64 (n° 5).

Coraline : Il croit à mon talent,
 Don Belflor : Me confond, me surprend !
 Coraline : Il y croit bonnement !
 Don Belflor : Tremblant et repentant,
 Coraline : Il y croit bonnement !
 Don Belflor : Je m'incline à présent !
 Coraline : Mais trop tard repentant,
 Don Belflor : Tremblant et repentant,
 Coraline : On s'incline à présent !
 Don Belflor : Je m'incline à présent !
 Coraline : Mais trop tard repentant,
 Don Belflor : Je m'incline à présent !
 Coraline : On s'incline à présent⁴⁹⁷ !

Le *crescendo* d'orchestre rossinien, l'un des procédés musicaux les plus récurrents dans les ouvrages lyriques du compositeur italien et peut-être son innovation la plus célèbre, exerce également une influence sur les compositeurs d'opéras-comiques, en particulier sur Auber dans les ouvertures de *Fra Diavolo* et du *Domino noir*. Le compositeur français s'approprie librement le procédé en le transformant à sa manière. Nous avons vu que le *crescendo* rossinien est construit le plus souvent sur la triple répétition d'une carrure de quatre, huit ou seize mesures caractérisée par un rythme prégnant et énergique, et l'alternance des accords de tonique et de dominante, et qu'il est à la fois un *crescendo* d'intensité et un *crescendo* d'effectif. La première section de l'ouverture de *Fra Diavolo* est divisée en deux parties d'une cinquantaine de mesures chacune, un long *crescendo*, puis un long *decrescendo* d'orchestre sur un rythme de marche⁴⁹⁸. Contrairement au modèle rossinien, ce n'est pas la triple répétition d'une seule carrure ou d'un seul motif mélodique, mais le rythme de marche qui assure ici la continuité du *crescendo* à plus grande échelle. Après avoir élargi le cadre du *crescendo* dans *Fra Diavolo*, Auber expérimente ce procédé à plus petite échelle dans *Le Domino noir*. Quatre des cinq sections de l'ouverture du *Domino noir*, à l'exception de la deuxième section en *do* majeur, sont basées sur de violents contrastes d'intensité et d'effectif. La première et la cinquième section présentent chacune la technique du *crescendo* d'orchestre. Dans la première section, il s'agit en réalité de quatre *crescendi* successifs et symétriques compris dans des carrures de quatre mesures seulement. Le vif mouvement chromatique ascendant, conduisant du *piano* au *forte* dans les deux dernières mesures de chaque carrure, donne l'impression d'une vague sonore que l'on entend ainsi déferler à quatre reprises⁴⁹⁹. Dans la cinquième section de l'ouverture, le compositeur imite plus fidèlement, et ce à deux reprises, le modèle rossinien avec à chaque fois la double répétition d'une carrure de huit mesures conduisant du *piano* au *fortissimo*⁵⁰⁰.

L'ensemble de stupéfaction ou *concertato di stupore* que l'on retrouve généralement dans le finale du premier acte des *opere buffe* de Rossini est aussi un procédé que s'approprient les compositeurs d'opéras-comiques. Auber l'utilise dans le quintette du premier acte de *Fra Diavolo*, à l'arrivée du bandit déguisé en marquis (n° 3), et caractérise l'effet de surprise au niveau musical par un chant homorythmique, *piano* et *staccato*, qu'il entrecoupe de silences, avant et après chaque note, dans un tempo lent (*Andantino*⁵⁰¹). Olivier Bara donne six exemples d'ensembles inspirés par le *concertato di stupore*, dont trois dans *La Dame blanche* de Boieldieu - compris dans le finale du premier acte (n° 5), un trio (n° 7)

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 139-140 (n° 10).

⁴⁹⁸ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Fra Diavolo oder Das Gasthaus bei Terracina*, komische Oper in drei Akten, Klavierauszug herausgegeben von Kurt Soldan, Leipzig, C. F. Peters, 1925, p. 7-11, mesures 1-100.

⁴⁹⁹ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Le Domino noir*, *op. cit.*, p. 2, mesures 33-48.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 7 et 8, mesures 244-259 et 275-290.

⁵⁰¹ AUBER, Daniel-François-Esprit, *Fra Diavolo oder Das Gasthaus bei Terracina*, *op. cit.*, p. 53-57 (n° 3).

et le finale du deuxième acte (n° 10) - et trois autres dans *Le Solitaire* (finale I) et *Le Valet de chambre* (trio n° 3) de Carafa, ainsi que dans *L'Artisan* (finale) d'Halévy⁵⁰².

Conclusion

Bien que l'opéra-comique soit considéré par une grande partie des critiques, écrivains et compositeurs européens au XIX^e siècle comme le genre « éminemment français », dans lequel s'exprimerait au mieux l'« esprit » de l'« école française », l'analyse des partitions de Boieldieu, Hérold, Auber et Adam révèle de manière évidente la profonde influence exercée par Rossini non seulement au niveau de la forme et de la virtuosité vocale, mais aussi du comique musical. Sur le plan formel, le finale en plusieurs sections à l'italienne s'impose progressivement au détriment du finale en vaudeville traditionnel et l'organisation bipartite des airs rossiniens, de type *cantabile*-cabalette, fait son apparition. Le modèle de la virtuosité vocale rossinienne est imité par les compositeurs français à travers l'écriture de traits rapides et virtuoses, ainsi que de cadences avec point d'orgue. L'ensemble des procédés musicaux à la base du comique de l'*opera buffa* est repris avec plus ou moins de succès dans le genre français, que ce soient les sauts d'intervalles, le débit syllabique rapide, les traits en notes répétées au chant et à l'orchestre, les cadences harmoniques stéréotypées, les répétitions de mots ou d'onomatopées, les répliques brèves et régulières enchaînées du tac au tac dans un tempo vif, le *crescendo* d'orchestre, le *concertato di stupore* ou l'emploi de *basso buffo*. L'omniprésence des rythmes de danses ou à caractère de danses, dépassant régulièrement 90 % de l'ensemble d'une partition, constitue cependant l'un des traits les plus originaux du genre français et permet aux compositeurs d'égayer le public de l'Opéra-Comique dans une esthétique du sourire, plus que du rire. Plus proche de l'*opera semiseria* que de l'*opera buffa*, l'opéra-comique est un genre « mixte » ou « moyen » entre la comédie et la tragédie. Sous l'impulsion décisive de Carafa et d'Hérold autour de 1830, suivis vingt ans plus tard par Auber, les compositeurs s'orientent progressivement vers des intrigues proches de la tragédie, dans lesquelles la mort finale du héros ou de l'héroïne n'est plus un tabou. Cette évolution connaît son apothéose avec la mort de Carmen dans l'ouvrage éponyme de Bizet en 1875. Le déficit comique de l'opéra-comique laisse le champ libre au développement de l'opérette dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, un genre qui reprend le flambeau du franc comique en y ajoutant le développement du bas-comique si critiqué par Berlioz⁵⁰³.

⁵⁰² BARA, Olivier, *op. cit.* p. 429-430.

⁵⁰³ BERLIOZ, Hector : « Offenbach : *Barkouf*, 2 et 3 janvier 1861 », in : *Les Musiciens et la Musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1903, p. 317-330 [= BERLIOZ, Hector, « Théâtre de l'Opéra-Comique. / 1^{ère} représentation de *Barkouf*, opéra-bouffon en trois actes, de MM. Scribe et Boisseaux, musique de M. Jacques Offenbach », in : *Journal des Débats*, 3 janvier 1861, p. 1-2].

3.3 Les modèles structurels du comique allemand

Introduction

Dans un article consacré aux villes de Dresde et de Leipzig dans la première moitié du XIX^e siècle, Sieghart Döhring considère que l'opéra allemand vers 1820 se limite au genre du *Singspiel*, lequel consiste essentiellement en une synthèse de l'opéra italien et de l'opéra français :

Since the mid-eighteenth century, Italian and French opera had moved towards each other in a process of mutual exchange, producing hybrid genres which also included elements of Classical Viennese instrumental music. Stylistic borrowing from Italian and French opera had always been a condition of the existence of German opera, which was really still Singspiel. To insist around 1820 on a specifically national path in opera was to run counter to its actual development, which was tending towards a universal style of music drama and a synthesis of genres¹.

Basée en particulier sur l'analyse des réductions pour chant et piano d'une trentaine de *Singspiele*, de *komische Opern* et de *romantische Opern*, ainsi que sur la lecture de la critique musicale, des écrits et de la correspondance des principaux compositeurs lyriques allemands actifs durant cette période, notre étude des modèles structurels du comique allemand portera dans un premier temps sur la question délicate de l'emploi des dialogues parlés ou des récitatifs, matière à de nombreux jugements contradictoires outre-Rhin entre 1814 et 1857. L'influence de l'*opera buffa* sur la *komische Oper* et l'influence de l'opéra-comique sur le genre allemand feront l'objet des deux parties ultérieures de ce chapitre, lesquelles profiteront des résultats de nos recherches présentés au sein des deux chapitres précédents.

3.3.1 Les dialogues parlés *versus* récitatifs

Dans son ouvrage consacré aux livrets d'opéras allemands dans la première moitié du XIX^e siècle, Bernd Zegowitz remarque, à l'instar des musicologues Sieghart Döhring et Sabine Henze-Döhring, que le *Singspiel* est le seul genre lyrique allemand au début du siècle, un genre basé, comme l'opéra-comique, sur l'alternance du chant et des dialogues parlés, mais incapable de rivaliser au sein du répertoire des théâtres germaniques avec les succès des genres français et italiens². À l'article « Opéra romantique » du *Dictionnaire encyclo-*

¹ DÖHRING, Sieghart, « Dresden und Leipzig: Two Bourgeois Centres », in : RINGER, Alexander L. (éd.), *The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789 and 1848*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1991, p. 146 : « Depuis le milieu du XVIII^e siècle, l'opéra italien et l'opéra français s'étaient rapprochés l'un de l'autre dans un processus d'échanges mutuels, produisant des genres hybrides qui incluaient aussi des éléments de la musique classique instrumentale viennoise. Emprunter stylistiquement aux opéras italien et français avait toujours été une condition de l'existence de l'opéra allemand, lequel était encore le *Singspiel* en réalité. Insister autour de 1820 sur une voie nationale spécifique dans l'opéra était aller à l'encontre de son véritable développement, qui tendait vers un style universel de musique dramatique et une synthèse des genres. »

² ZEGOWITZ, Bernd, *Der Dichter und der Komponist. Studien zu Voraussetzungen und Realisationsformen der Librettoproduktion im deutschen Opernbetrieb der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2012, p. 47. - Cf. : *Ibid.* p. 48-49 : une comparaison de la diffusion en Allemagne du *Postillon de Lonjumeau* d'Adam et celle inférieure de *Hans Heiling* de Marschner symbolise l'inégal succès des ouvrages français et allemands sur les scènes allemandes.

pédique Wagner et dans son ouvrage intitulé « *Penser la musique au siècle du romantisme* », Jean-François Candoni constate de même qu'il n'y a pas de véritable distinction générique entre la *romantische Oper* et le *Singspiel*³, que ce soit au niveau « de formes musicales spécifiques ou de traits stylistiques immédiatement identifiables⁴ », une thèse ouvertement soutenue par la recherche musicologique contemporaine et sous-entendue par le monde musical allemand au XIX^e siècle :

Dans la conscience des musiciens et des musicographes de l'époque, l'opéra romantique reste en effet étroitement associé au *Singspiel* (alors appelé le plus souvent *Operette*), dont relèvent plus ou moins explicitement tous les opéras romantiques ayant fait date, jusqu'à Wagner exclu⁵.

Zegowitz observe que les opéras allemands les plus populaires sont tous des opéras avec dialogues parlés, qu'il s'agisse du *Freischütz* de Weber ou des ouvrages à succès de Spohr, Marschner, Kreutzer et Lindpaintner. Il considère que les créations en 1823 des opéras *Jessonda* de Spohr et *Euryanthe* de Weber marquent la naissance de l'opéra allemand avec récitatifs, mais que ce genre ne commencera véritablement à se développer qu'à partir des années 1840, sous l'influence des grands opéras français d'Auber, Halévy et Meyerbeer, avec les succès de *Catharina Cornaro* de Lachner, *Rienzi* et *Der Fliegende Holländer* de Wagner, trois opéras créés respectivement en 1841, 1842 et 1843⁶. Signe de l'évolution du goût outre-Rhin, trois compositeurs décident de remanier l'un de leurs opéras avec dialogues parlés en opéra avec récitatifs : « *Louis Spohr überarbeitete seinen 1816 uraufgeführten Faust 1852, Lindpaintner den 1828 zum ersten Mal gespielten Vampir und Kreutzer machte aus dem Nachtlager von Granada des Jahres 1834 drei Jahre später eine Rezitativoper*⁷. »

Dans la première moitié du XIX^e siècle, la question de l'utilisation des dialogues parlés ou des récitatifs occupe et préoccupe l'ensemble des compositeurs et critiques musicaux allemands⁸, ce dont témoignent entre autres les écrits d'E. T. A. Hoffmann, Carl Maria von Weber, Louis Spohr, Richard Otto Spazier, Richard Wagner, Hermann Hirschbach, Albert Lortzing, Philipp Jakob Düringer, Johann Christian Lobe, Otto Nicolai, Franz Brendel et Ferdinand Gleich publiés entre 1814 et 1857. Loin de se cantonner aux œuvres tragiques,

³ CANDONI, Jean-François, « Opéra romantique », in : PICARD, Timothée (éd.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles, Actes Sud/Cité de la Musique, 2010, p. 1499 : « l'opéra romantique correspond en effet à une idée poétique et philosophique plus qu'à un genre au sens strict du terme. Les musicologues ont eu beau chercher des formes, des éléments de style spécifiques du genre - et communs à toutes les œuvres -, il a fallu se rendre à l'évidence : la plupart des opéras romantiques antérieurs à ceux de Wagner ne sont ni plus ni moins que des *Singspiele* ».

⁴ CANDONI, Jean-François, *Penser la musique au siècle du romantisme. Discours esthétiques dans l'Allemagne et l'Autriche du XIX^e siècle*, Paris, PUPS, coll. « Monde germanique », 2012, p. 75.

⁵ *Ibid.*, p. 78-79. - Cf. : *Ibid.*, note de bas de page n° 169 : « Si l'on admet que le *Singspiel* repose sur l'alternance de pièces musicales et de dialogues parlés, ainsi que sur des sujets qui ne sont ni historiques ni tragiques (voir *infra* pour une définition plus précise), aussi bien le *Faust* de Spohr que le *Freischütz* et *Oberon* de Weber et *Der Vampyr* et *Hans Heiling* de Marschner ressortissent à l'esthétique du *Singspiel*. Seule *Euryanthe* de Weber marque une tentative pour entrer dans le domaine du grand opéra, mais l'œuvre est alors généralement considérée comme inaboutie. »

⁶ ZEGOWITZ, Bernd, *op. cit.*, p. 47-48.

⁷ *Ibid.*, p. 50 : « Louis Spohr remania en 1852 son opéra *Faust* créé en 1816, Lindpaintner son opéra *Der Vampyr* créé en 1828 et Kreutzer fit de son opéra *Das Nachtlager von Granada* un opéra avec récitatifs trois ans après sa création en 1834. »

⁸ Cf. : CANDONI, Jean-François, *op. cit.*, p. 79 : « Or, le *Singspiel* est l'objet d'innombrables critiques, en raison principalement de l'alternance des pièces musicales et des dialogues parlés, qui non seulement confère un caractère hétéroclite aux œuvres en question, mais constitue en outre un obstacle à l'établissement d'une grande forme susceptible de répondre aux ambitions d'une nation culturelle de haut rang. Les cours d'esthétique de Hegel expliquent par exemple que « la juxtaposition du verbiage prosaïque du dialogue et des pièces chantées traitées avec art a toujours quelque chose de choquant ».

cette réflexion porte également sur le répertoire comique. Il s'agit d'une question ancienne qui est déjà débattue au XVIII^e siècle. Entre 1766 et 1770, Johann Adam Hiller, l'un des premiers compositeurs de *Singspiel* et sans doute le plus important de sa génération, publie à Leipzig les *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* qui constituent, selon le musicologue Lothar Hoffmann-Erbrecht, le premier « journal musical moderne⁹ ». Il n'est pas fortuit que les éditions des 18 et 25 septembre 1769 de ce journal reproduisent un article consacré à la « *comische Oper* », dans lequel l'auteur cautionne l'alternance du chant et de la parole dans les ouvrages comiques allemands, essentiellement en raison de l'inadéquation de la langue allemande avec le récitatif :

Die Nationen, welche den Italienern nachgeahmt haben, verdienen unsre Aufmerksamkeit ebenfalls. Dieses sind die Engländer, die Franzosen und auch nunmehr die Deutschen. Gleich zu Anfange, muß ich Sie, mit einem wesentlichen Umstande bekannt machen, worinn [sic] sich die nachahmenden Nationen, von der nachgeahmten unterscheiden. Sie wissen, daß die Operetten der Italiäner, ganz in Musik gesetzt sind, nämlich die Stellen des ordentlichen Dialogs, recitativisch. Die Italiäner haben das gethan, um das Unnatürliche des Ueberganges vom ordentlichen Gespräche zum Gesange, zu vermeiden. Allein die andern Nationen, sind ihnen darinn nicht gefolgt. Sie tragen den Dialog nicht musikalisch vor. Welches von beyden das beste sey, das kann ich hier nicht untersuchen. Mich dünkt aber, daß der Weg, den wir, die Engländer und Franzosen genommen haben, sehr vernünftig gewählt sey, weil wir keine solche Sprache haben als die Italiänische ist, die sich zum Recitative unendlich weit besser schickt, als die andern¹⁰.

Dans un article anonyme publié les 26 octobre et 2 novembre 1814 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, soit deux ans avant la création d'*Undine*, E. T. A. Hoffmann critique la publication par Kotzebue de cinq livrets d'opéras allemands, dont quatre livrets de *komische Opern*¹¹. Parmi les nombreux reproches faits au célèbre dramaturge, Hoffmann réproche la place, qu'il juge excessive et antimusicale, allouée aux dialogues parlés en prose¹². À la fois écrivain romantique et compositeur lyrique, il estime au contraire qu'un bon livret a pour qualité essentielle d'être entièrement construit et agencé dans le but d'accorder la primauté à l'expression musicale¹³. Deux ans plus tard, à l'occasion d'une représentation

⁹ HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar, « Hiller, Johann Adam », in : *MGG*, 1986, 1^{ère} éd., vol. 6, p. 411.

¹⁰ L. M. N., « Schreiben über die comische Oper, aus dem Hannöverischen Magazin 56tes Stück. 1769 », in : HILLER, Johann Adam (éd.), *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Leipzig, Verlag der Zeitungs-Expedition, 18 septembre 1769, vol. 3, n° 12, p. 92 : « Les nations qui ont imité les Italiens méritent également notre attention. Ce sont les Anglais, les Français et désormais aussi les Allemands. Je dois vous familiariser dès le début avec un détail essentiel, dans lequel les nations imitatrices se distinguent de la nation imitée. Vous savez que les opérettes des Italiens sont complètement mises en musique, à savoir sous forme de récitatif pour les passages du dialogue ordinaire. Les Italiens ont fait cela pour éviter le manque de naturel du passage de la conversation ordinaire au chant. Cependant les autres nations ne les ont pas suivis en cela. Elles ne présentent pas le dialogue sous forme musical. Je ne peux pas examiner ici quel est le meilleur des deux [systèmes]. Mais il me semble que la voie que les Anglais, les Français et nous avons suivie a été choisie de manière très raisonnable, parce que nous n'avons pas de langue similaire à la langue italienne, laquelle convient infiniment mieux que les autres au récitatif. »

¹¹ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, « *Der Opern-Almanach des Hrn. A v. Kotzebue*. (Leipzig, bey P. G. Kummer. 1815.) », in : *Die Elixiere des Teufels, Werke 1814-1816*, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, coll. « Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch », vol. 17, 2007, p. 378-388 [= *AmZ*, 26 octobre et 2 novembre 1814, vol. 16, n° 43 et 44, p. 720-724 et 736-741].

¹² *Ibid.*, p. 386 : « *Außerdem, daß die lange, geschwätzigte Prosa, die allemal den Effekt der Gesangstücke tötet, sich überall, wie Blei, anhängt, und, sollte irgendwo doch der Musiker die Fittige regen, den Aufflug hemmt, ist auch die innere Struktur der Gesangstücke, bei allem äußern Anschein von Leichtigkeit und Gefügigkeit, doch hölzern, und, mit wenigen Ausnahmen, wenigstens für den Komponisten, der nicht einzelne Worte, sondern Ganzes, in sich Zusammenhaltendes komponiert, unbrauchbar.* »

¹³ *Ibid.*, p. 385-386 : « *Was nun endlich die szenische Einrichtung betrifft, so ist es mir ganz klar, daß sämtliche sogenannte Opern eigentlich Lustspiele waren, die Hr. von K. dadurch zu Opern umzuformen glaubte, daß er in die langen, plauderhaften Auftritte hier und da ein Gesangstück einschob. Die Oper wird ja doch nur eben durch*

de l'opéra-comique *Ariodant* de Méhul donnée le 1^{er} juin 1816 à Berlin¹⁴, Hoffmann affirme une nouvelle fois son aversion pour l'alternance de la parole et du chant dans les ouvrages lyriques, et sous-entend sa préférence pour les récitatifs : « *Die durch Gespräch zerrissene Oper ist überhaupt wohl ein Unding, das wir nur aus Gewohnheit dulden. Wir sollen uns in dem höheren poetischen Reich befinden, in dem die Sprache Musik ist und jeden Augenblick hinabgeschleudert berühren wir die Erde*¹⁵. »

Dans un « essai » adressé en janvier 1817 au comte Heinrich Vitzthum von Eckstädt, intendant de l'Opéra de Dresde, Carl Maria von Weber affirme que six des vingt chanteurs composant la troupe du « département » allemand de ce théâtre¹⁶, dont il est désormais le chef d'orchestre attitré, ne possèdent pas les compétences vocales indispensables exigées par leurs emplois. Ceci constitue à ses yeux une carence rédhibitoire qui entrave lourdement le bon fonctionnement du théâtre. Le compositeur critique l'alternance du chant et des dialogues parlés qui rend l'exécution des opéras allemands plus compliquée que celle des opéras italiens pour les chanteurs. Ces derniers sont en effet contraints de suivre une double formation en chant lyrique et en déclamation théâtrale, ce qui diminue inévitablement le temps consacré à l'acquisition d'une technique vocale satisfaisante. En exprimant sa préférence pour le remplacement des acteurs-chanteurs par de purs chanteurs, Weber s'inscrit en complète opposition avec ce que sera quelques années plus tard l'esthétique d'Albert Lortzing :

Die mit + bezeichneten Mitglieder sind teils Anfänger, teils werden sie vorzugsweise und zuviel zum Schauspiel benutzt, um gehörig ihr Talent zum Gesänge ausbilden zu können.

Aus diesem Verzeichnisse ergibt sich, daß zwar schon vielerlei Hilfsmittel zum Ausfüllen und Ergänzen da sind, aber doch die eigentlich eine Oper begründeten Hauptteile gänzlich fehlen.

Diese Vermischung ist, wenige Fälle ausgenommen, schädlich, weil erstens der häufige Gebrauch der zum Sprechen notwendigen Stimmorgane der Ausbildung der zum Gesänge notwendigen gänzlich im Wege steht (weshalb es, im Italienischen, eine grosse Erleichterung ist, eine ganze Oper hindurch zu singen) und zweitens der dadurch sich kreuzende Geschäftsgang alle dazu erforderliche Zeit und Kraft raubt¹⁷.

die Musik zur Oper, und hieraus folgt wohl von selbst, daß die ganze szenische Anlage und Einrichtung, die effektuierende Entwicklung des musikalischen Stoffs, aus dem die Oper sich erzeugt, beabsichtigen und befördern muß. »

¹⁴ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, « Sonnabend, den 1sten Junius 1816. Ariodan, heroische Oper in 3 Aufzügen, nach dem Franz. von J. R. v. Seyfried; Musik von Mehul [...] », in : *Die Elixiere des Teufels, Werke 1814-1816, op. cit.*, p. 453-460 [= *Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die königlichen Schauspiele zu Berlin*, 22 juin 1816, n° 25, p. 195-199].

¹⁵ *Ibid.*, p. 456 : « L'opéra déchiré par la conversation est vraiment une absurdité que nous ne tolérons que par habitude. Nous devrions nous trouver dans le plus haut royaume poétique, dont la langue est la musique, et à chaque instant, catapultés vers le bas, nous touchons la terre. » - Cf. : *Ibid.*, p. 455 : « *Statt jener einzeln angeführten, größtenteils sehr bedeutenden Sätze wurden wir mit dem Eiswasser einer langweiligen ärmlichen Prosa angesprengt, und so mochte jeder Funke verlöschen, der nach der Ouvertüre in uns aufglimmen wollte und daher es kommen, daß selbst das herrliche feurige Finale mit dem kräftigen originellen Schluß-Chor „O kommt als Königin der Feste“ uns nicht mehr erwärmen konnte.* » ; p. 459 : « *Es ist wahr, daß einen gänzlich todstarren Stoff der Geist der Musik nicht beleben kann, indessen verschwindet denn doch das Caput mortuum, was sich aus der Prosa abgesetzt, in dem Strahlenschimmer der Töne.* »

¹⁶ Six chanteurs concernés : Julie Zucker, M^{lle} Schubert, Emilie Zucker, MM. Bergmann, Wilhelmi et Hellwig.

¹⁷ WEBER, Carl Maria von, « Versuch eines Entwurfes, den Stand einer deutschen Operngesellschaft zu Dresden in tabellarische Form zu bringen, mit kurz erläuternden Anmerkungen (1817) », in : *Kunstansichten: Ausgewählte Schriften*, LAUX, Karl (éd.), Leipzig, Philipp Reclam jun., 1975, p. 183 : « Les membres de la troupe désignés par un + sont en partie des débutants, en partie des interprètes qui sont utilisés principalement et de manière excessive pour le théâtre, ce qui les empêche de développer convenablement leur talent pour le chant. / Il résulte de cette liste que divers moyens sont certes déjà là pour combler et compléter, mais que les parties principales qui étaient véritablement un opéra font complètement défaut. / Ce mélange est nuisible à l'exception de quelques cas, premièrement parce que l'usage fréquent de l'organe vocal nécessaire à la parole fait complètement obstacle à la formation de celui nécessaire au chant (voilà pourquoi c'est un grand soulagement en

À l'instar de Weber avant, et de Nicolai après lui, Louis Spohr critique dans son « Appel aux compositeurs allemands » - un article publié le 16 juillet 1823 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* - l'alternance du chant et des dialogues parlés en usage dans l'opéra allemand, une tradition qu'il juge contre-nature. Il remarque la maladresse dont font preuve les chanteurs allemands dans la déclamation des récitatifs, un constat que confirmera Nicolai en 1847, et attribue ce défaut principalement à leur manque d'expérience dans cet exercice. Spohr souhaite cependant promouvoir le développement d'opéras allemands sans dialogues parlés. C'est pourquoi il préconise de renoncer à la prose, de choisir une intrigue très simple et de limiter le nombre de personnages afin de rendre les récitatifs aussi intelligibles que possible pour le public. Il annonce avoir achevé quelques mois plus tôt la composition d'un grand opéra répondant à ces nouvelles exigences et intégralement pourvu de récitatifs. *Jessonda* de Spohr sera en effet créé au théâtre de la Cour de Cassel douze jours seulement après la publication de son article. La volonté du compositeur de conférer à l'opéra allemand une plus grande unité annonce le concept esthétique wagnérien du *Gesamtkunstwerk* ou « œuvre d'art totale » :

Eine andere Frage ist aber, ob wir Deutsche nicht auch endlich die Oper als Kunstwerk zu grösserer Einheit dadurch erheben sollten, dass wir die Dialoge in Recitative verwandeln. Wenn die Aesthetiker die Oper als Kunstwerk verwerfen und monströs nennen, so ist es hauptsächlich der Wechsel von Rede und Gesang, der sie dazu berechtigt. Auch ist es wirklich nur die Macht der Gewohnheit, die ihn ertragen lässt. Doch bin ich weit entfernt, zu verlangen, dass man Dialoge über triviale, aus dem gemeinen Leben genommene Gegenstände, wie unsere Opern noch so viele enthalten, komponiren solle, denn eben so gut könnte man auch einen politischen Zeitungsartikel in Musik setzen. Nein; eine Oper in der alles gesungen werden soll, muss 1) eine, vom Anfang bis zu Ende poetische Handlung haben, 2) eine so einfache, dass der Zuschauer durch das was geschieht, auch ohne den Text zu verstehen, den Inhalt errathen kann, und 3) zur Besetzung nur wenige Personen, höchstens fünf bis sechs verlangen: das zweyte, weil unsere meisten Sänger den Text undeutlich aussprechen, und das letzte, weil noch wenigere von ihnen Recitativ zu singen verstehen. Entspricht ein Opernbuch diesen Anforderungen nicht, so behalte man lieber den Dialog bey. Auch ist bey einer Oper ohne Rede noch dafür zu sorgen, dass die Recitative sowohl wie die Musikstücke nicht zu lang werden und oft wechseln, und dass die Akte, der grössern Ermüdung (sowohl der Sänger als der Zuhörer) wegen, nicht zu lange dauern; weshalb es mir vorteilhafter scheint, eine solche Oper anstatt der gewöhnlichen zwey, in drey Akte abzutheilen.

Will ein junger Künstler sich an einer solchen versuchen, so mache er nebst andern nöthigen Vorstudien besonders recht fleissige im Recitativ. Nichts scheint im ersten Augenblicke leichter und nichts ist doch so schwer, als ein gutes Recitativ zu schreiben. Auch sind wir hierin gegen die Meister früherer Zeit am weitesten zurückgeblieben, aus dem freylich einfachen Grunde, weil es fast keine Recitative mehr zu schreiben giebt¹⁸.

italien de chanter de part en part un opéra entier), et deuxièmement parce que la marche d'affaires qui s'opposent de cette manière enlève tout le temps et la force qui lui sont indispensables. »

¹⁸ SPOHR, Louis, « Aufruf an deutsche Komponisten », in : *AmZ*, 16 juillet 1823, vol. 25, n° 29, p. 463-464 : « Mais une autre question est de savoir si nous autres Allemands ne devrions pas aussi élever enfin l'opéra en tant qu'œuvre d'art à une plus grande unité, en transformant les dialogues parlés en récitatifs. Si les esthéticiens condamnent l'opéra en tant qu'œuvre d'art et le qualifient de monstrueux, c'est surtout le passage de la parole au chant qui leur en donne le droit. Et ce n'est vraiment que la force de l'habitude qui nous laisse supporter celui-ci. Je suis cependant très loin d'exiger que l'on mette en musique des dialogues sur des sujets triviaux tirés de la vie ordinaire, tels que nos opéras en contiennent encore tant, car on pourrait justement aussi bien mettre en musique un article politique extrait d'un journal. Non ; un opéra dans lequel tout doit être chanté, doit premièrement avoir une action poétique du début à la fin, deuxièmement avoir une action si simple que le spectateur puisse en deviner le contenu à travers ce qui se passe sur scène, même sans comprendre le texte, et troisièmement réclamer une distribution de peu de personnages, cinq ou six tout au plus : la deuxième exigence parce que la plupart de nos chanteurs prononcent le texte de manière inintelligible, et la dernière parce que très peu d'entre eux savent chanter correctement les récitatifs. Si un livret d'opéra ne répond pas à ces exigences, on conservera de préférence les dialogues parlés. On veillera également, dans un opéra sans dialogues parlés, à ce

Dans l'édition du 25 mars 1841 de la *Revue et Gazette musicale de Paris*, l'écrivain allemand Richard Otto Spazier, installé à Paris depuis 1833, considère que le choix fait par Hector Berlioz de transformer en récitatifs les dialogues parlés du *Freischütz* de Weber en vue d'une représentation à l'Opéra de Paris - un choix que le compositeur français lui-même commentera dans ses *Mémoires*¹⁹ - ne dénature pas le caractère de l'œuvre, contrairement à ce qu'avance un critique de la *Revue des Deux Mondes*. À l'appui de sa thèse, Spazier souligne que les représentations en traduction allemande de l'opéra *Don Giovanni* de Mozart sont systématiquement données sans récitatif outre-Rhin²⁰. Ce fait que déplorait Hoffmann en 1815²¹ et qui sera confirmé, comme nous le verrons, par Hirschbach et Nicolai²², est d'une grande importance. Dans son autobiographie, Spohr évoque l'étonnement ressenti, lors de son séjour à Paris en 1820, devant le maintien au répertoire du Théâtre Feydeau de nombreux opéras-comiques du XVIII^e siècle. Il remarque que seuls les opéras de Mozart jouissent alors d'un tel traitement de faveur en Allemagne, contrairement aux opéras de Hiller et Dittersdorf qu'il juge pourtant d'une qualité musicale supérieure à celle des opéras-comiques de Grétry²³.

que aussi bien les récitatifs que les morceaux de musique ne soient pas trop longs et à ce qu'ils alternent souvent, [on veillera de même] à ce que les actes ne durent pas trop longtemps en raison de la plus grande fatigue (aussi bien des chanteurs que des auditeurs) ; c'est pourquoi il me semble plus avantageux de diviser un tel opéra en trois actes, plutôt que de recourir à la division habituelle en deux actes. / Si un jeune compositeur veut s'essayer à un tel opéra, il faut qu'il s'applique particulièrement, à côté des autres études préliminaires nécessaires, à l'étude des récitatifs. Rien ne semble plus facile au premier coup d'œil et pourtant rien n'est plus difficile que d'écrire un bon récitatif. C'est aussi dans ce domaine que nous sommes restés le plus en arrière vis-à-vis des anciens maîtres, pour la simple raison assurément qu'il n'y a presque plus aucun récitatif à écrire. »

¹⁹ Cf. : BERLIOZ, Hector, *Mémoires* [1870], CITRON, Pierre (éd.), Paris, Flammarion, 1991, p. 413-417 : « CHAPITRE LII. - Je mets en scène le *Freischütz* à l'Opéra. Mes récitatifs. Les chanteurs. Dessauer. M. Léon Pillet. Ravages faits par ses successeurs dans la partition de Weber ».

²⁰ SPAZIER, Richard Otto, « Sur les récitatifs à ajouter à la partition du *Freischütz* », in : *RGmP*, 25 mars 1841, vol. 8, n° 24, p. 186 : « Néanmoins la direction de l'Académie royale de musique, et M. Berlioz en particulier, sont déjà en butte à de vives attaques de la part d'une critique dans une des premières revues de Paris, relativement à une entreprise qui doit exciter la sympathie du monde musical. On prétend qu'ajouter des récitatifs à un opéra qui a été composé avec un dialogue parlé, c'est le défigurer et changer le caractère même d'un chef-d'œuvre. On s'appuie sur la raison que le dialogue étant parlé dans la conception primitive, le *Freischütz* était ce qu'on appelle un opéra de genre ou comédie musicale, et qu'on lui donnerait ainsi le cadre plus large d'un opéra sérieux ou héroïque, cadre, au milieu duquel la musique de Weber ne serait plus à sa place.

Voilà un reproche éminemment grave, et qui, s'il était fondé, n'atteindrait pas seulement M. Berlioz, mais l'Allemagne toute entière. Si la seule circonstance qu'un drame lyrique a un dialogue mis en récitatifs ou un dialogue parlé constituait son genre ou son caractère, tous les récitatifs seraient une partie si essentielle d'un opéra, que celui-ci se trouverait également altéré quand on les lui ôterait. D'après cette théorie, les Allemands auraient commis déjà, depuis soixante ans, presque tous les jours une sorte de sacrilège envers le premier chef-d'œuvre de leur plus grand génie musical, envers le *Don Juan* de Mozart. Ils n'auraient jamais apprécié ou compris ce chef-d'œuvre, le dialogue du *Don Juan* étant parlé sur tous les théâtres de l'Allemagne sans exception. Mais il le fut du vivant même du grand compositeur ! »

²¹ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, « Mittwoch den 20. Septemb. 1815. / DON JUAN. / Oper in zwei Abteilungen von Mozart », in : *Die Elixire des Teufels, Werke 1814-1816, op. cit.*, p. 428 : « So kommt es dann, daß der *Don Juan* immer vereinzelt und verstückelt erscheinen wird, wenn er nicht der Original-Partitur getreu d. h. überhaupt rezitativisch gegeben wird. »

²² Cf. : GLEICH, Ferdinand, *Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen. Opern nebst Biographien der Componisten*, Leipzig, Heinrich Matthes, 1857, p. 8 : « Die Opera seria und semiseria sind stets mit obligatem, durchcomponirtem Recitativ, in der Opera buffa, die in deutscher Uebersetzung mit Dialog gegeben wird, ist dieser immer im Recitativo secco ».

²³ SPOHR, Louis, *Selbstbiographie*, Cassel/Göttingen, Georg H. Wigand, 1861, vol. 2, p. 115-116. - Cf. : RIEHL, Wilhelm Heinrich, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart, J. G. Cotta'scher Verlag, 1862, 2^e éd., vol. 2, p. 90-91 : « Man sieht aus dem Vorgedachten, wie schwach die französische Opernbühne nach den Befreiungskriegen mit schöpferischen Talenten ausgerüstet war. In Ermangelung neuer Werke hielten selbst die neuerungssüchtigen Pariser am Alten fest. Gretry, J. J. Rousseau, Philidor, Desaiades [sic], Gaveaux, ja sogar Piccini und Sacchini stehen um jene Zeit, wenn auch vereinzelt,

En l'absence de concurrence, Mozart symbolise ainsi à lui seul, à l'époque du *Vormärz*, l'opéra allemand du XVIII^e siècle aux yeux du public allemand. Par conséquent, le fait que l'ensemble des opéras allemands et italiens de ce compositeur soient représentés sans récitatif dans la langue de Goethe ne préjuge pas de leur nature tragique ou sérieuse. Cet argument permet à Spazier d'assurer aux lecteurs de la *Revue et Gazette musicale de Paris* que l'emploi des dialogues parlés n'est pas le monopole du répertoire comique en Allemagne : « Le caractère et le genre des situations musicales dans les opéras allemands sont donc exclusivement décidés par la nature du sujet, par le caractère des personnes qui y agissent et par le degré de passion qui les anime²⁴. » C'est pourquoi Spazier affirme que la fonction des dialogues parlés n'est pas du tout la même en France et en Allemagne, et que le Théâtre de l'Opéra-Comique n'est pas autorisé à revendiquer pour lui seul la représentation des nombreux opéras allemands alternant la parole et le chant, bien que *Der Freischütz* y ait été mis en scène en 1835 :

L'opéra-comique de France n'est pas, à ce qui nous semble, un opéra de genre ou une comédie musicale, uniquement parce qu'on y parle ; mais on doit y parler tant et si spirituellement, que la musique y devient plus ou moins accessoire, et qu'elle partage, au moins en partie égale, l'attention du public avec le dialogue. Par cette raison, le tragique, les hautes passions, qui demandent en musique beaucoup de développement, s'en trouvent naturellement exclus. Le public français étant trop susceptible sous le rapport de l'unité et sur tout ce qui paraît détruire la vraisemblance, n'admet pas même le merveilleux parmi des personnages qui parlent un langage ordinaire. Les sujets des opéras comiques français doivent donc être pris dans la vie ordinaire, ou du moins dans le domaine de la comédie ; tout cela doit naturellement réagir sur le genre et le caractère de la partie lyrique, qui interrompt l'action et le dialogue en exprimant les sentiments et les dispositions des personnages.

En Allemagne, au contraire, dans tous les opéras possibles, le dialogue parlé n'est destiné qu'à lier entre eux les morceaux de musique et à rendre plus facile au public l'intelligence des situations et des motifs du chant. Loin d'être une partie essentielle de l'opéra il y est un auxiliaire dont on se sert avec regret, et auquel on n'a recours qu'en cas de nécessité. La valeur d'un drame lyrique y est en raison inverse de cette nécessité de faire interrompre le chant par des paroles. On a en Allemagne aussi de petites pièces où l'on ne chante pour ainsi dire qu'accidentellement, et où le dialogue, quelquefois plein d'esprit et de mouvement, forme la partie principale ; mais on les appelle alors *singspiel*, opérette, qu'on pourrait comparer aux vaudevilles français si l'on n'y trouvait pas souvent des morceaux d'ensemble qui les placent, sous le rapport musical, dans un genre plus élevé²⁵.

Si l'opéra allemand s'est jusqu'à présent essentiellement appuyé sur l'alternance jugée peu satisfaisante de la parole et du chant²⁶, Spazier souhaite, à l'instar d'un grand nombre de ses compatriotes, que l'emploi des récitatifs se généralise outre-Rhin²⁷. Bien qu'il se révélera,

immer noch auf den Pariser Theaterzetteln. Damals beklagte Spohr in seinen künstlerischen Reisebriefen das Festhalten der Pariser am Alten, den Eigensinn, mit welchem sie schwache, längst vertrocknete Musik immer wieder aufwärmten, wenn dieselbe nur französisch sey. »

²⁴ SPAZIER, Richard Otto, *op. cit.*, p. 186.

²⁵ *Ibid.*, p. 186.

²⁶ *Ibid.*, p. 186 : « Nous expliquerons plus tard pourquoi, par causes tout à fait fortuites et particulières à l'Allemagne, les plus grands compositeurs dramatiques de ce pays ont été presque toujours forcés d'avoir recours au dialogue parlé, même dans les opéras héroïques. Nous dirons seulement que l'*Euryanthe* de Weber, que dans la *Revue des deux mondes* nous trouvons opposée au *Freischütz*, parce qu'elle est entièrement mise en musique, n'a eu jamais en Allemagne un véritable succès de popularité, sans qu'il soit venu dans [*sic*] l'idée de personne de regarder le *Freischütz* comme étant d'un genre moins élevé ; il en est de même à l'égard du *Fidelio* de Beethoven, et de *la Jessonda* de Spohr, les seuls grands opéras allemands en vogue qui aient été mis entièrement en musique. D'un autre côté nous ne pensons pas qu'on s'avisât de classer l'*Oberon* de Weber avec les sublimes et passionnés airs de *Rezia* et de *Huon*, parmi les opéras de genre et les opéras-comiques de France ; or, cet opéra, dont le libretto est écrit par un poète anglais, a beaucoup plus de dialogue parlé que de chant. »

²⁷ *Ibid.*, p. 187 : « Nous disons même que le dialogue parlé de l'original du *Freischütz* est une véritable imperfection, imposée au compositeur par un usage qui a sa cause unique dans l'inhabileté des faiseurs de libretti en Allemagne. Tous les critiques éclairés de ce pays sont depuis longtemps de l'avis unanime, que tout opéra à

à travers ses propres œuvres, comme l'un des artisans majeurs de la suppression des dialogues parlés dans l'opéra allemand, Richard Wagner considère au contraire de Spazier, dans un article intitulé *Le Freischütz* et publié les 23 et 30 mai 1841 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*²⁸, que la transformation par Berlioz des dialogues parlés en récitatifs s'oppose profondément au caractère de l'œuvre originale de Weber, malgré l'opinion positive qu'il a par ailleurs du compositeur français²⁹ :

Croyez-vous que les récitatifs et les ballets que vous ajouterez après coup n'altéreront en rien la physionomie de l'œuvre de Weber ? Croyez-vous qu'en substituant à un dialogue naïf, rempli parfois d'une gaieté spirituelle, un récitatif qui dans la bouche des chanteurs devient toujours un peu traînant, vous n'effacerez pas ce caractère de cordialité franche et joyeuse que respirent les scènes entre les bons paysans de la Bohême ? Les causeries des deux jeunes filles dans la maison du forestier ne perdront-elles pas nécessairement de leur fraîcheur, de leur vérité ? Au reste, ces récitatifs, si heureusement inventés qu'ils puissent être, avec quelque art qu'on les mette en harmonie avec le ton général de l'ouvrage, n'en dérangeront pas moins la symétrie. Il est évident que le compositeur allemand a constamment eu égard [*sic*] au dialogue : les morceaux de chant ont peu d'étendue ; ils seront constamment écrasés par les énormes récitatifs qu'il faudra ajouter, et qui en affaibliront le sens et par conséquent l'effet³⁰.

Rappelons que Wagner n'a pas toujours proscrit les dialogues parlés dans ses propres ouvrages. Dans *Das Liebesverbot*, son deuxième opéra et le seul de ses ouvrages à appartenir explicitement au genre de la *komische Oper*, le compositeur fait ainsi, certes à quatre reprises seulement, l'usage de dialogues parlés, à savoir dans les numéros 2, 8, 9 et 10³¹. L'emploi par Wagner en 1836 des dialogues parlés dans son ouvrage comique s'inscrit alors parfaitement dans la tradition du *Singspiel*. Lorsque le compositeur écrira *Die Meistersinger von Nürnberg*, son deuxième et dernier ouvrage d'essence comique créé en 1868, il aura depuis longtemps abandonné l'opéra à numéros et l'usage des dialogues parlés pour adopter une écriture musicale continue : l'ouverture s'enchaîne directement avec le début du premier acte et seules les fins d'actes viennent interrompre le discours musical.

Dans l'édition du 1^{er} mars 1842 de l'*Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, un prix de dix ducats est annoncé comme récompense au meilleur livret d'opéra allemand qui sera envoyé à la direction du journal. Le commanditaire du livret est un compositeur anonyme, derrière lequel se cache probablement Otto Nicolai, engagé par l'un des principaux théâtres lyriques d'Allemagne. Parmi les conditions posées par le compositeur, le livret ne doit pas comporter de dialogues parlés et ne pas être comique : « *Der Stoff muß sich zur Bearbeitung ohne Dialog*

dialogue parlé est une œuvre bâtarde, nuisible au développement du drame lyrique. Le dialogue parlé, en détruisant à chaque instant l'illusion du spectateur, entretient même contre l'opéra en général des répugnances et des indifférences dans une partie considérable d'un peuple aussi musicien que celui de l'Allemagne. »

²⁸ WAGNER, Richard, « Le Freischütz », in : *RGmP*, 23 et 30 mai 1841, vol. 8, n° 34 et 35, p. 277-279 et 285-287.

²⁹ *Ibid.*, p. 287 : « Et peut-être M. Pillet, lui aussi, a-t-il senti le doute passer sur son âme comme un sombre nuage, lorsqu'il chargea M. Berlioz de pourvoir le *Freischütz* de ballets et de récitatifs. C'est un grand bonheur que ce soit M. Berlioz qui ait été appelé à remplir cette tâche. Sans doute nul compositeur allemand n'eût osé entreprendre une œuvre pareille par piété envers l'œuvre et l'artiste. Or, en France, il n'y avait que M. Berlioz dont le talent et la conscience artistique fussent à la hauteur d'un tel travail. Nous avons au moins la certitude que jusqu'à la note la moins importante, tout sera respecté, qu'on ne retranchera rien, et qu'on n'ajoutera que ce qu'il faudra strictement ajouter pour satisfaire aux statuts de l'établissement, que vous paraissent bien décidés à ne pas vouloir enfreindre. »

³⁰ *Ibid.*, p. 286.

³¹ Outre la lecture par Brighella devant la foule de la nouvelle loi du gouverneur Friedrich supprimant le carnaval et punissant les délits de boisson et d'amour par la mort, une scène placée dans l'introduction du premier acte (n° 2), on trouve au deuxième acte des dialogues parlés réunissant Isabella et Dorella dans le n° 8, puis Luzio et Pontio Pilato dans le n° 9, enfin Brighella et Dorella dans le n° 10.

*eignen und da die Oper zuerst, wie gesagt, auf einer der bedeutendsten Bühnen erscheinen wird, so muß sie Gelegenheit zu pomphafter und großartiger Ausstattung geben*³². »

Dans un article consacré aux livrets d'opéras et publié le 27 mars 1843 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*³³, le compositeur et critique musical Hermann Hirschbach défend une conception similaire. Il regrette que Mozart n'ait composé qu'un seul opéra, *Die Zauberflöte*, sur un livret original allemand et remarque, comme le confirmera Nicolai quatre ans plus tard, que les opéras italiens de Mozart sont représentés en traduction allemande sans récitatif, une tradition qu'il impute à la faiblesse des livrets³⁴. Hirschbach constate que les compositeurs lyriques allemands hésitent depuis Mozart entre l'opéra avec dialogues parlés et l'opéra avec récitatifs, avant de prendre résolument parti pour la deuxième option. À l'instar de Spohr et de Wagner, il souhaite que le statut d'œuvre d'art de l'opéra allemand soit renforcé de cette manière et reconnu à part entière :

*Wir persönlich ziehen die Oper ohne Dialog entschieden der mit Rede vor; die Abwechslung von Rede und Gesang hat etwas peinliches, und das eben nicht bei'm nüchternen Verstande motivirte Eintreten der Musik wird oft auffällig, während die große Oper uns gleich von vorn herein auf den gehörigen phantastischen Standpunkt versetzen kann. Das Ganze gewinnt auch das innigere Ansehen eines im Zwecke entschiedenen Kunstwerks, und gerade eine viel natürlichere Gestalt, als die Abwechslung [sic] von Gesang und Rede zuläßt. Der Dichter hüte sich nur vor dem Prosaischen, und wisse überhaupt seinem Werke eine leidenschaftliche Färbung zu geben*³⁵.

Dans une lettre datée du 30 novembre 1843 à Leipzig et adressée au compositeur et critique musical Carl Gollmick, Lortzing annonce à son ami francfortois qu'il ne mettra pas en musique le livret de *Donna Diana* rédigé par ce dernier parce que les sujets adaptés du théâtre classique font, selon lui, de mauvais livrets d'opéras. Lortzing affirme que les dialogues parlés sont plus appropriés au genre de la *komische Oper* que les récitatifs, une opinion partagée en 1841 par Philipp Jakob Düringer et Heinrich Bartel à l'article « Recitativ » de leur *Theater-Lexikon*³⁶. Le compositeur de *Zar und Zimmermann* constate

³² Anonyme, « Preisaufgabe », in : *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1^{er} mars 1842, vol. 2, n° 26, p. 104 : « Le sujet doit convenir à une adaptation sans dialogues parlés et comme l'opéra sera créé, comme cela été dit, sur l'une des scènes les plus importantes, il doit donc donner prétexte à des décors fastueux et remarquables. »

³³ HIRSCHBACH, Hermann, « Vermischte Aufsätze », in : *NZfM*, 27 mars 1843, vol. 18, n° 25, p. 99-100 : « 1) Ueber Operntexte ».

³⁴ *Ibid.*, p. 99 : « Mozart war darin viel leichtfertiger; seine Texte sind mehr eine Folge aneinander gereihter Scenen, als ein in allen Theilen nothwendig bedingtes Ganze; darum werden auch seine großen Opern ohne Recitative gegeben; und dieser Vorwurf läßt sich fast allen nachfolgenden Texten machen. »

³⁵ *Ibid.*, p. 99 : « Personnellement, nous préférons de manière catégorique l'opéra sans dialogues parlés à celui qui en contient ; l'alternance de la parole et du chant a quelque chose de pénible, et l'irruption de la musique, qui n'est pas motivée par la raison objective, est même souvent choquante, tandis que le grand opéra peut nous transporter dès le début dans l'atmosphère fantastique requise. L'ensemble gagne aussi la réputation profonde d'une œuvre d'art conforme à son but, et une forme justement plus naturelle que celle permise par l'alternance du chant et de la parole. Le poète doit seulement se garder de la prose et savoir somme toute donner à son œuvre une couleur sentimentale. »

³⁶ « Recitativ », in : DÜRINGER, Philipp Jakob, BARTEL, Heinrich L., *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*, Leipzig, Otto Wigand, 1841, p. 916-917. - Cf. : « Komisch », in : *Ibid.*, p. 623 : louange de Lortzing dans le genre de la *komische Oper* : « In der neuesten Zeit hat sich vor Allen unser Landsmann A. Lortzing einen bedeutenden Ruf durch seine originellen, echt deutschen komischen Opern erworben, wozu er gewöhnlich mit seltener Bühnenkenntniß u. Gewandtheit das Libretto selbst bearbeitet ». - Cf. : « Recitativ », in : MARGGRAFF, Hermann, HERLOSS-SOHN, Carl, BLUM, Robert (éd.), *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Altenburg/Leipzig, 1839-1846, vol. 6, p. 165-166 : « Das R. ist fast ausschließliches Eigenthum der großen ernsten Oper, in der komischen Oper wird es meist durch Dialog ersetzt; doch wenden die Italiener auch hier das R. an, wenn auch mit wenig Glück, da es dem raschen und lebendigen Gange der Handlung widerstrebt. »

avec dépit la pénurie en Allemagne de bons acteurs-chanteurs dont la déclamation et le jeu théâtral occupent une place essentielle dans son esthétique du genre allemand :

Was die Form des Ganzen betrifft, so dürfte diese meiner Ansicht eine Aenderung erleiden müssen, ich meyne was die Recitative anbelangt; ich halte in der komischen deutschen Oper Prosa für angemessener. Der Deutsche singt Recitative in der komischen Oper immer, als wenn er einen Harnisch oder ein Priesterhemd an hätte. Nun geschätzter Freund, noch ein Grund, warum ich Ihr Libretto nicht komponirt hätte. Wo finden Sie Sänger, die diese Parthien spielen können?! wir wissen, welche Schwierigkeiten und Anstöße schon das Stück findet und nun gar die Oper! Haben Sie in Francfurth Darsteller für diese Gattung, dann schweige ich bescheiden, denn ich habe leider nicht die Ehre Ihre vortrefflichen Mitglieder zu kennen, sonst wüßte ich kein Personal, das diese Oper genügend spielen könnte, denn darauf kommt hier alles an!

Die Donna Diana wäre allenfalls zu finden, Cäsar schon schwerer; entweder spielt er und hat keine Stimme oder es ist umgekehrt der Fall – glauben Sie mir: ich kenne die Helden unsers Jahrhunderts – grade in dieser Gattung von Rollen bewegen sich unsre Tenoristen am Traurigsten. Perin ist nun gar am Schwersten zu finden und auf diesen drei Säulen soll doch das Gebäude ruhen! Denn das Bischen Pomp, Ballett etc hat das Publikum zur Genüge gesehen³⁷.

Au chapitre « Die komische Oper » de son ouvrage consacré à l'histoire de l'opéra allemand, Ludwig Schiedermaier cite un passage fort instructif d'une conversation non datée de Lortzing avec Johann Christian Lobe³⁸, antérieure à la création d'*Undine* le 21 avril 1845 et probablement tenue durant l'été 1844³⁹, au cours de laquelle le compositeur de *Zar und Zimmermann* développe son opinion personnelle, diamétralement opposée à celle de ses confrères, au sujet du récitatif :

Die Rezitativfrage beschäftigte Lortzing ganz besonders: „Obligates Rezitativ? Allen Respekt! Na, man wird doch wohl herausfühlen, was Gluck, Mozart, Cherubini und andere hierin geleistet? Und nicht zu vergessen das große Rezitativ in Marschners Vampyr, über das hinaus ich kein größeres, gewaltiger wirkendes kenne. Ja, so lasse ich mir's gefallen! Allein dazu bedarf es des Durchkomponierens einer Oper nicht, solche Prachtpflanzen kann auch in einer [gesprochenen] Dialogoper anbringen, wem das Genie dazu verliehen ist... Sagen Sie mir offen, bereitet Ihnen das gewöhnliche [Secco-]Rezitativ einen besonderen Genuß?... Was ist das Rezitativ? Empfinden Sie wirklich einen musikalischen Reiz dabei? Gewiß nicht!... Es sei natürlicher, sagen Sie, entweder gar nicht, oder immer zu singen... Also, wenn nicht mehr in der Oper gesprochen würde, wäre sie natürlicher? Schöne Logik das! Nichts, kein Jota ist natürlich, weder in der Dialog- noch in der Rezitativ-Oper, noch sonst an irgendeinem Kunstwerk... Was nützt das schönste Rezitativ? Die Deutschen können es ja nicht singen. Falsches Pathos hören Sie fast von jedem. Woher kommt das?

³⁷ CAPELLE, Irmlind (éd.), *Albert Lortzing. Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Cassel/Bâle/Londres/New York/Prague, Bärenreiter, 1995, p. 167-168 : « En ce qui concerne la forme de l'ensemble, elle devrait à mon avis subir une modification, je veux dire pour ce qui a trait aux récitatifs ; je considère que la prose est plus appropriée dans la *komische Oper* allemande. L'Allemand chante toujours les récitatifs dans les *komische Oper* comme s'il avait mis une armure ou une soutane. Voilà donc, très cher ami, une raison supplémentaire qui explique pourquoi je n'aurais pas mis en musique votre livret. Où trouvez-vous des chanteurs qui puissent jouer ces parties ?! Nous savons quels ennuis et difficultés la pièce rencontre déjà, sans même parler d'un opéra ! Si vous avez à Francfort des interprètes pour ce genre, alors je me tairai humblement, car je n'ai malheureusement pas l'honneur de connaître les excellents membres de votre troupe, sinon je ne connais aucune troupe qui pourrait jouer de manière satisfaisante cet opéra, car c'est de cela que tout dépend ici ! / La *Donna Diana* pourrait tout au plus être trouvée, *Cäsar* déjà plus difficilement ; soit il joue et n'a pas de voix ou c'est le cas contraire – croyez-moi : je connais les héros de notre siècle – c'est justement dans ce genre basé sur les rôles que nos ténors jouent le plus tristement. *Perin* est même le plus difficile à trouver et c'est pourtant sur ces trois piliers que doit reposer l'édifice ! Car le public a déjà suffisamment vu ces bribes de pompe, de ballet, etc. »

³⁸ Cf. : « Ein Gespräch mit Lortzing », in : LOBE, Johann Christian, *Consonanzen und Dissonanzen. Gesammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit*, Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung, 1869, p. 300-313. - Le passage de cet entretien cité par Schiedermaier comporte de nombreuses coupures.

³⁹ *Ibid.*, p. 301 : « *Der Zufall führte mich an einem schönen Sommerabende in den Garten eines Dorfes nahe bei Leipzig, wo Lortzing allein an einem Tisch saß. [...] „Ich habe mich jetzt an eine ernsthafte, romantische Oper gemacht“, sagte er. „Das Märchen von der schönen Undine hatte stets etwas Anziehendes für mich.“* »

Weil sie übersehen, dass sie bloßen musikalischen Dialog zu singen haben, sie können oder wollen den Sänger nicht vergessen.“ Und wenn unter solchen Gesichtspunkten eine Oper entstanden ist, dann soll sie „mit den Menschen in ein Verhältnis treten“, „ehrlichen Seelen angenehme Stunden bereiten“. Damit erklärte sich Lortzing zufrieden⁴⁰.

Lors de son entretien avec Lobe, Lortzing développe l'idée selon laquelle toute œuvre d'art est par définition artificielle, une règle qui s'applique selon lui aussi bien à un tableau qu'à un opéra avec dialogues parlés ou à un opéra entièrement chanté. Par conséquent, la critique récurrente faite au manque de naturel de l'alternance du chant et de la parole dans les ouvrages lyriques est sans fondement à ses yeux, car elle peut tout aussi bien viser un opéra pourvu de récitatifs⁴¹. À notre connaissance, l'ensemble de cet entretien représente la plus longue et vibrante plaidoirie en faveur du genre prisé par Lortzing, à laquelle il faut ajouter l'article de Lobe intitulé « *Für die Oper mit gesprochenem Dialog* » et publié dans le même recueil⁴² :

Mit der Beseitigung der komischen Oper würde die Heiterkeit von der Bühne verbannt und diese wird sich das Volk nie und nimmer nehmen lassen.

Gerade in der komischen Oper aber ist der gesprochene Dialog gar nicht zu entbehren, wenn sie nicht auf das Aeufferste, zum großen Nachtheile, beschränkt werden soll⁴³.

Dans une lettre datée du 14 juillet 1846 à Leipzig, Lortzing donne quelques conseils au compositeur et chef d'orchestre Ignaz Lachner en vue d'une production à l'Opéra de Munich de *Casanova*, une *komische Oper* créée en 1841. Lortzing regrette une nouvelle fois la carence de bons acteurs-chanteurs en Allemagne et demande en conséquence à son confrère de limiter la place des dialogues parlés dans son ouvrage afin d'en faciliter l'exécution par des chanteurs professionnels : « *Schließlich ersuche ich Ihren Herrn Regisseur höflichst, die Prosa so viel als möglich zu kürzen; unser deutsches Sängersonnensystem mag nicht gern viel reden;*

⁴⁰ SCHIEDERMAIR, Ludwig, *Die deutsche Oper: Grundzüge ihres Werdens und Wesens*, Bonn/Berlin, Ferd. Dümmlers, 1943, 3^e éd., p. 237-238 : « La question du récitatif occupa tout particulièrement Lortzing : « Récitatif obligé ? Mes respects ! Eh bien ! On va pourtant bien deviner ce que Gluck, Mozart, Cherubini et d'autres ont accompli en cela ? Et sans oublier le grand récitatif dans *Le Vampire* de Marschner, à côté duquel je n'en connais pas de plus grand, de plus puissamment efficace. Oui, j'y consens volontiers ! Pour cela uniquement, il n'est pas nécessaire de mettre entièrement en musique le livret d'un opéra, de telles plantes d'apparat peuvent aussi être placées dans un opéra avec dialogues parlés par celui à qui a été donné le génie à cette fin... Dites-moi franchement, le récitatif (secco) habituel vous cause-t-il un plaisir particulier ?... Qu'est-ce que le récitatif ? Éprouvez-vous vraiment un charme musical à son écoute ? Certainement non !... Il serait plus naturel, dites-vous, soit de ne rien chanter, soit de tout chanter... Par conséquent, si rien n'était plus parlé dans l'opéra, serait-il plus naturel ? Belle logique que cela ! Rien, aucun iota n'est naturel, ni dans l'opéra avec dialogues parlés, ni dans l'opéra avec récitatif, ni d'ailleurs dans n'importe quelle autre œuvre artistique... À quoi sert le plus beau récitatif ? Les Allemands ne peuvent en effet pas le chanter. Vous entendez un faux pathos de presque chacun d'entre eux. D'où cela vient-il ? Parce que vous oubliez qu'ils ont à chanter de simples dialogues musicaux, ils ne peuvent ou ne veulent pas oublier le chanteur. » Et si un opéra naît sous un tel angle, il doit alors « entrer en relation avec les hommes », « causer des heures agréables aux âmes honnêtes ». Avec ceci, Lortzing se déclara satisfait. »

⁴¹ Cf. : LOBE, Johann Christian, *op. cit.*, p. 303-304.

⁴² « *Für die Oper mit gesprochenem Dialog* », in : LOBE, Johann Christian, *op. cit.*, p. 319-329.

⁴³ *Ibid.*, p. 327 : « Avec la suppression de la *komische Oper*, la gaieté serait bannie de la scène et jamais, au grand jamais, cela ne sera accepté par le peuple. / Mais c'est justement dans la *komische Oper* que les dialogues parlés sont absolument indispensables, afin que celle-ci ne soit pas limitée à l'extrême, à son grand désavantage. » Cf. : *Ibid.*, p. 326 : « *Wir haben der bloßen Gefühlsmusik genug. Die gesammte Instrumentalmusik gehört hierher, die Lieder, die Oratorien. Will man der Musik mit der Dialogoper das einzige und letzte Feld nehmen, auf dem sie wenigstens mit dem Gedanken abwechselnd erscheinen kann?* » - Cf. : « Kann aus der Oper die vollkommenste Kunstgattung werden? », in : LOBE, Johann Christian, *op. cit.*, p. 449-451.

*beßer daher, man dacht es ihm so bequem als möglich*⁴⁴. » S'il se montre pragmatique à contre-cœur, le compositeur majeur du genre comique allemand dans la première moitié du XIX^e siècle, dont l'ouvrage le plus célèbre, *Zar und Zimmermann*, jouira encore d'une immense popularité outre-Rhin au milieu du XX^e siècle⁴⁵, reste attaché à l'ancienne tradition héritée du *Singspiel*, une esthétique que l'on pourrait qualifier de conservatrice vis-à-vis de celle défendue tour à tour par Hoffmann, Weber, Spohr, Spazier, Hirschbach, Nicolai, Brendel, Gleich et Wagner. Le recours important et systématique aux dialogues parlés est en effet une constante des *komische Opern* de Lortzing que l'on retrouve notamment, entre 1837 et 1851, dans *Die beiden Schützen*, *Zar und Zimmermann*⁴⁶, *Hans Sachs*, *Der Wildschütz*⁴⁷, *Der Waffenschmied*, *Zum Großadmiral* et *Die Opernprobe*⁴⁸. L'emploi que le compositeur fait du récitatif est au contraire bien plus discret et reste le plus souvent limité à des passages de quelques mesures, comme c'est le cas dans *Zar und Zimmermann*⁴⁹, *Hans Sachs*⁵⁰, *Der Wildschütz*⁵¹ et *Die Opernprobe*⁵².

La position de Nicolai dans ce domaine est plus ambiguë que celle de Lortzing. Certes, la partition de son unique *komische Oper*, *Die lustigen Weiber von Windsor*, présente un usage modéré des dialogues parlés, lesquels sont répartis à une dizaine d'emplacements dans l'ensemble des trois actes⁵³, mais Nicolai utilise de manière nettement plus importante les récitatifs dans son œuvre. L'indication « *Rezit.* », abréviation usuelle de *Rezitativ*, apparaît en effet dans neuf scènes de la partition chant et piano de son opéra⁵⁴, et le récitatif le plus

⁴⁴ CAPELLE, Irmlind (éd.), *op. cit.*, p. 275 : « Finalement, je requiers très poliment de Monsieur votre metteur en scène de raccourcir autant que possible la prose ; nos chanteurs allemands n'aiment pas beaucoup parler ; c'est pourquoi il est préférable de leur rendre la chose aussi facile que possible. »

⁴⁵ REHM, Wolfgang, « Lortzing, Gustav Albert », in : *MGG*, 1986, 1^{ère} éd., vol. 8, p. 1210 : « *Seine liebenswerten Melodien, seine geschickte Orchestrierungskunst, sein untrüglicher Sinn für das Humoristische und Volkstümliche, sichern seinen Werken, von denen Zar und Zimmermann nach einer Bühnenstatistik von 1951 an zweiter Stelle aller Opernaufführungen in Deutschland steht, einen bleibenden Platz in der deutschen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.* »

⁴⁶ LORTZING, Albert, *Zar und Zimmermann*, Komische Oper in 3 Akten, Klavierauszug herausgegeben von Georg Richard Kruse, Francfort-sur-le-Main/Leipzig/Londres/New York, C. F. Peters, n° 2051, s.d., p. 26-27 (Acte I, Scènes 1-2), 36 (I, 3), 44 (I, 5), 54-55 (I, 6), 66-68 (I, 8-12), 84 (I, 13-14), 119-120 (II, 2-4), 123-123 (II, 5-7), 143 (II, 8), 147 (II, 9-10), 192 (III, 2), 194-196 (III, 3-5), 197 (III, 6-7), 208 (III, 8) et 230 (III, 10) : dialogues parlés.

⁴⁷ LORTZING, Albert, *Der Wildschütz oder Die Stimme der Natur*, Komische Oper in drei Akten, Klavierauszug, Neu revidierte Ausgabe herausgegeben von Georg Richard Kruse, Francfort-sur-le-Main/Londres/New York, C. F. Peters, n° 2054, 1948, p. 36 (Acte I, Scène 3), 55-57 (I, 5-6), 69-70 (I, 7-8), 74 (I, 9), 113-114 (II, 2-3), 121-122 (II, 4-6), 144 (II, 10-12), 156 (II, 13-14), 182 (II, 16), 197 (III, 2), 208-209 (III, 4-8), 218-220 (III, 9-13) et 236 (III, 15) : dialogues parlés.

⁴⁸ LORTZING, Albert, *Die Opernprobe*, Komische Oper in einem Akt, Klavierauszug mit Gesang von Richard Kleinmichel, Vienne, Universal Edition, s.d., p. 15 (Acte I, Scènes 3-4), 22-23 (I, 5-6), 30 (I, 7), 31-32 (I, 8-10), 44-45, 48, 50 et 51 (I, 10) : dialogues parlés.

⁴⁹ LORTZING, Albert, *Zar und Zimmermann*, *op. cit.*, p. 37, 40 (I, 4), 78-79 (I, 12) et 223 (III, 10) : récitatifs.

⁵⁰ LORTZING, Albert, *Hans Sachs*, Komische Oper in drei Acten, Vollständiger Klavierauszug, Leipzig, Breitkopf & Härtel, s.d. (ca. 1841), p. 24-25, 27-28 (n° 2), 77 (n° 6) et 112 (n° 12) : récitatifs.

⁵¹ LORTZING, Albert, *Der Wildschütz oder Die Stimme der Natur*, *op. cit.*, p. 44 (I, 3), 130, 137-138 (II, 9), 152-153 (II, 12), 162, 166-167 (II, 14), 174-175 (II, 15), 190-191 (III, 1) et 231-232 (III, 15) : récitatifs.

⁵² LORTZING, Albert, *Die Opernprobe*, Komische Oper in einem Akt, Klavierauszug mit Gesang von Richard Kleinmichel, Vienne, Universal Edition, s.d., p. 9 (I, 1), 31 (I, 8), 32, 37, 49-50, 51 (I, 10) et 76-77 (I, 12) : récitatifs.

⁵³ NICOLAI, Otto, *Die lustigen Weiber von Windsor*, Komisch-phantastische Oper in drei Akten, Nach dem Autograph revidiert von Kurt Soldan, Klavierauszug von Kurt Soldan, Francfort-sur-le-Main/Leipzig/Londres/New York, C. F. Peters, n° 1940, 1961, p. 33 (Acte I, Scènes 3-4), 54 (I, 6), 109-110 (II, 1-3), 113 (II, 3), 116 (II, 3-4), 152 (II, 9-11), 190 (III, 1), 193 (III, 1-4), 202 (III, 5-6) et 239 (III, 15-17) : dialogues parlés.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33-34 (I, 4), 46-47, 49-50 (I, 5), 117-123 (II, 5), 133 (II, 6), 137 (II, 7), 145-146 (II, 9), 167-169 (II, 13), 194-195 (III, 4) et 225 (III, 12) [= n° 2, 3, 6, 7a, 7d, 9, 11 et 14] : récitatifs indiqués par l'abréviation « *Rezit.* » dans la partition chant et piano de Nicolai.

développé, placé en introduction du duo bouffe entre Falstaff et Herr Fluth, ne compte pas moins de 81 mesures⁵⁵. Moins dogmatique que Lortzing et Hoffmann, Nicolai estime que les deux procédés ne sont pas incompatibles. Dans la biographie qu'il consacre à Nicolai, Ulrich Konrad écrit à ce sujet :

Die grösste Schwierigkeit sah Nicolai in der Anwendung der verschiedenen Arten des Rezitativs in der deutschen Oper, besonders das Recitativo secco. Theoretisch äusserte er sich dazu in dem Aufsatz „Über die Instrumentierung der Rezitative in den Mozartschen Opern“. Ein praktischer Versuch ist nach eigenem Bekunden in den „Lustigen Weibern“ II, 6 (Rezitativ Fluth/Falstaff) zu erkennen. Richard Strauss hob in seinem Vorwort zu „Intermezzo“ (1924) neben Gluck und Mozart ausdrücklich Nicolai als einzigen Komponisten hervor, der in der deutschen Oper „ein längeres, die Handlung wirklich bedeutungsvoll fortbildendes Rezitativ“ geschrieben hat⁵⁶.

Dans son article consacré à l'instrumentation des récitatifs dans les opéras de Mozart, publié le 18 mars 1847 dans la *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*⁵⁷, Otto Nicolai affirme que les *recitativi secchi* jouent un rôle comique de premier plan dans les *opere buffe* de Mozart, Rossini et Donizetti, mais que les chanteurs allemands sont malheureusement incapables de les interpréter convenablement. Il regrette que les *recitativi secchi* soient systématiquement remplacés par des dialogues parlés lors des représentations en traduction allemande des opéras italiens de Mozart, bien qu'il juge cette pratique inévitable tant que les interprètes allemands n'auront pas suffisamment progressé dans cet exercice. Nicolai estime que Mozart et Lortzing ont choisi de recourir aux dialogues parlés dans leurs ouvrages comiques destinés au public allemand, respectivement dans les *Singspiele* du premier et dans les *komische Opern* du second, en raison de la nature-même de la langue allemande, moins chantante que la langue italienne. Le compositeur allemand, qui ne s'est jamais rendu en France et ne connaît visiblement pas la différence entre les privilèges respectifs de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, explique de la même manière l'emploi des dialogues parlés dans le genre comique français :

Eine andere Frage ist es, ob die gänzliche Unterlassung der parlanten Rezitative und ihre Ersetzung durch gesprochenen Dialog in den deutschen Aufführungen der italienischen Opern von Mozart zu billigen sei?

So sonderbar es auch, namentlich den Augen des Herrn Verfassers der in Rede stehenden Instrumentierung, erscheinen mag, so kann ich doch nicht anders, als diese Frage einstweilen mit „ja“ beantworten. Ich sage „einstweilen“, denn ich würde sogleich mit „nein“ antworten und gerne für die Einführung der Recitativi secchi anstatt des gesprochenen Dialogs stimmen (versteht sich aber immer ohne die hinzugefügte Quartettinstrumentierung), wenn es nicht für unsere Sänger ein bis jetzt noch ganz fremdes Feld wäre. Wer weiss auch, ob die Möglichkeit dazu im Deutschen sich überhaupt noch herausstellen wird, denn unsere Sprache ist teils wegen ihrer Laute, teils wegen ihrer Konstruktion zu dieser Art des Rezitativs sehr ungeeignet. Dies fühlte gewiss auch Mozart: warum hätte er sonst in

⁵⁵ Cf. : « N° 6 Rezitativ und Buffo-Duett », in : *Ibid.*, p. 117-123.

⁵⁶ KONRAD, Ulrich, *Otto Nicolai (1810-1849). Studien zu Leben und Werk*, Baden-Baden, Valentin Koerner, Collection d'Études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlichen Abhandlungen, vol. 73, 1986, p. 277 : « Nicolai voyait la plus grande difficulté dans l'emploi des différentes sortes de récitatifs dans l'opéra allemand, en particulier le *recitativo secco*. Il s'exprima théoriquement là-dessus dans l'article « *À propos de l'orchestration des récitatifs dans les opéras de Mozart* ». De son propre aveu, on peut reconnaître une expérience pratique dans la cinquième scène (n° 6) du deuxième acte (récitatif Herr Fluth/Falstaff) des « *Joyeuses Commères* ». Dans son avant-propos à « *Intermezzo* » (1924), Richard Strauss fait ressortir explicitement Nicolai comme le seul compositeur à côté de Gluck et Mozart à avoir écrit dans l'opéra allemand « un récitatif long et vraiment très important dans le développement de l'intrigue. »

⁵⁷ NICOLAI, Otto, « Über die Instrumentierung der Rezitative in den Mozart'schen Opern », in : *Musikalische Aufsätze*, KRUSE, Georg Richard (éd.), Ratisbonne, Gustav Bosse, coll. « Deutsche Musikbücherei », vol. 10, 1913, p. 104-115 ; article publié à l'origine dans : *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, 18 mars 1847, vol. 7, n° 33, p. 133-135.

seinen deutschen Opern nirgends das *parlante* Rezitativ angewandt und es vorzogen, in der „Zauberflöte“ und der „Entführung aus dem Serail“ den Dialog sprechen zu lassen? –

Auch der einstweilige Repräsentant der komischen deutschen Oper, Lortzing, hat bis jetzt das *Recitativo secco* nicht angewandt und sich dafür mit dem gesprochenen Dialog begnügt. Warum? Gewiss weil er diese Gründe ebenso eingesehen hat.

Die französischen Komponisten komischer Opern müssen ihrer Sprache wohl ebensowenig die rechte Befähigung zum *parlanten* Rezitieren zutrauen, denn auch sie haben sich bisher immer des gesprochenen Dialogs bedient⁵⁸.

Nicolai estime que l’alternance régulière du chant et des paroles en usage jusqu’alors dans le genre de la *komische Oper* détruit toute illusion théâtrale, un reproche que l’on retrouve par ailleurs dans de nombreuses critiques françaises, allemandes et italiennes du genre français. Le compositeur considère cependant que le genre comique allemand est susceptible d’évoluer à court terme. La suppression des dialogues parlés et leur remplacement par des récitatifs constitueraient selon lui un progrès décisif en assurant la continuité du discours musical comme dans l’*opera buffa*⁵⁹. Auteur de quatre opéras italiens créés entre 1839 et 1840, Nicolai encourage en conséquence Lortzing et l’ensemble des compositeurs de *komische Opern* à développer dans leurs ouvrages une variante allemande du *recitativo secco* italien dont il annonce avoir composé un premier essai dans *Die lustigen Weiber von Windsor*, une *komische Oper* qui ne sera créée qu’en 1849, soit deux ans après la publication de son article dans le journal viennois :

Damit ich jedoch nicht der Bequemlichkeit das Wort rede und nicht den Anschein auf mich lade, als gehörte ich zu jenen guten Leuten, die sich der Einführung von irgend etwas Neuem oder Gutem in der Kunst bloss deshalb widersetzen, weil es ja bisher noch nicht dagewesen, so beeile ich mich es auszusprechen: wir sollen das bis heute nicht vorhandene deutsche recitativo secco (nennen wir es nur geradezu gesprochenes Rezitativ) wenn möglich zu gewinnen suchen! Wir wollen es unternehmen, eine deutsche komische Oper mit Anwendung desselben zu komponieren, und Lortzing wäre der Mann, um diesen Versuch eher als irgend ein Anderer mit Glück machen zu können! Wir sollen aber nicht den Anfang dazu mit der Überetzung der Mozart’schen Rezitative und mit ihrer Beinstrumentierung machen! Um noch mehr zu beweisen, wie sehr es mir um diese Bereicherung zu tun ist, will ich gestehen, dass auch ich bereits einen Versuch dieser Art in meiner noch nicht gegebenen Oper „die lustigen Weiber von Windsor“ zu machen gewagt habe, in welcher ich ein grosses

⁵⁸ *Ibid.*, p. 107-108 : « Une autre question est de savoir s’il faut approuver l’omission complète du récitatif *parlante* et son remplacement par des dialogues parlés dans les représentations allemandes des opéras italiens de Mozart. / Aussi étrange que cela puisse paraître aux yeux de l’auteur de l’article sur l’instrumentation ici en discussion, je ne peux faire autrement que de répondre par « oui » à cette question pour l’instant. Je dis « pour l’instant », car je répondrais immédiatement par « non » et voterais volontiers pour l’introduction des *recitativi secchi* à la place des dialogues parlés (toujours cependant sans l’ajout d’une instrumentation sous forme de quatuor), si ce n’était pas encore jusqu’à aujourd’hui un champ complètement étranger pour nos chanteurs. Qui sait si la possibilité même de le faire en allemand se révélera à l’usage, car notre langue est très inappropriée à ce type de récitatif, en partie à cause de sa sonorité et en partie à cause de sa structure. Mozart le sentit certainement lui aussi : pourquoi sinon n’a-t-il utilisé nulle part dans ses opéras allemands le récitatif *parlante* et lui a-t-il préféré les dialogues parlés dans *La Flûte enchantée* et *L’Enlèvement au Sérail* ? - / De même, le représentant provisoire de la *komische Oper* allemande, Lortzing, n’a jusqu’à présent jamais utilisé le *recitativo secco* et s’est contenté des dialogues parlés. Pourquoi ? Certainement parce qu’il a reconnu de la même manière ces raisons. / Les compositeurs français d’opéras-comiques doivent tout autant ne pas accorder à leur langue de véritable capacité à la récitation *parlante*, car eux aussi se sont toujours servis jusqu’à présent des dialogues parlés. »

⁵⁹ *Ibid.*, p. 109-110 : « Man muss wohl oft genug ausrufen hören: „Gott! Wenn die Sänger zwischen der Musik nur nicht immer anfangen müssten zu reden! alle Illusion geht dadurch verloren! usw.“ Wer aber ruft das? Entweder Personen, die die *recitativi parlanti* von Italienern italienisch hörten und nun glauben, es würde sich im Deutschen ebenso ausnehmen; oder Personen, die nach allgemeinen ästhetischen Ansichten nicht unrichtig behaupten, dass eine Vorstellung von lauter Gesang etwas schöneres, in sich Abgeschlosseneres sei, als die Mischung, die jedoch noch keinen praktischen Beweis für die mögliche Realisierung ihrer Idee in deutscher Sprache erlebt haben können, weil er noch nie gegeben worden ist. »

*gesprochenes Rezitativ als Einleitung zu einem Buffo-Duett der beiden Bässe (Falstaff und Fluth) komponiert habe*⁶⁰.

Dans son histoire de l'opéra allemand, le musicologue Ludwig Schiedermaier, éditeur scientifique de la première édition complète de la correspondance de Mozart en 1914⁶¹ et directeur de la maison Beethoven à Bonn entre 1932 et 1945⁶², cite un extrait d'une lettre de Nicolai datée de 1849, dans lequel le compositeur des *Joyeuses Commères de Windsor* réitère sa position, distincte de celle de Lortzing, quant à la pertinence de l'usage du récitatif dans le genre comique allemand :

*Den deutschen Charakter glaubte Nicolai außerdem dadurch bestimmt, daß zwar das Gespräch zwischen Fluth und Falstaff im zweiten Akte musikalisch geformt werden konnte, aber im ganzen doch der gesprochene Dialog erhalten blieb. Daß Nicolai dabei über das Rezitativ theoretisch ganz anders als Lortzing dachte, beweist eine prononcierte Briefstelle aus diesem Jahre: „Warum will den Herr J. P. Schmidt [der berliner Hofrat und Bearbeiter klassischer Musikwerke] mir immer die Meinung unterschieben: ich wolle das Rezitativsingen überhaupt nicht, sondern zöge das Sprechen absolut vor. Wann habe ich das gesagt? Nicht das Singen der parlanten [Secco-]Rezitative überhaupt verwerfe ich, das ich im Gegenteil – in vollkommener Vortragsweise natürlich – so sehr wünsche, sondern nur die nachträgliche Instrumentierung derselben im Don Juan und noch viel mehr im Figaro oder Così fan tutte*⁶³.

Dans son *Histoire de la musique en Italie, en Allemagne et en France*, Franz Brendel, rédacteur en chef de la *Neue Zeitschrift für Musik* depuis 1845, regarde en 1852 le maintien des dialogues parlés dans l'opéra allemand comme un héritage malheureux de l'opéra-comique et du *Singspiel*, tandis que certains opéras allemands construits sur le modèle des opéras italiens ont su éviter cet écueil. Brendel n'éprouve que de l'aversion pour l'alternance du chant et de la parole qu'il estime « contraire aux règles de l'art » :

Jetzt, als man sich unbewusst mehr und mehr auf deutsche Grenzen beschränkte, trat auch dieses Erbübel wieder hervor, und wurde, mit einzelnen rühmlichen Ausnahmen, zur alles beherrschenden Gewohnheit. Die gewöhnliche Rezitation, das Sprechen in der Oper, ist eine Sache, deren Kunstwidrigkeit so auf der Hand liegt, dass man beinahe in Verlegenheit gerät, wenn man dieselbe

⁶⁰ *Ibid.*, p. 110-111 : « Afin de ne pas céder à la paresse de la parole et de ne pas donner l'apparence d'appartenir à ces personnes bien-pensantes qui s'opposent à l'introduction de toute chose nouvelle ou bonne dans l'art, uniquement parce qu'elle n'a jamais été présente jusqu'à présent, je m'empresse d'exprimer ceci : nous devons, si cela est possible, chercher à acquérir le *recitativo secco* allemand (nommons le seulement, pour ainsi dire, récitatif parlé), inexistant jusqu'à aujourd'hui ! Nous voulons entreprendre la composition d'une *komische Oper* allemande en appliquant celui-ci, et Lortzing serait, plus que tout autre, l'homme capable de faire cet essai avec bonheur ! Mais nous ne devons pas commencer par la traduction et l'instrumentation des récitatifs mozartiens ! Pour démontrer plus encore combien cette acquisition me tient à cœur, je veux avouer que j'ai déjà osé faire un essai de ce type dans mon opéra *Die lustigen Weiber von Windsor* qui n'a pas encore été représenté, dans lequel j'ai composé un grand récitatif parlé comme introduction à un duo bouffe des deux basses (Falstaff et Fluth). »

⁶¹ SCHMIDT-GÖRG, Joseph, « Schiedermaier, Ludwig », in : *MGG*, 1986, 1^{ère} éd., vol. 11, p. 1701.

⁶² *Ibid.*, p. 1700 : « Nach Anregungen und Plänen Schiedermaiers wurde am 26. März 1927 das Beethoven-Arch. in Bonn gegr., eine Stiftung beim Ver. Beethoven-Haus. Bis 1945 war er Dir. dieses Forschungsinstituts, seit 1932 zugleich auch Vorsitzender des Beethoven-Hauses. »

⁶³ SCHIEDERMAIER, Ludwig, *op. cit.*, p. 245 : « En outre, Nicolai croyait le caractère allemand bien défini de telle manière que, certes, la discussion entre Herr Fluth et Falstaff dans le deuxième acte pouvait être formée musicalement, mais qu'au total les dialogues parlés restaient conservés. Un passage d'une lettre prononcée cette année-là prouve que Nicolai pensait de manière complètement différente de Lortzing sur le plan théorique au sujet des récitatifs : « Pourquoi Monsieur J. P. Schmidt [le conseiller aulique berlinois et arrangeur d'œuvres musicales classiques] veut-il toujours m'attribuer faussement l'opinion que je ne voudrais en aucune façon le chant en récitatif, mais que je préférerais absolument la parole ? Quand ai-je dit cela ? Ce n'est pas le chant du récitatif [secco] parlé que je rejette d'une façon générale, lui que je souhaite tant au contraire, dans une forme d'éloquence naturellement parfaite, mais seulement l'orchestration postérieure de ce même récitatif dans *Don Giovanni* ou plus encore dans les *Noces de Figaro* ou *Così fan tutte*. »

*näher nachzuweisen sich zur Aufgabe macht; jede ästhetisch gebildete Empfindung muss ohne weitere Reflexion eine solche Vermischung der heterogensten Darstellungsarten von der Hand weisen. [...] So lange Dialog und Gesang sich schroff und unvermittelt gegenüberstehen, kann von ungestörtem Kunstgenuss in der Oper nicht die Rede sein*⁶⁴.

L'écrivain et compositeur Ferdinand Gleich constate avec satisfaction, dans son guide pour les amateurs d'opéra publié en 1857, que l'opéra sérieux allemand s'est enfin libéré de l'alternance préjudiciable du chant et de la parole héritée du *Singspiel*, le genre fondateur de l'école allemande de l'opéra⁶⁵ :

Es bedurfte jedoch eines langen Zeitraumes, ehe sich die ernste Oper von einem formellen Uebelstand loswinden konnte, der ihr von dem Singspiel überkommen war. Wir meinen damit den Dialog, den man jetzt endlich, wenigstens für die ernste und romantische Oper, allgemein als unzulässig erkannt hat, so daß sich selbst einige Componisten veranlaßt fanden, zu eigenen früheren dramatischen Werken ernster Gattung, welche Dialog enthielten, Recitative nachzucomponiren. (Spohr in der Oper „Faust“, Conradin Kreutzer in seinem „Nachtlager von Granada“⁶⁶).

Cette évolution exerce également une influence sur la reprise d'œuvres anciennes qui se sont maintenues au répertoire. Systématiquement représenté jusqu'au milieu du XIX^e siècle dans des versions avec dialogues parlés, l'opéra *Don Giovanni* de Mozart est ainsi désormais mis en scène par quelques théâtres allemands avec les récitatifs originaux du compositeur, ce dont se réjouit Ferdinand Gleich⁶⁷. Si ce dernier n'apprécie que modérément la musique de Flotow, il lui est grandement reconnaissant d'avoir refoulé les dialogues parlés hors du genre de la *komische Oper*⁶⁸. Friedrich von Flotow et Peter Cornelius refusent tout recours aux

⁶⁴ BRENDEL, Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* [1852], Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1903, p. 391 : « Maintenant que l'on se limita inconsciemment et de plus en plus aux frontières allemandes, ce mal héréditaire sortit de nouveau et devint, avec quelques glorieuses exceptions, l'habitude dominante. La récitation ordinaire, la parole dans l'opéra, est une chose dont le caractère anti-artistique est si évident que l'on se retrouve presque dans l'embarras lorsqu'on se donne pour tâche d'en apporter des preuves précises ; tout sentiment formé sur le plan esthétique doit rejeter complètement et sans plus de réflexion un tel mélange des styles de représentation les plus hétérogènes. [...] Aussi longtemps que le dialogue et le chant se retrouveront face à face de façon brusque et soudaine, il ne pourra être question de plaisir artistique ininterrompu dans l'opéra ». - Cf. : *Ibid.*, p. 451 : « *Deutschlands Befähigung für die Kunst ist gross, aber überwiegend doch ziemlich einseitig. Ein wesentliches Element, Tiefe, Innigkeit der Empfindung, ist vorhanden, aber es fehlt diesem häufig der ideale Schwung. Beiläufig bemerkt, so erklärt sich hieraus – um nur ein Beispiel zu erwähnen –, wie es möglich war, dass wir uns so lange den Unsinn des gesprochenen Dialogs in der Oper konnten bieten lassen. Deutschlands Interesse an der Kunst ist so häufig nur ein stoffliches, mit Hintansetzung der künstlerischen Form.* »

⁶⁵ GLEICH, Ferdinand, *Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen. Opern nebst Biographien der Componisten*, Leipzig, Heinrich Matthes, 1857, p. 11 : « *Die Anfänge der deutschen Oper finden wir im eigentlichen Singspiel oder in der Operette. In diesem kleinen Genre wagte es der deutsche Volksgeist zuerst, sich geltend und frei aufzutreten.* »

⁶⁶ *Ibid.*, p. 12-13 : « Il fallut cependant une longue période avant que l'opéra sérieux ne puisse se débarrasser de cet inconvénient qui lui fut transmis par le *Singspiel*. Nous entendons par là le dialogue parlé qui est enfin reconnu de tous aujourd'hui, au moins pour l'opéra sérieux et romantique, comme inadmissible, si bien que certains compositeurs se virent même dans l'obligation de composer après coup des récitatifs pour d'anciennes de leurs œuvres dramatiques qui contenaient des dialogues parlés. (Spohr dans son opéra *Faust*, Conradin Kreutzer dans son *Nachtlager von Granada*). »

⁶⁷ *Ibid.*, p. 154 : « *Bei den deutschen Theatern hat man „Don Juan“ früher durchgehend mit Dialog gegeben, erst in neuerer Zeit haben einige größere Theater die Original-Recitative eingeführt: ein großer Fortschritt, besonders wenn man bedenkt, wie viele elende Lazzi sich im Laufe der Zeit bei diese Oper in den Dialog eingeschlichen hatten!* »

⁶⁸ *Ibid.*, p. 194 : « *Wenn Flotow's Musik auch wirklich so sehr zu verwerfen wäre, wie von gewisser Seite her oft behauptet wird, so hätte er sich schon allein durch das Verdrängen des Dialogs aus der komischen Oper ein großes Verdienst erworben. Und mit welchem Geschick hat er das vollbracht! Er giebt keine langweiligen*

dialogues parlés dans leurs *komische Opern* créées respectivement en 1847 et en 1858. Tandis que les récitatifs dans *Der Barbier von Bagdad* de Cornelius sont particulièrement travaillés et tendent vers l'arioso, les récitatifs dans *Martha* de Flotow sont nettement plus simples et dépouillés. Cornelius cherche à créer un sentiment de continuité musicale entre les scènes de son opéra, un sentiment renforcé par de nombreux rappels thématiques, alors que la division perceptible de l'opéra de Flotow en numéros isolés trahit chez ce dernier une conception plus traditionnelle et cloisonnée du genre de la *komische Oper*. Dans son article « Flotow » publié dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Robert Didion écrit à ce propos :

Im Unterschied zur Opéra comique und zur romantischen Oper vor Wagner verzichtet Flotow auf gesprochene Dialoge. Die in sich abgeschlossenen Einzelnummern der Akte werden additiv gereiht, allenfalls durch kurze Rezitativpassagen miteinander verbunden. Der musikalische Fluss geht selten über die Dimension der Einzelnummer hinaus, dramatische Entwicklung über grössere formale Zusammenhänge ist nicht unbedingt das Anliegen Flotows. Dennoch sind insbesondere die beiden Hauptopern dank Friedrichs Libretti durchaus Bühnenwirksam gebaut. Eine eigene Operndramaturgie hat Flotow niemals entwickelt (im Unterschied etwa zu Offenbach oder Lortzing⁶⁹).

Contrairement à l'opéra de Cornelius dont la partition ne mentionne à aucun moment le terme *Rezitativ*⁷⁰, dix numéros répartis dans les quatre actes de l'opéra *Martha* de Flotow comportent explicitement un ou plusieurs récitatifs⁷¹. Dans un ouvrage publié en 1928, le musicologue Ernst Bücken évoque le profond travail de réflexion stylistique et les multiples esquisses que s'impose Cornelius pour se détacher progressivement des conventions du récitatif avant de parvenir à la création d'un « style caractéristique de déclamation entièrement musical » dans sa *komische Oper*⁷².

En résumé, le genre de la *komische Oper*, héritier du *Singspiel* dans le répertoire comique, connaît une évolution parallèle à celle de l'opéra romantique allemand entre les années 1830 et les années 1850, à travers l'abandon progressif des dialogues parlés au profit des récitatifs. Si Lortzing et Nicolai restent fidèles à l'alternance des dialogues parlés et du chant dans leurs *komische Opern*, le premier n'employant que de brefs récitatifs au contraire du second qui compose des récitatifs nettement plus développés, ce n'est plus le cas de Flotow et Cornelius, lesquels renoncent définitivement à l'emploi des dialogues parlés.

Recitative, eine jede Nummer schließt sich in gewandter Weise an die andere an, so daß die ganze Oper ein geglättetes einheitliches Ganze bildet. »

⁶⁹ DIDION, Robert, « Flotow », in : *MGG*, 2001, 2^e éd., Personenteil, vol. 6, p. 1367 : « Contrairement à l'opéra-comique (français) et à l'opéra romantique (allemand) avant Wagner, Flotow renonce aux dialogues parlés. Les numéros isolés, fermés sur eux-mêmes, des actes sont rangés de manière additionnelle et sont au besoin reliés les uns aux autres par de courts passages en récitatif. Le flot musical sort rarement hors de la dimension du numéro isolé, le développement dramatique dans des relations formelles plus grandes n'est pas forcément le désir de Flotow. Cependant les deux opéras principaux sont construits avec une grande efficacité scénique grâce en particulier aux livrets de Friedrich. Flotow n'a jamais développé une dramaturgie personnelle de l'opéra (contrairement par exemple à Offenbach et Lortzing). »

⁷⁰ CORNELIUS, Peter, *Der Barbier von Bagdad*, Komische Oper in zwei Aufzügen, Text von Peter Cornelius, herausgegeben von Max Hasse, Klavierauszug von Waldemar von Baußnern, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, n° 2066, 1905, 234 p.

⁷¹ Il s'agit des numéros 2, 3 et 6 dans le premier acte, des numéros 7, 8 et 10 dans le deuxième acte, du numéro 14 dans le troisième acte et des numéros 15, 16 et 17 dans le quatrième acte : FLOTOW, Friedrich von, *Martha*, Oper in vier Akten, Klavierauszug mit Text von Gustav Kogel, Vorwort von G. R. Kruse, Frankfurt-sur-le-Main/Leipzig/Londres/New York, C. F. Peters, n° 3480, s.d., p. 20 (n° 2), 39 (n° 3), 77-79, 91-92 (n° 6), 105-106 (n° 7), 122 (n° 8), 138-140, 143-144 (n° 10), 166 (n° 14), 190-191 (n° 15), 195-196, 199 (n° 16) et 205 (n° 17).

⁷² BÜCKEN, Ernst, *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur modernen*, Potsdam, Athenaion, coll. « Handbuch der Musikwissenschaft », vol. 4, 1928, p. 241.

3.3.2 L'influence de l'opéra buffa sur la komische Oper

L'influence de la musique italienne sur Albert Lortzing, le plus important compositeur de *komische Opern* dans les années 1830 et 1840, est certainement le fruit de son expérience professionnelle en tant qu'interprète. Durant sa carrière d'acteur-chanteur, puis de chef d'orchestre, l'auteur de *Zar und Zimmermann* a en effet de multiples occasions d'étudier et de se familiariser avec les opéras italiens, français et allemands qui dominent le répertoire des scènes lyriques outre-Rhin dans la première moitié du XIX^e siècle. S'il connaît également les opéras de Bellini et Donizetti, Lortzing semble avoir une nette prédilection pour les *opere buffe* de Mozart et Rossini. Dans une lettre datée du 5 novembre 1826 à Detmold, il annonce à ses parents qu'il interprétera le 10 de ce mois le rôle-titre d'*Il barbiere di Siviglia* de Rossini lors d'une représentation de l'ouvrage donnée en allemand dans cette ville⁷³. Ainsi qu'il le confirme dans deux autres lettres écrites à Detmold, le rôle du barbier fait alors partie, avec le rôle-titre dans *Don Giovanni* de Mozart, de son répertoire ordinaire de chanteur. La première de ces lettres, datée du 4 janvier 1830, est adressée à la direction du théâtre de la cour de Weimar⁷⁴. La seconde, datée du 5 mars 1831, est adressée à Clemens Remie à Leipzig⁷⁵. Dans les deux cas, Lortzing propose ses services pour une série de représentations et donne la liste des rôles d'acteur et de chanteur qu'il maîtrise. Selon son ami et biographe Philipp Jakob Düringer, Lortzing interprète également le rôle de Dandini dans *La Cenerentola* de Rossini lors d'une représentation donnée à son bénéfice le 7 juin 1830 au théâtre de la cour de Mannheim⁷⁶. La même année, il compose une « ariette italienne avec orchestre ». Georg Richard Kruse écrit à ce sujet :

Aus dem Jahre 1830 sind zwei neue Compositionen zu vermerken: eine Italienische Ariette mit Orchester: „Amor perchè perchè perchè mi pizzichi [...]“. Sie stellt an die Zungengeläufigkeit des Sängers keine geringen Ansprüche und wahrscheinlich hat sie Lortzing für den eigenen Gebrauch geschrieben, denn er parodirte sehr gern italienische Gesangsmanier. [...] Bei allem Humor bedeuten aber diese Carricaturen einen sehr ernsthaften Protest gegen die schmachvolle Alleinherrschaft der Rossini's, Bellini's, Donizetti's und des damaligen Verdi auf den deutschen Bühnen, in deren Fahrwasser schliesslich nationale Componisten, wie Marschner, einlekten⁷⁷.

⁷³ LORTZING, Albert, *Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, CAPELLE, Irmlind (éd.), Cassel/Bâle/Londres/New York/Prague, Bärenreiter, 1995, p. 6 : « Am 10ten ist der Barbier v. Seville. ich den Barbier. »

⁷⁴ *Ibid.*, p. 26 : « In der Oper Spielparthien, als Figaro im Barbier v. Sevilla, Fürst im Schnee, Simeon in Joseph, Don Juan etc ».

⁷⁵ *Ibid.*, p. 33 : « (in der Oper) als Figaro, Johann im neuen Gutsherrn und andre mehr ».

⁷⁶ DÜRINGER, Philipp Jakob, *Albert Lortzing, sein Leben und Wirken*, Leipzig, Otto Wigand, 1851, p. 9 : « An dem Hoftheater in Detmold, welches abwechselnd in Münster, Osnabrück und Pymont Vorstellungen gab, war Lortzing einer der beliebtesten Schauspieler geworden, gastirte von hier aus in Hamburg, Köln, und im Jahre 1830 am Hoftheater in Mannheim. Die hier gegebenen Gastrollen mögen als Bezeichnung seines Faches dienen, es waren am 27. Mai: Carl Ruf in „Die Schachmaschine“, 1. Juni: Felix in „Der leichtsinnige Lügner“, dazu Uhlen in „Die eifersüchtige Frau“, den 3. Juni: Germani in „Der Kammerdiener“ und Johann in „Der neue Gutsherr“, am 7. Juni, zu Lortzing's Benefiz: „Aschenbrödel“, worin er den Dandini spielte und sang. » - Cf. : KRUSE, Georg Richard, *Albert Lortzing*, Berlin, « Harmonie », Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst, coll. « Berühmte Musiker », vol. 7, 1899, p. 31.

⁷⁷ KRUSE, Georg Richard, *op. cit.*, p. 29 : « Deux nouvelles compositions de l'année 1830 sont à noter : une ariette italienne avec orchestre : « Amor perchè perchè perchè mi pizzichi [...] ». Elle est très exigeante à l'égard de la volubilité de la langue du chanteur et Lortzing l'a probablement composée pour son propre usage, car il parodiait très volontiers la manière italienne de chanter. [...] Au-delà de l'humour, ces caricatures représentent une protestation très sérieuse contre le pouvoir autocrate des Rossini, Bellini, Donizetti et du Verdi de cette époque sur les scènes allemandes, dans le sillage desquels cédaient finalement des compositeurs nationaux, comme Marschner. »

Le 9 février 1834, le compositeur confie à Anton Schindler son admiration pour *Norma* de Bellini, malgré l'insuccès rencontré par l'ouvrage auprès du public de Leipzig⁷⁸. Dans une lettre versifiée datée du 17 novembre 1844, Lortzing annonce à son ami francfortois Carl Gollmick qu'il est chargé de diriger, en qualité de chef d'orchestre, une représentation d'*Il barbiere di Siviglia* de Rossini au théâtre municipal de Leipzig⁷⁹. Le compositeur possède ainsi une grande et profonde connaissance de cette *opera buffa* qu'il dirige désormais, après en avoir chanté le rôle-titre à de nombreuses reprises par le passé. Dans une lettre datée du 16 avril 1845, Lortzing indique à Franz Hauser la liste des opéras figurant au répertoire international du théâtre de Leipzig. Mozart y est le compositeur le plus représenté avec trois ouvrages, suivi par Bellini, Donizetti et Auber avec deux ouvrages, puis par Rossini, Winter, Weber, Lortzing, Flotow, Marschner, Netzer et Balfe avec un ouvrage⁸⁰. Dans une note de bas de page d'une lettre de Lortzing à Philipp Reger datée du 18 septembre 1848, Irmlind Capelle précise la liste des opéras placés sous la direction du compositeur à Leipzig durant la saison 1844-1845. Les trois ouvrages que Lortzing dirige le plus souvent sont trois *opere buffe* de Mozart et Rossini, à savoir *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro* et *Il barbiere di Siviglia* :

*In der Saison 1844/1845 wurden in Leipzig 23 Opern aufgeführt, von denen Lortzing folgende dirigierte: Don Giovanni (10mal), Der Schöffe von Paris (3mal), Zar und Zimmermann (4mal), Sirene (3mal), Die Hochzeit des Figaro (8mal), Der Barbier von Sevilla (5mal), Der Freischütz (4mal), Des Teufels Anteil (5mal), Fidelio (2mal), Der Wildschütz (3mal). Darüber hinaus dirigierte er 4mal die Musik zu Egmont. Wer die Aufführung der Schwestern von Prag, Das unterbrochene Opferfest, Der Dorfbarbier und Die Nachtwandlerin dirigierte, ob Lortzing oder Netzer, ließ sich nicht feststellen*⁸¹.

Cette grande familiarité de Lortzing avec le répertoire italien n'a rien d'exceptionnelle à cette époque. Comme le remarque Arnold Jacobshagen, un grand nombre de compositeurs allemands exercent les fonctions de chef d'orchestre⁸² et ont régulièrement l'occasion de

⁷⁸ LORTZING, Albert, *Sämtliche Briefe*, op. cit., p. 83-84 : « Die Capuletti's halten sich noch immer. Dagegen hat Norma nichts gemacht und die Musik ist wahrhaft schön. »

⁷⁹ *Ibid.*, p. 214 : « Leb wohl, Familienvater! / Jetzt muß ich ins Theater / Und Dorten den Barbier / Sevillas dirigier(en). »

⁸⁰ *Ibid.*, p. 237-238 : « Von Opern sind auf unserm Repertoire: Don Juan, Zauberflöte, Norma, Mara, Czar ..., Sirene, Figaro's Hochzeit, Tell, Freischütz, Teufels Antheil, Regimentstochter, Vampyr, unterbrochene Operfest, Stradella, Fidelio, Nachtwandlerin, Liebestrank (v. Donizetti) 4 Heimonskinder. Sucht Euch von den Opern ein paar heraus; bis Dato sind sie alle noch einstudirt und werden Don Juan, Norma, Freischütz, Figaros Hochz., Regimentstochter, Fidelio wohl immer auf dem Repertoire bleiben. »

⁸¹ *Ibid.*, p. 339 : « 23 opéras furent représentés à Leipzig durant la saison 1844-1845, parmi lesquels Lortzing dirigea les suivants : *Don Giovanni* (10 fois), *Der Schöffe von Paris* (3 fois), *Zar und Zimmermann* (4 fois), *La Sirène* (3 fois), *Le nozze di Figaro* (8 fois), *Il barbiere di Siviglia* (5 fois), *Der Freischütz* (4 fois), *La Part du Diable* (5 fois), *Fidelio* (2 fois), *Der Wildschütz* (3 fois). Il dirigea en outre quatre fois la musique [de scène] d'Egmont. Il ne fut pas possible d'établir qui, entre Lortzing et Nester, dirigea les représentations des opéras *Die Schwestern von Prag*, *Das unterbrochene Opferfest*, *Der Dorfbarbier* et *La sonnambula*. »⁸¹

⁸² JACOBSHAGEN, Arnold, « Hillers Repertoire. Zur Programmpolitik eines städtischen Kapellmeisters », in : ACKERMANN, Peter, JACOBSHAGEN, Arnold, SCOCCIMARRO, Roberto, STEINBECK, Wolfram (éd.), *Ferdinand Hiller: Komponist, Interpret, Musikvermittler*, Cassel, Merseburger, 2014, p. 87 : « Die meisten deutschen Kapellmeister im 19. Jahrhundert gelangten nicht primär durch Verdienste als Orchesterleiter, sondern wegen ihrer Leistungen als Komponisten in diese Positionen. Dies war nicht zuletzt für die Entstehung einer eigenständigen deutschen Opernkultur völlig unverzichtbar. Nicht nur die fünf mutmaßlichen Hauptrepräsentanten der deutschen romantischen Oper (also E. T. A. Hoffmann, Carl Maria von Weber, Louis Spohr, Heinrich Marschner und Richard Wagner) waren ausnahmslos Kapellmeister, sondern die überwiegende Mehrzahl aller repertoiregängigen deutschen Opernkomponisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verfügte zumindest zeitweilig über Kapellmeisterstellungen: Joseph Weigl, Peter von Winter, Adalbert Gyrowetz, Ignaz von Seyfried, Peter von Lindpaintner, Joseph Hartmann Stuntz, Franz Lachner, Conradin Kreutzer, Heinrich Dorn, Otto Nicolai, Albert Lortzing und eben auch Ferdinand Hiller waren Kapellmeisterkomponisten, deren Karrieren die Professionalisierung der Orchesterleitung und den allmählichen Aufstieg des modernen Dirigenten im Laufe des 19. Jahrhunderts repräsentieren. » - Cf. : GOSLICH, Siegfried, « Germany », in :

diriger des opéras italiens. Ainsi, lorsque Wagner dirige en 1836 la création de sa première *komische Oper*, *Das Liebesverbot*, le jeune compositeur a acquis depuis trois ans une importante expérience de la direction lyrique, comme chef de chœur à Wurtzbourg en 1833, puis comme chef d'orchestre à Magdebourg durant les saisons 1834-1835 et 1835-1836. En réunissant et recoupant les informations éparpillées contenues dans les biographies de Wagner rédigées par Martin Gregor-Dellin⁸³ et Carl Friedrich Glasenapp⁸⁴, il nous a été possible d'établir le répertoire trinational du jeune chef, uniquement représenté en langue allemande. Entre 1833 et 1836, Wagner dirige au total trente opéras dont seize ouvrages comiques, à savoir neuf opéras italiens, dont trois *opere buffe* et une *opera semiseria*⁸⁵, neuf opéras français, dont sept opéras-comiques⁸⁶, et douze opéras allemands, dont cinq *Singspiele* et *komische Opern*⁸⁷. La plupart des chefs-d'œuvre comiques des trois pays figurent à son répertoire, tels que *Don Giovanni*, *Il barbiere di Siviglia*, *Fra Diavolo*, *La Dame blanche*, *Zampa*, *Fidelio*, *Der Freischütz* ou *Die Schweizerfamilie*. L'un des exemples les plus étonnants parmi les compositeurs allemands exerçant la fonction de chef d'orchestre est celui de Ferdinand Hiller qui, malgré sa nationalité, dirige l'orchestre du Théâtre-Italien de Paris durant la saison 1851-1852⁸⁸. Cependant, le compositeur de *komische Oper* et chef d'orchestre le plus connaisseur de l'opéra italien et le plus influencé par l'école italienne est certainement Otto Nicolai, lequel entretient des relations personnelles avec Rossini, Donizetti et Mercadante. Il mérite à cet égard une étude particulière.

Nicolai séjourne longuement en Italie de 1833 à 1841, à l'exception de l'année 1837-1838 durant laquelle il occupe la fonction de chef d'orchestre à l'Opéra de Vienne. Il habite les premières années à Rome, est employé comme organiste à la chapelle de l'ambassade de Prusse et prend de nombreux cours avec Giuseppe Baini, le chef du chœur de la chapelle Sixtine, une institution musicale qu'il écoute souvent et au sujet de laquelle il écrira un article à Milan en janvier 1837⁸⁹. Ferdinand Gleich affirme par erreur qu'Otto Nicolai serait le frère de l'écrivain Gustav Nicolai, lequel publie en 1834 un livre intitulé *Italien wie es wirklich ist* qui est très remarqué en Allemagne⁹⁰. Selon son journal intime, Nicolai fait la connaissance

ABRAHAM, Gerald (éd.), *The New Oxford History of Music*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1990, vol. 9, p. 186-196 : Lachner, Taubert, Mangold, Lindpaintner, Reissiger, Kreutzer, Gläser, Weber, Marschner, Lortzing, Mendelssohn, Nicolai, Schumann et Wagner furent à la fois chefs d'orchestre et compositeurs d'opéra.

⁸³ GREGOR-DELLIN, Martin, *Richard Wagner. Sein Leben - sein Werk - sein Jahrhundert*, Munich, Piper, 1980, p. 91-128.

⁸⁴ GLASENAPP, Carl Friedrich, *Das Leben Richard Wagners*, 4^e éd., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905, vol. 1, p. 440-580.

⁸⁵ Trois *opere buffe* et une *opera semiseria* : *Don Giovanni* de Mozart, *Camilla* de Paër, *La molinara* de Paisiello, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini. Cinq *opere serie* : *I Capuleti e i Montecchi*, *La straniera* et *Norma* de Bellini, *Otello* et *Tancredi* de Rossini.

⁸⁶ Sept opéras-comiques : *Fra Diavolo*, *Le Maçon* et *Lestocq* d'Auber, *La Dame blanche* de Boieldieu, *Les deux Journées ou le Porteur d'eau* de Cherubini, *Zampa* d'Hérold et *Le Secret* de Solié. Deux opéras français : *La Muette de Portici* d'Auber et *Robert le diable* de Meyerbeer.

⁸⁷ Cinq *Singspiele* et *komische Opern* : *Die Schweizerfamilie* de Weigl, *Fidelio* de Beethoven, *Des Adlers Horst* de Franz Gläser, *Der Dorfbarbier* de Johann Schenk, *Das Liebesverbot* de Wagner. Sept opéras allemands : *Jessonda* de Spohr, *Der Freischütz*, *Oberon* et *Preziosa* de Weber, *Der Templer und die Jüdin*, *Der Vampyr* et *Hans Heiling* de Marschner.

⁸⁸ Cf. : CAILLIEZ, Matthieu, « Ferdinand Hiller und das Théâtre-Italien in Paris 1851-1852 », in : ACKERMANN, Peter, JACOBSHAGEN, Arnold, SCOCCIMARRO, Roberto, STEINBECK, Wolfram (éd.), *op. cit.*, p. 379-400.

⁸⁹ « Italienische Studien. Von Otto Nicolai. Ueber die Sixtinische Capelle in Rom », in : NICOLAI, Otto, *Musikalische Aufsätze*, KRUSE, Georg Richard (éd.), Ratisbonne, Gustav Bosse, 1913, p. 53-76.

⁹⁰ GLEICH, Ferdinand, *Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst*, Leipzig, Carl Merseburger, 1863, vol. 1, p. 222 : « Nicolai, 1809 zu Königsberg geboren, ist der jüngere Bruder des musikalischen Schriftstellers Gustav Nicolai („Musikalische Arabesken“, der Roman „der Cantor von Fichtenhagen“), der während

de Donizetti le 30 avril 1835 à l'occasion d'un séjour à Naples : « *Nachmittags suchte ich den berühmten Komponisten Donizetti auf, in dem ich einen feinen, liebenswürdigen Mann von schöner Gestalt – etwa fünfunddreißig Jahre alt – kennen lernte, dem der Sinn für auswärtige Leistungen nicht abgeht*⁹¹. » Le compositeur allemand confirme cette rencontre dans une lettre à son père datée du 31 mai 1835⁹². Selon son journal intime, il exprime dès le 20 octobre 1835 son idéal esthétique qui consiste dans la fusion des écoles allemande et italienne, à l'image de Mozart⁹³, une idée qu'il développera longuement dans son article publié les 28 mars et 4 avril 1837 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*⁹⁴. Nicolai revoit à plusieurs reprises Donizetti en février et mars 1836 à Rome, et le reçoit même trois fois à son domicile, comme l'atteste son journal intime. Le compositeur italien, dont la création du premier ouvrage lyrique remonte déjà à l'année 1816 et qui jouit d'une très large renommée, témoigne un vif intérêt pour le talent du jeune compositeur allemand qui est encore inconnu. Nicolai obtient une lettre de recommandation pour le librettiste romain Jacopo Ferretti et espère ainsi commencer lui aussi une carrière de compositeur d'opéra :

März 1836.

Dienstag, den 1. Der Berühmte Komponist Donizetti ist jetzt hier; er hält sich mehrere Tage auf. Ich habe seine Bekanntschaft erneuert; er ist sehr liebenswürdig. Vor mehreren Tagen war er an einem Vormittag bei mir; ich spielte ihm meine letztgeschriebenes Duett vor, wobei er mir manchen Rat gab, der von seiner großen Meisterschaft zeugte, namentlich Theaterpraxis. Ich habe ihn noch öfter sonst gesehen und erwarte ihn auch noch einmal bei mir. Neulich morgens tranken wir eine Flasche Champagner bei mir, den ich gern für seinen Rat zahlen konnte. Ich nehme jetzt Violinstunden.

Sonnabend, den 5. Donizetti ist noch einmal bei mir gewesen und hat die Partitur des Duets von neuem durchgesehen und nochmals einige Aenderungen geraten. Ich stehe gut mit ihm. Vielleicht kann diese Bekanntschaft mir die Gelegenheit verschaffen, mit einer Oper aufzutreten. Donizetti ist während seines Hierseins der Glanzpunkt der Gesellschaften.

Montag, den 7. Donizetti hat mir gestern eine Art Zeugnis in Form eines kurzen Briefes an Ferretti gegeben, worin er sich vorteilhaft über mich ausspricht. Ich denke es zu benutzen, um mir die Gelegenheit zu verschaffen, eine Oper zu schreiben. Er ist heute nach Neapel abgereist⁹⁵.

der dreißiger Jahre namentlich durch ein Buch über Italien, in dem vorzugsweise die Schattenseiten des Lebens in diesem Lande hervorgehoben wurden, viel Aufsehen machte. »

⁹¹ SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *Otto Nicolais Tagebücher nebst biographischen Ergänzungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892, p. 50 : « L'après-midi, je rendis visite au célèbre compositeur Donizetti, en qui je découvris un homme distingué, aimable, de belle apparence, âgé d'environ trente-cinq ans, auquel le goût pour les prestations étrangères ne fait pas défaut. »

⁹² NICOLAI, Otto, *Briefe an seinen Vater*, ALTMANN, Wilhelm (éd.), Ratisbonne, Gustav Bosse, coll. « Deutsche Musikbücherei », vol. 43, 1924, p. 142 : « Musik habe ich gar nicht getrieben, jedoch die interessantesten Bekanntschaften von Crescentini, Donizetti und John Field gemacht, welcher leider krank geworden ist und sich im Hospital befindet. »

⁹³ SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *op. cit.*, p. 78 : « Deutsche Schule muß da sein, das ist erste Bedingung, aber italienische Leichtigkeit muß dazu kommen. So ist Mozart entstanden, und wenn ich seinen Geist hätte, so könnte ich auch was Gutes machen! »

⁹⁴ NICOLAI, Otto, « Italienische Studien. II. Einige Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen », in : *Neue Zeitschrift für Musik*, 28 mars et 4 avril 1837, vol. 6, n° 25 et 27, p. 99-101 et 107-109.

⁹⁵ SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *op. cit.*, p. 83 : « Mars 1836. / Mardi, le 1^{er}. Le célèbre compositeur Donizetti est maintenant ici ; il séjourne plusieurs jours. J'ai renoué connaissance avec lui ; il est très aimable. Il a passé un après-midi chez moi il y a quelques jours ; je lui ai joué le dernier duo que j'avais écrit et il m'a donné à cette occasion plus d'un conseil qui témoigne de sa grande maîtrise, spécialement en pratique théâtrale. Je l'ai sinon revu plus souvent et je l'attends également encore une fois chez moi. L'autre jour au matin, nous avons bu chez moi une bouteille de champagne que je pouvais volontiers payer pour son conseil. Je prends maintenant des cours de violon. / Samedi, le 5. Donizetti est venu encore une fois chez moi, a examiné de nouveau la partition de mon duo et a conseillé encore quelques changements. Je m'entends bien avec lui. Cette connaissance peut peut-être me procurer l'occasion de faire mes débuts avec un opéra. Durant son séjour ici, Donizetti est l'attraction principale de la bonne société. / Lundi, le 7. Donizetti m'a donné hier une sorte de certificat sous la

Dans une lettre à Jacopo Ferretti écrite à la même période, Donizetti confirme le bien qu'il pense du compositeur allemand dont il prévoit et encourage les futurs succès :

Ho veduto e con infinito piacere i pezzi di musica del comune amico Ottone Nicolai; egli è così bene istruito nell'arte che secondo me non gli manca che un'occasione onde il pubblico faccia eco a' miei voti e sii pur certo che se ti verrà fatta occasione di proporlo in alcun teatro non ti recherà che gloria l'averlo protetto⁹⁶.

L'idée de composer un premier opéra italien occupe constamment les pensées de Nicolai à cette époque, ainsi qu'en témoigne son journal intime en dates des 9 mai⁹⁷, 29 mai⁹⁸ et 2 octobre 1836⁹⁹. Dans une lettre à son père datée du 26 juin 1836 à Rome, Nicolai avoue, sous le sceau du secret, sa passion pour les opéras de Rossini, un auteur qu'il place désormais au sommet de la hiérarchie des compositeurs lyriques avec Mozart. Avant même de composer leur première *komische Oper*, Nicolai et Lortzing partagent ainsi le même goût pour les *opere buffe* de Mozart et Rossini :

Sehr beneide ich Dich darum, dass Du schon wieder eine Oper und zwar eine so grosse fertig hast. Herzlichen Glückwunsch! Ich zweifle, aufrichtig gesprochen, nicht daran, dass Vortreffliches darin ist! Ach mein Gott, was ist denn da an ein paar lumpigen Oktaven und Quinten gelegen! Melodie – Ausdruck – und Charakter will es! Italien hat mir in dieser Hinsicht gute Medizin gegeben! Echtdeutsche Freunde meinen, sie hätte zu sehr und folglich nachteilig auf mich gewirkt! Nun Du wirst bei meiner Rückkunft selbst hören und urteilen. Du wirst in vielen meiner Sachen – namentlich in italienischen Gesangstücken – eine ganz andere Tendenz bei mir finden, als Du sie in Deutschland bei mir fandst. Unter uns! – aber wirklich unter uns!: ich schätze jetzt für die Oper nächst Mozart ebenfalls Rossini am höchsten! – In Deutschland werde ich das nicht sagen¹⁰⁰!

Dans la même lettre, Nicolai évoque le projet avorté de composer un opéra italien sur un livret de Felice Romani pour le Teatro Valle de Rome¹⁰¹. Selon son journal intime en date

forme d'une courte lettre à Ferretti, dans laquelle il s'exprime de manière avantageuse sur moi. Je pense l'utiliser pour me procurer l'occasion d'écrire un opéra. Il est parti aujourd'hui à Naples. »

⁹⁶ ZAVADINI, Guido, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 400, lettre n° 198 : « J'ai vu, et avec un plaisir infini, les pièces de musique de notre ami commun Otto Nicolai ; il est si bien instruit dans l'art que, selon moi, il ne lui manque qu'une occasion pour que le public fasse écho à mon jugement, et il est certain que si l'occasion t'est donnée de le proposer dans quelque théâtre, le fait de l'avoir protégé ne t'apportera que de la gloire. » - *Allgemeiner musikalischer Anzeiger*, 25 août 1836, vol. 8, n° 34, p. 135 : « *Dieser Künstler [Otto Nicolai] wird von Donizetti sehr hoch geschätzt, und soll nächstens ein Melodram für das italienische Theater verfassen und zugleich eine Reise nach Neapel unternehmen.* »

⁹⁷ SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *op. cit.*, p. 86 : « *Wenn das Wetter gut und ich gesund geworden sein werde, so gehe ich nach Neapel. / Ich gehe jetzt mit der Idee um, eine italienische Oper zu schreiben.* »

⁹⁸ *Ibid.*, p. 87 : « *Ich betreibe jetzt so eifrig als möglich die Unterhandlungen mit dem Theater Valle, um für dasselbe zum Herbst eine Oper zu schreiben.* »

⁹⁹ *Ibid.*, p. 92 : « *Ich habe nun den Entschluß gefaßt, die Reise zu meiner Mutter nach Warschau noch aufzuschieben und Italien nicht zu verlassen, bis es mir gelungen ist, eine Oper zu schreiben. Deshalb werde ich nun in der nächsten Woche nach Mailand abreisen, wo ich diesen Plan auszuführen hoffe.* »

¹⁰⁰ NICOLAI, Otto, *Briefe an seinen Vater*, *op. cit.*, p. 160, lettre n° 22 : « Je t'envie beaucoup pour avoir encore une fois fini un opéra, à savoir un aussi grand. Félicitations ! Je ne doute pas, en toute sincérité, qu'il contienne d'excellentes choses ! Ah ! Mon dieu, quelle importance peuvent bien avoir quelques misérables quintes ou octaves [parallèles] ! Il faut de la mélodie, de l'expression et du caractère ! L'Italie m'a donné à cet égard une bonne médecine ! Des amis véritablement allemands pensent qu'elle aurait trop agi sur moi, et par conséquent de manière défavorable ! Maintenant, tu pourras toi-même entendre et juger à mon retour. Tu trouveras chez moi dans nombre de mes productions, spécialement dans les pièces de chant italiennes, une tendance complètement différente à celle que tu trouvais chez moi en Allemagne. Entre nous ! – mais vraiment entre nous ! : pour l'opéra, j'apprécie également, à côté de Mozart, Rossini au plus haut point ! – Je ne le dirai pas en Allemagne ! »

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 161 : « *Ich war sehr nahe daran, endlich eine Oper zu schreiben und zwar eine italienische für das hiesige Theater Valle. „Leonora di Guienna“, Text von Felice Romani, aber früher schon einmal von Donizetti,*

du 14 octobre 1835, Nicolai avait précédemment composé, à l'occasion de la mort de Bellini, une marche funèbre qui avait été exécutée lors d'une représentation donnée dans ce même théâtre, entre les deux actes de *La sonnambula*¹⁰². Le 21 octobre 1836 est créée à Bologne une cantate funèbre de Nicolai à la mémoire de la Malibran qui vient de décéder¹⁰³. L'ouvrage est repris à Parme le 14 février 1837¹⁰⁴. Dans son journal intime, en dates des 1^{er}, 4 et 14 décembre 1836¹⁰⁵, et dans une lettre à son père datée du 12 décembre 1836 à Plaisance, le compositeur allemand narre ses premières rencontres avec Rossini dont il vient de faire la connaissance à Bologne. À l'instar de Donizetti, Rossini examine les partitions de Nicolai, donne quelques conseils au jeune homme et encourage sa carrière à travers une lettre de recommandation, adressée cette fois-ci à Bartolomeo Merelli, le directeur du Teatro alla Scala de Milan :

Nun hielt mich nur noch ein Umstand in Bologna [...], das war nämlich die Ankunft Rossinis. [...] Er ist sehr befreundet mit der Familie Insom, die mir auch schon aus diesem Grunde unvergesslich bleiben muss, da ich den berühmten Mann bei ihr kennen lernte. Es war an einem Sonntag-Abend. Rossini ist 44 Jahre alt, wohlverhalten, lustig und hat eine grosse Nase. Ich wurde ihm vorgestellt; er hatte von meiner kurz vorher ausgeführten „Cantate“ schon gehört; wir sprachen über deutsche Musik - er kennt Beethoven und Seb. Bach und schätzt sie. Ich besuchte ihn nunmehr öfter und zeigte ihm von meinen Arbeiten, wozu er selbst mich aufforderte. Er fand vieles sehr gut und tadelte einige Kleinigkeiten, die namentlich italienische Deklamation betrafen, welches mir zum Bürgen dient, dass er aufrichtig mit mir sprach. - Nachdem ich meine Besuche bei ihm mehrere Tage fortgesetzt hatte, entschloss ich mich - - Bologna adio [sic] zu sagen. Rossini gab mir ein Empfehlungsschreiben an dem Impresario della Scala in Milano, und so trat ich denn mit guten Empfehlungen meinen Weg nach Mailand an¹⁰⁶.

den ich sehr gut kennen gelernt, und der mich in Rom öfter besucht hat, komponiert. 2 Stücke, ein Duett und eine Cavatine habe ich auch bereits komponiert. Ich stand schon mit dem Theater-Unternehmer in Unterhandlung, die Sache hat sich aber wieder zerschlagen, obgleich ich für meine Arbeit nichts als Honorar begehrte und mich mit der Ehre, eine Oper in Italien geschrieben zu haben, begnügen wollte. Es ist heutigen Tages sehr schwer, die erste Oper zur Aufführung zu bringen, selbst wenn man, wie ich von mir glaube, sich schon ein bisschen Kredit erworben hat. Man muss noch selbst bezahlen, anstatt bezahlt zu sein, und so, bin ich überzeugt, hat es auch Meyerbeer gemacht, als er in Italien zu schreiben anfang. Wie ein grosses Glück ist es, reich geboren zu sein! »

¹⁰² SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *op. cit.*, p. 77.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 93-94. - Cf. : *AmA*, 22 décembre 1836, vol. 8, n° 51, p. 202-203.

¹⁰⁴ SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 95-96 : « *Dezember 1836. / Donnerstag, den 1. Rossini ist jetzt in Bologna, welches eigentlich sein Wohnort ist, wo er Haus und Hof hat und seine Frau und seinen Vater. Den letzteren, einen äußerst muntern Alten, hatte ich schon früher kennen gelernt, ihm selbst wurde ich am vergangenen Sonntag im Hause I.... vorgestellt, wo er zu Mittag gespeist hatte, und wo ich seinetwegen gegen Abend hinging. Er ist noch nicht alt und hat ein galantes Gesicht. Die ganze Welt spricht von seinem Charakter, es soll sein wahres Wort aus ihm kommen. Kann man denn ein so großer Künstler und dabei schlechter Mensch sein? Ich werde ihn morgen in seinem Hause aufsuchen. - Er sprach Sonntag abend über Beethoven und stellte dessen Klaviermusik über seine andern Kompositionen. / Sonntag, den 4. Jetzt halte ich mich nur noch Rossinis wegen hier auf. Ich war bei ihm, er empfing mich sehr artig und forderte mich selbst auf, ihm einiges von meinen Arbeiten zu zeigen. Er versprach mir einen Brief nach Mailand. Ich war gestern und vorgestern morgens bei ihm. Er lebt hier sehr einfach, geht früh schlafen und steht früh auf. Ich habe übrigens Rossini nicht so falsch gefunden, als er ausgeschrieen wird: er hat gelobt an meinen Arbeiten und getadelt. [...] / Piacenza. / Mittwoch, den 14. Ich habe nun also Bologna verlassen! [...] Rossini hat mir einen Empfehlungsbrief an Merelli in Mailand mitgegeben, an den ich schon viele andere Briefe habe. »*

¹⁰⁶ NICOLAI, Otto, *Briefe an seinen Vater, op. cit.*, p. 188-189, lettre n° 24 : « Seule une circonstance me retenait encore à Bologne [...], à savoir l'arrivée de Rossini. [...] Il est très ami avec la famille Insom qui doit, ne serait-ce que pour cette raison déjà, rester inoubliable pour moi, étant donné que je fis chez elle la connaissance de cet homme illustre. Ce fut un dimanche soir. Rossini est âgé de 44 ans, bien conservé, gai et a un grand nez. Je lui fus présenté ; il avait entendu parler de ma « Cantate » qui avait été représentée peu avant ; nous parlâmes de musique allemande – il connaît Beethoven et Jean-Sébastien Bach, et les estime. Je lui rendis visite désormais plus souvent et lui montrai certains de mes travaux, ce dont il me pria lui-même. Il trouva beaucoup de choses très bonnes et critiqua quelques détails qui concernaient surtout la déclamation italienne, ce qui garantit selon

Après avoir pris contact avec Merelli, le projet de composer un premier opéra italien pour Milan reste sans suite¹⁰⁷. En 1838, Nicolai fait la connaissance des librettistes Gaetano Rossi à Vérone¹⁰⁸ et Felice Romani à Turin¹⁰⁹, ainsi que du compositeur Mercadante à Novare. Il avait déjà vu Mercadante diriger une répétition au clavier de son opéra *Il giuramento* en mars 1837 à Milan, peu avant la création triomphale de l'ouvrage au Teatro alla Scala¹¹⁰. Il apprécie désormais l'accueil chaleureux du compositeur italien, mais critique sa maîtrise lacunaire du contrepoint :

In Novara blieb ich drei Tage, war fast ausschließlich bei Mercadante, der mich sehr freundschaftlich aufnahm, und spielte ihm meine Oper Rosmonda vor, über die er mir auch noch manches gesagt hat. Mercadante hat mehrere Schüler bei sich im Hause; jedoch für einen Lehrer des Contrapunkts kann ich ihn nicht anerkennen; auch er hat kein System im Kopf. Alles ist Praxis¹¹¹.

Nous ne redonnerons pas ici la liste des quatre opéras italiens de Nicolai créés entre 1838 et 1841. Notons cependant qu'aucun de ces ouvrages n'appartient au genre de l'*opera buffa* et que le public italien, selon Hugo Riemann, considère le compositeur allemand comme l'un des leurs : « *seine Erfolge entsprachen durchaus seinen Erwartungen, die Italiener hielten ihn für einen Landsmann (wegen des -i) und feierten ihn als einen ihrer besten Maestri¹¹².* » Selon l'usage italien, Nicolai dirige les trois premières représentations de chaque ouvrage. À cette expérience de chef d'orchestre en Italie s'ajoute sa longue expérience de chef d'orchestre à l'Opéra de Vienne, en 1837-1838 et entre 1841 et 1847, un théâtre dans lequel Nicolai a l'occasion de diriger de nombreux opéras italiens, aussi bien en langue originale durant la saison italienne qu'en traduction durant la saison allemande. Selon son journal intime en date du 13 septembre 1844 à Vienne, l'enthousiasme du compositeur allemand pour l'opéra italien diminue considérablement à cette époque. Il estime que cette branche de l'art lyrique est décadente et ne veut plus composer d'opéras pour l'Italie :

Wie sehr ist aber auch Italien in den letzten fünf Jahren gesunken?! Donizetti liebt fast immer in Paris oder Wien, in welcher letztere Stadt er jetzt als k. k. Kammerkapellmeister und Hofkompositeur [sic] mit 4000 fl. Gehalt auf Lebenszeit engagiert ist – und thut nichts mehr für Italien. Rossini ist ganz verstimmt. Wer jetzt in Italien Opern schreibt ist Verdi. Er hat auch den von mir verworfenen

moi le fait qu'il me parla avec sincérité. - Après avoir poursuivi mes visites chez lui pendant quelques jours, je me décidai à dire *addio* à Bologne. Rossini me donna une lettre de recommandation pour l'impresario de la Scala à Milan et je pris ainsi le chemin de Milan avec de bonnes recommandations. »

¹⁰⁷ SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *op. cit.*, p. 96 : « *Mailand. / Donnerstag, den 29 [Dezember 1836] [...] Merelli, der Impresario der kaiserl. Theater, macht mir Hoffnung, mich schreiben zu lassen, und ein Graf Pacta, der bei den Theatern ein Wort mitspricht, protegirt mich. Wer weiß, wie das no halles werden wird.* » ; p. 96-97 : « *Februar 1837. / Mailand, den 24. [...] Da ich beim festen Willen es doch in dieser Zeit nicht dazu bringen konnte, meine Karriere zu beschleunigen und mich meinem Zweck, hier eine Oper zu schreiben, näher zu führen, so ließ ich mich allmählig [sic] ganz in den Strudel der Feste hineinziehen und sah mit gelassenen Augen an, wie meine Barschaft immer geringer wurde.* »

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 109.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 100 : « *März 1837. / Donnerstag, den. 9. [...] Mercadante sah ich gestern früh; er hielt Klavierprobe seiner neuen Oper il Giuremento [sic]. / April 1837. / Die Karnevalssaison ist nun vorbei. Mercadantes Giuremento hat furore gemacht und verdient es.* »

¹¹¹ *Ibid.*, p. 108 : « Je restai trois jours à Novare, j'étais presque presque exclusivement chez Mercadante, qui m'accueillit très amicalement, et jouai devant lui mon opéra Rosmonda au sujet duquel il me dit plusieurs choses. Mercadante a plusieurs élèves qu'il héberge chez lui ; cependant je ne peux pas le reconnaître comme un professeur de contrepoint ; il n'a également aucun système en tête. Tout est de la pratique. »

¹¹² RIEMANN, Hugo, « Nicolai, Otto », in : *Musik-Lexikon*, Leipzig, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882, p. 630-631 : « ses succès répondirent tout à fait à ses attentes, les Italiens le considéraient comme un compatriote (à cause du -i) et le fêtèrent comme l'un de leurs meilleurs *maestri*. »

*Operntext Nabucodonosor komponiert und damit großes Glück gemacht. Seine Opern sind aber wahrhaft scheußlich und bringen Italien völlig ganz herunter. - Ich denke unter diese Leistungen kann Italien nicht mehr sinken, - und jetzt möchte ich dort keine Opern schreiben*¹¹³.

Les critiques de Nicolai à l'encontre de Donizetti, c'est-à-dire envers un concurrent direct comme compositeur et comme chef d'orchestre à Vienne, ne sont cependant peut-être pas entièrement dénuées de partialité. Les relations autrefois amicales entre les deux hommes avaient en effet connu leur point le plus bas l'année précédente, en avril 1843. Excédé par les coupures effectuées dans son *opera buffa* et par la prestation selon lui déplorable du chef d'orchestre allemand, Donizetti avait alors qualifié publiquement Nicolai de « *bambino* » et menacé d'en venir aux mains à l'issue d'une représentation de *L'elisir d'amore* à l'Opéra de Vienne. Encouragé par ses amis à demander réparation de cet affront par les armes, Nicolai avait finalement renoncé à affronter le compositeur italien en duel¹¹⁴.

De par ses études musicales romaines, ses relations personnelles avec les principaux compositeurs et librettistes transalpins, et son début de carrière en tant que compositeur d'opéras italiens en Italie, Nicolai est profondément et durablement influencé par l'esthétique et le style de l'opéra italien. Il est à l'évidence le plus italianisant des compositeurs allemands de *komische Oper* dans la première moitié du XIX^e siècle et représente une sorte de pendant italien au pendant français incarné par Flotow dans ce genre. Dans l'article qu'il consacre au compositeur allemand, François-Joseph Fétis écrit à ce sujet : « La musique dramatique de Nicolai est écrite, en général, dans le style de Rossini¹¹⁵. » Les musicologues Ernst Bücken, Ludwig Schiedermaier et Ulrich Konrad s'accordent pour souligner l'influence considérable de l'*opera buffa* sur l'unique *komische Oper* de Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor*. Ernst Bücken constate en 1928 la conjugaison harmonieuse des styles lyriques italien et allemand dans cet ouvrage qu'il n'hésite pas à qualifier de chef-d'œuvre. Il estime que Lortzing est plus proche dans ses œuvres de la tradition allemande du *Singspiel* que ne l'est Nicolai :

*Otto Nicolais (1810-1849) Meisterwerk ragt in diesem Zusammenhange nicht als Einzelwerk empor, sondern als epochaler Typus, als Verdichtung eines Strebens, das als Zeiterscheinung zu verstehen ist. [...] Wir verdanken ihm in der zwischen 1847 und 49 geschriebenen Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“ die geistsprühendste, lebendigste, beweglichste komische Oper der ganzen Epoche. Die italienischen Elemente sind wohl mit dem kritischen Messer leicht herauszulösen. [...] Und dennoch trennt sie das, was den durch die Schule des Berlinertums und der norddeutschen Opernkunst gegangenen Lortzing im letzten von dem Denken, Empfinden und Können des italianisierten Nicolai scheidet. Lortzing ist in Ensemble- und Finaltechnik aus unserem heimischen Singspiel natürlich hervorgewachsen, sein Zuschuss an gestischer Begabtheit hob ihn auf seine Kunststufe. Nicolais auf das feinste ziseliertes Ensemble und Finale aber ist ohne den italienischen Stammbaum undenkbar*¹¹⁶.

¹¹³ SCHRÖDER, Bernhard (éd.), *op. cit.*, p. 130 : « Mais ô combien l'Italie a sombré dans les cinq dernières années ?! Donizetti vit presque toujours à Paris ou Vienne, est maintenant engagé dans cette dernière ville comme maître de chapelle de la cour impériale et royale, et compositeur de la cour avec un salaire à vie de 4000 florins – et ne fait plus rien pour l'Italie. Rossini est complètement muet. Celui qui écrit maintenant des opéras en Italie est Verdi. Il a également mis en musique le livret de Nabucodonosor que j'avais rejeté et a obtenu avec cela un grand succès. Mais ses opéras sont vraiment épouvantables et font tomber l'Italie au plus bas. - Je pense que l'Italie, avec de telles prestations, ne peut plus couler davantage, - et je ne souhaite désormais composer aucun opéra là-bas. »

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 157-158.

¹¹⁵ FÉTIS, François-Joseph, « Nicolai (Otto ou Othon) », in : *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et C^{ie}, 1867, 2^e éd., vol. 6, p. 316.

¹¹⁶ BÜCKEN, Ernst, *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur modernen*, Potsdam, Athenaeon, 1928, p. 133-134 : « Le chef-d'œuvre d'Otto Nicolai (1810-1849), à ce propos, ne se présente pas comme une œuvre isolée, mais comme un modèle qui fait date, comme la concentration d'une aspiration qui est à comprendre comme un phénomène typique de cette époque. [...] Nous lui sommes redevables, dans l'opéra *Die lustigen Weiber von Windsor* écrit entre 1847 et 1849, de la *komische Oper* la plus étincelante d'esprit, la plus vivante et la plus touchante de l'époque entière. Les éléments italiens sont certes faciles à mettre à distance avec le couteau

À l'instar d'Ernst Bücken, Ludwig Schiedermaier considère en 1943, dans son ouvrage intitulé *Die deutsche Oper*, qu'il n'y a pas de filiation directe entre la *komische Oper* de Nicolai et le genre du *Singspiel*. Cette œuvre représenterait plutôt une synthèse du genre de l'*opera buffa* et des opéras de trois compositeurs allemands, Mozart, Weber et Lortzing :

*Auf einer anderen künstlerischen Höhe bewegen sich Nicolais „Lustige Weiber“, deren stilistische Grundlagen ebenfalls ausserhalb des deutschen Singspiels liegen. Die Einwirkung der Buffa förderte Formgebung und Instrumentierung, Leichtigkeit und Fluss seines Opernstils, löste aber weder schwächlichen Eklektizismus, noch bewusst internationale Farblosigkeit aus. Neben der Buffa steigen Lortzing, Weber und vor allem Mozart als die grossen Meister vor Nicolai auf. Alle die Anregungen, die ihn berührten, ordneten sich aber der neuen Gestalt der deutschen komischen Oper ein, die ihm vorschwebte und mit der musikalischen Personenzzeichnung der Frau Fluth und des Falstaff wie dem herzlichen, durch Tränen lächelnden, in alle Poren des Stückes eindringenden musikalischen Humor auch gelang*¹¹⁷.

Dans son étude de référence sur la vie et l'œuvre de Nicolai, Ulrich Konrad analyse en 1986 l'influence des opéras de Bellini et de Rossini sur les opéras italiens du compositeur allemand, lequel connaît également les productions lyriques de la plupart des compositeurs italiens de premier plan actifs dans les années 1820 et 1830, tels que Pacini, Mercadante, Donizetti et les frères Ricci. Dans *Die lustigen Weiber von Windsor*, Nicolai se voit ainsi poursuivre la lignée des compositeurs allemands ayant opéré un brassage des styles musicaux italiens et allemands :

*Nicolai war zutiefst davon überzeugt, dass die Tradition der Stilpluralität (im Sinne des deutsch-italienischen Austauschs von H. L. Hassler, H. Schütz, G. Fr. Händel, Joh. A. Hasse, Chr. W. Gluck, Joh. Chr. Bach, W. A. Mozart, G. Meyerbeer) in ihm ihre Fortführung finden könnte – und zwar im Seitenstück zur opera buffa, der komischen Oper. Dort würden Farbigkeit des romantischen Orchesters, Personencharakteristik mit Hilfe subtiler Satztechnik sowie Harmonik und die dem Sprachmaterial souverän angepasste Legerezza der Melodik zusammenfliessen*¹¹⁸.

critique. [...] Et pourtant elle sépare ce qui distingue finalement Lortzing, passé par l'école berlinoise et l'art de l'opéra du nord de l'Allemagne, de la pensée, de la sensibilité et du savoir de l'italianisé Nicolai. Lortzing est naturellement sorti de terre, en ce qui concerne la technique d'ensemble et de finale, de notre *Singspiel* national, sa contribution au talent gestique l'élève au rang artistique qui est le sien. La technique finement ciselée d'ensemble et de finale de Nicolai est impensable sans l'arbre généalogique italien. »

¹¹⁷ SCHIEDERMAIER, Ludwig, « Die komische Oper », in : *Die deutsche Oper: Grundzüge ihres Werdens und Wesens*, Bonn/Berlin, Ferd. Dümmlers Verlag, 1943, p. 245 : « Les *Joyeuses Commères* de Nicolai se meuvent à une autre hauteur artistique, dont les bases stylistiques reposent également en dehors du *Singspiel* allemand. L'influence de l'*opera buffa* favorisait le façonnage des formes et l'instrumentation, la légèreté et le flux de son style d'opéra, mais ne provoquait ni un éclectisme fragile, ni consciemment une absence de couleurs internationale. À côté de l'*opera buffa* se dressaient Lortzing, Weber et avant tout Mozart comme les grands maîtres devant Nicolai. Mais toutes les stimulations qui le touchaient trouvaient leur place dans la nouvelle forme de *komische Oper* allemande qui se présentait à son esprit, et il y réussit avec la caractérisation musicale des personnages de Frau Fluth et de Falstaff, comme avec l'humour musical sincère et à pleurer de rire pénétrant dans toutes les pores du morceau. »

¹¹⁸ KONRAD, Ulrich, *Otto Nicolai (1810-1849). Studien zu Leben und Werk*, Baden-Baden, Valentin Koerner, coll. « Sammlung musikwissenschaftlichen Abhandlungen », vol. 73, 1986, p. 276-277 : « Nicolai était très profondément persuadé que la tradition de la pluralité stylistique (dans le sens des échanges germano-italiens de Hans Leo Hassler, Heinrich Schütz, Georg Friedrich Haendel, Johann Adolph Hasse, Christoph Willibald Gluck, Johann Christian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Giacomo Meyerbeer) pourrait trouver en lui sa continuation – et ceci dans la *komische Oper*, en pendant à l'*opera buffa*. Là se foudraient les couleurs de l'orchestre romantique, la caractérisation des personnages à l'aide d'une subtile technique de composition ainsi que l'harmonie et la *legerezza* de la mélodie souverainement appropriée aux paroles. »

Dans son article « Nicolai » publié dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Ulrich Konrad observe une nouvelle fois l'influence de l'opéra italien sur le compositeur qui cherche à réunir « l'école allemande » et la « légèreté italienne », et réussit dans *Die lustigen Weiber von Windsor* la synthèse stylistique d'une « *opera buffa* allemande » :

Für die Opern wirkte vor allem Bellini als Vorbild, dessen spezifische Tonsprache etwa in Norma (1831 Mailand) mit ihrer Korrespondenzmelodik, der Klangsteigerung und der Reduktion des Koloraturgesangs Nicolai nachzuahmen versucht. Aber auch die späten Werke Rossinis, allen voran Guillaume Tell (1829 Paris), den Nicolai von seiner ersten Wiener Tätigkeit her gut kannte, hinterliessen ihre Spuren. In eigenartigem Gegensatz zu diesen Stiladaptationen steht der immer wieder vernehmbare Ton der deutschen Oper Webers. [...]

Viele Werke Nicolais gelangen bei allem in ihnen erkennbar werdenden handwerklichen Geschick ihres Autors jedoch kaum über einen epigonalen Eklektizismus hinaus. In den Lustigen Weibern von Windsor (1845/46), einer im Anschluss an E. T. A. Hoffmann als „komisch-phantastisch“ qualifizierten Oper, führt jedoch gerade Nicolais grosse Beweglichkeit zwischen den Stilen der jüngeren europäischen Musiktraditionen zur überaus lebendigen und überzeugenden Synthese einer deutschen Opera buffa. Den Weg dorthin hatte er sich eher mühsam und im Ergebnis nicht zukunftssträchtig über die Bearbeitung seiner italienischen Melodrammi zu tragischen Opern gebahnt. Sein in Briefen und Aufsätzen immer wieder hervorgehobenes Stilideal von der Verbindung „deutscher Schule“ und „italienischer Leichtigkeit“ bringt den Charakter von Nicolais Musik in diesem Bühnenwerk auf eine einprägsame Formel. Mit ihm leistete er den bis heute erfolgreichsten Beitrag zum Genre der deutschen komischen Oper im 19. Jh., zumindest in dessen erster Hälfte¹¹⁹.

Dans le prolongement des quelques indications biographiques présentées ci-dessus, éclairant les liens professionnels - voire personnels - privilégiés qu'entretiennent Lortzing et plus encore Nicolai avec l'opéra italien¹²⁰, il semble légitime de s'intéresser plus précisément à la profonde empreinte musicale laissée par les compositeurs transalpins sur les ouvrages de leurs confrères germaniques.

L'influence de l'*opera buffa* sur le genre allemand de la *komische Oper* se manifeste entre autres par la récurrence du finale en fin d'acte, l'utilisation de formes d'origine italienne telles que l'*Arie*, la *Kavatine* et l'*Ariette*, le développement de la virtuosité vocale, l'insertion de personnages de *basso buffo*, l'emploi 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.

¹¹⁹ KONRAD, Ulrich, « Nicolai, Carl Otto Ehrenfried », in : *MGG*, 2004, 2^e éd., Personenteil, vol. 12, p. 1056 : « Ce fut avant tout Bellini qui servit de modèle pour les opéras. Nicolai essaya ainsi d'imiter le langage musical de *Norma* (1831, Milan) en particulier avec ses correspondances mélodiques, l'intensification sonore et la réduction du chant colorature. Mais les œuvres tardives de Rossini, *Guillaume Tell* (1829, Paris) en premier, que Nicolai connaissait bien depuis son premier engagement viennois, laissèrent leurs traces. En singulière opposition à ces adaptations stylistiques, le ton de l'opéra allemand de Weber demeure toujours perceptible. [...] / De nombreuses œuvres de Nicolai ne parviennent pas, malgré tout le savoir-faire artisanal de leur auteur reconnaissable chez elles, à sortir d'un éclectisme d'épigone. Dans *Die lustigen Weiber von Windsor* (1845/46), un opéra en relation avec l'opéra « comique et fantastique » défini par E. T. A. Hoffmann, la grande vivacité et mobilité d'esprit de Nicolai entre les styles des plus récentes traditions musicales européennes conduit cependant à la synthèse extrêmement vivante et convaincante d'une *opera buffa* allemande. Il s'était frayé un chemin plutôt laborieux pour y arriver, à travers le résultat non porteur d'avenir de l'arrangement de ses mélodrames italiens en opéras tragiques. Son idéal stylistique, toujours accentué dans ses lettres et ses articles, de la réunion de « l'école allemande » et de la « légèreté italienne » apporte au caractère de la musique de Nicolai dans cette œuvre dramatique une formule facile à retenir. Il s'est acquitté avec cette œuvre de la contribution la plus couronnée de succès, jusqu'à aujourd'hui, au genre de la *komische Oper* allemande au XIX^e siècle, du moins dans sa première moitié. »

¹²⁰ Comme Nicolai, Flotow fait également la connaissance de Rossini dans les années 1830. - Cf. : SVOBODA, Rosa, *Friedrich von Flotows Leben. Von seiner Witwe*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892, p. 59 : « *Das Haus Rossini's, des Regenerators der italienischen Oper, besuchte Flotow schon Anfang der dreißiger Jahre, als jener noch mit seiner ersten Frau, der berühmten Sängerin Isabella Colbran verheirathet war.* »

La quasi-totalité des compositeurs lyriques allemands de la fin du XVIII^e siècle et de la première moitié du XIX^e siècle adoptent le finale en plusieurs sections à l'italienne dans leurs ouvrages, qu'il s'agisse de *Singspiele*, de *komische Opern* ou de *romantische Opern*. C'est le cas notamment de Wolfgang Amadeus Mozart¹²¹, Carl Ditters von Dittersdorf¹²², Wenzel Müller¹²³, Peter von Winter¹²⁴, Johann Baptist Schenk¹²⁵, Joseph Weigl¹²⁶, Ludwig van Beethoven¹²⁷, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann¹²⁸, Carl Maria von Weber¹²⁹, Peter Josef von Lindpaintner¹³⁰, Conradin Kreutzer¹³¹, Ludwig Spohr¹³², Richard Wagner¹³³, Heinrich Marschner¹³⁴, Albert Lortzing¹³⁵, Friedrich von Flotow¹³⁶, Otto Nicolai¹³⁷ et Robert Schumann¹³⁸.

Les compositeurs allemands nomment précisément les numéros de chant solo et font expressément la distinction entre *Arie*, *Kavatine*, *Ariette*, *Lied*, *Romanze* et *Ballade*. Seul le *Lied* est d'origine germanique, tandis que la *Romanze* et la *Ballade* trahissent l'influence française, et que l'*Arie*, la *Kavatine* et l'*Ariette* se rapportent spécifiquement à l'opéra italien. L'*Arie* correspond ainsi à l'*aria* italienne. À notre connaissance, Marschner est le seul compositeur qui semble, à première vue, faire une différence entre *Aria* et *Arie*, puisqu'il utilise les deux dénominations alternativement dans le même opéra, contrairement à ses confrères qui optent soit pour l'une, soit pour l'autre dénomination. Dans la table des matières de la réduction pour chant et piano que Marschner a réalisée de son opéra *Der Vampyr*, éditée à Leipzig par Friedrich Hofmeister, les numéros 2 et 6 portent en effet l'indication *Aria* et le numéro 15 l'indication *Arie*. Cependant, les trois numéros sont intitulés *Arie* dans le corps de la partition, ce qui contredit l'hypothèse d'une distinction consciente entre les deux termes. Mozart, dans ses deux *Singspiele*, et Peter von Winter, dans *Das unterbrochene Opferfest*, n'emploient pas le terme *Lied*, au contraire de Dittersdorf, de Wenzel Müller, puis des compositeurs de *komische Opern* au siècle suivant. Les compositeurs de *Singspiele* de la fin

¹²¹ *Die Entführung aus dem Serail* : n° 21 (finale de l'acte III) ; *Die Zauberflöte* : n° 8 et 21 (finales des actes I et II).

¹²² *Doctor und Apotheker* : n° 11 et 24 (finales des actes I et II) ; *Hieronimus Knicker* : n° 12 (finale de l'acte I) ; *Das rothe Käppchen* : n° 11, 18 et 22 (finales des actes I, II et III).

¹²³ *Die Schwestern von Prag* : n° 13 et 21 (finales des actes I et II).

¹²⁴ *Das unterbrochene Opferfest* : n° 13 et 20 (finales des actes I et II).

¹²⁵ *Der Dorfbarbier* : n° 6 et 15 (finales des actes I et II).

¹²⁶ *Die Schweizerfamilie* : n° 8 et 15 (finales des actes I et II).

¹²⁷ *Fidelio* : n° 10 et 16 (finales des actes I et II).

¹²⁸ *Undine* : n° 6, 14 et 21 (finales des actes I, II et III).

¹²⁹ *Der Freischütz* : n° 10 et 16 (finales des actes II et III) ; *Euryanthe* : n° 9, 14 et 25 (finales des actes I, II et III).

¹³⁰ *Der Vampyr* : n° 7, 14 et 16 (finales des actes I, II et III).

¹³¹ *Das Nachtlager in Granada* : n° 10 et 18 (finales des actes I et II) ; *Der Edelknecht* : n° 6, 15 et 20 (finales des actes I, II et III).

¹³² *Faust* : n° 11, 17 et 20 (finales des actes I, II et III) ; *Jessonda* : n° 9, 20 et 28 (finales des actes I, II et III).

¹³³ *Das Liebesverbot* : n° 6, 11 (finales des actes I, II) ; *Rienzi* : n° 4, 7, 10, 12 et 16 (finales des actes I, II, III, IV et V) ; *Der fliegende Holländer* : n° 6 et 8 (finales des actes II et III).

¹³⁴ *Der Holzdieb* : n° 13 (finale de l'acte unique) ; *Der Vampyr* : n° 9 et 20 (finales des actes I et II) ; *Der Templer und die Jüdin* : n° 8, 13 et 18 (finales des actes I, II et III) ; *Hans Heiling* : n° 7, 13 et 19 (finales des actes I, II et III).

¹³⁵ *Die beiden Schützen* : n° 6, 10 et 16 (finales des actes I, II et III) ; *Zar und Zimmermann* : n° 7, 12 et 16 (finales des actes I, II et III) ; *Hans Sachs* : n° 6 et 13 (finales des actes I et II) ; *Der Wildschütz* : n° 6 et 16 (finales des actes I et III) ; *Undine* : n° 5, 12, 15 et 18 (finales des actes I, II, II et IV) ; *Der Waffenschmied* : n° 4, 10 et 15 (finales des actes I, II et III) ; *Rolands Knappen* : n° 8, 13 et 17 (finales des actes I, II et III) ; *Die Opernprobe* n° 10 (finale de l'acte unique).

¹³⁶ *Alessandro Stradella* : n° 4, 8 et 12 (finales des actes I, II et III) ; *Martha* : n° 6, 14 et 18 (finales des actes I, III et IV).

¹³⁷ *Die lustigen Weiber von Windsor* : n° 4, 9 et 17 (finales des actes I, II et III).

¹³⁸ *Genoveva* : n° 7, 12, 15 et 21 (finales des actes I, II, III et IV).

du XVIII^e siècle utilisent en effet massivement le terme *Arie*, tandis que les compositeurs d'opéras allemands de la première moitié du XIX^e siècle en font un usage plus modéré, comme l'indique le tableau original placé ci-dessous :

Tableau n° 23 : nombre d'airs compris dans 37 opéras allemands créés entre 1782 et 1851

Titre	Compositeur	Création	Nombre d' <i>Arie</i>	Numéro(s) correspondant(s)
<i>Das rote Käppchen</i>	Dittersdorf	1788	15	n° 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 19, 20 et 21
<i>Doctor und Apotheker</i>	Dittersdorf	1786	14	n° 2, 4, 5, 7, 8, 10, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20 et 22
<i>Hieronymus Knicker</i>	Dittersdorf	1787	13	n° 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16 et 18.
<i>Die Entführung aus dem Serail</i>	Mozart	1782	11	n° 1, 3, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 17 et 19
<i>Die Zauberflöte</i>	Mozart	1791	9	n° 2, 3, 4, 10, 13, 14, 15, 17 et 20
<i>Der Dorfbarbier</i>	Schenk	1796	8	n° 2, 3, 4, 9, 10, 11, 12 et 14
<i>Der Holzdieb</i>	Marschner	1825	8	n° 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9 et 10
<i>Das unterbrochene Opferfest</i>	Winter	1796	7	n° 2, 5, 6, 8, 9, 11 et 18
<i>Faust</i>	Spohr	1816	6	n° 3, 7, 9, 15, 16 et 18
<i>Fidelio</i>	Beethoven	1805	5	n° 2, 4, 7, 9 et 11
<i>Euryanthe</i>	Weber	1823	5	n° 6, 8, 10, 12 et 20
<i>Hans Heiling</i>	Marschner	1833	5	n° 3, 8, 9, 13 (dans le finale) et 14
<i>Der Freischütz</i>	Weber	1821	4	n° 3, 5, 8 et 13
<i>Jessonda</i>	Spohr	1823	4	n° 5, 7, 19 et 27
<i>Der Vampyr</i>	Lindpaintner	1828	4	n° 3, 5, 6 et 11
<i>Undine</i>	Lortzing	1845	4	n° 1, 8, 9 et 16
<i>Abu Hassan</i>	Weber	1811	3	n° 2, 5 et 8
<i>Undine</i>	Hoffmann	1816	3	n° 10, 12, 16
<i>Der Vampyr</i>	Marschner	1828	3	n° 2, 6 et 15
<i>Das Nachtlager in Granada</i>	Kreutzer	1834	3	n° 1, 12 et 14
<i>Die beiden Schützen</i>	Lortzing	1837	3	n° 3, 8 et 11
<i>Der Wildschütz</i>	Lortzing	1842	3	n° 3, 12 et 13
<i>Rolands Knappen</i>	Lortzing	1849	3	n° 9, 10 et 14
<i>Genoveva</i>	Schumann	1850	3	n° 2, 11 et 16
<i>Die Schwestern von Prag</i>	Müller	1794	2	n° 17 et 18
<i>Der Templer und die Jüdin</i>	Marschner	1829	2	n° 11 et 12
<i>Zar und Zimmermann</i>	Lortzing	1837	2	n° 3 et 4
<i>Hans Sachs</i>	Lortzing	1840	2	n° 2 et 15
<i>Der Waffenschmied</i>	Lortzing	1846	2	n° 2 et 11
<i>Der Edelknecht</i>	Kreutzer	1842	2	n° 1 et 12
<i>Der fliegende Holländer</i>	Wagner	1843	2	n° 2 et 6a
<i>Die lustigen Weiber von Windsor</i>	Nicolai	1849	2	n° 3 et 11
<i>Das Liebesverbot</i>	Wagner	1836	1	n° 10
<i>Rienzi</i>	Wagner	1842	1	n° 9
<i>Alessandro Stradella</i>	Flotow	1844	1	n° 5
<i>Martha</i>	Flotow	1847	1	n° 13
<i>Die Opernprobe</i>	Lortzing	1851	1	n° 3

On trouve ainsi plus d'une dizaine d'*Arie* dans *Das rote Käppchen*, *Hieronymus Knicker* et *Doctor und Apotheker* de Dittersdorf, ainsi que dans *Die Entführung aus dem*

Serail de Mozart, quatre *Singspiele* créés dans les années 1780, contre une *Arie* seulement dans *Das Liebesverbot* et *Rienzi* de Wagner, *Alessandro Stradella* et *Martha* de Flotow, et *Die Opernprobe* de Lortzing, cinq opéras créés entre 1836 et 1851¹³⁹.

L'influence des formes musicales italiennes sur les compositeurs allemands est reconnaissable à travers l'usage qu'ils font d'autres termes d'origine transalpine, tels que *Ariette* dans les opéras *Der Schauspieldirektor* de Mozart, *Die Schweizerfamilie* de Weigl, *Der Freischütz* de Weber, *Der Edelknecht* de Kreutzer, *Der Vampyr* de Lindpaintner, *Zar und Zimmermann* et *Der Waffenschmied* de Lortzing¹⁴⁰, *Arioso*¹⁴¹ dans *Undine* de Hoffmann¹⁴², *Cavatine* ou *Kavatine* dans *Die Schweizerfamilie* de Weigl, *Der Freischütz* et *Euryanthe* de Weber, *Faust* de Spohr, *Hans Sachs*, *Der Wildschütz*, *Rolands Knappen* et *Die Opernprobe* de Lortzing, *Der Vampyr* de Lindpaintner, *Rienzi* et *Der fliegende Holländer* de Wagner¹⁴³. Dans les duos, trios et quatuors, les compositeurs emploient alternativement les termes italiens et allemands, et ce souvent au sein des mêmes ouvrages, ce qui sous-entend que la conception musicale qu'ils ont des différents ensembles vocaux ne reste pas forcément la même en passant d'une langue à l'autre. Les termes italiens avec le suffixe diminutif « -ino » sont préférés aux termes allemands pour désigner les formes brèves. Les deux termes *Duettino* et *Duett* apparaissent ainsi dans *Undine* de Hoffmann¹⁴⁴, *Der Edelknecht* de Kreutzer¹⁴⁵ et *Der Templer und die Jüdin* de Marschner¹⁴⁶, tandis que Dittersdorf et Nicolai utilisent également le terme *Duettino*, respectivement dans *Doctor und Apotheker*¹⁴⁷ et *Die lustigen Weiber von Windsor*¹⁴⁸. Flotow emploie de même les deux termes *Terzett* et *Terzettino* dans *Alessandro Stradella* et *Martha*¹⁴⁹, et Nicolai le terme *Terzettino* dans *Die lustigen Weiber von Windsor*¹⁵⁰. Enfin, les deux termes *Quartett* et *Quartettino* sont aussi utilisés par Flotow dans *Martha*¹⁵¹. D'autres termes italiens surgissent ponctuellement dans les opéras allemands, tels que *Nocturno* ou *Notturmo* dans *Alessandro Stradella* et *Martha* de Flotow¹⁵², *Preghiera* dans *Der Templer und die Jüdin* de Marschner¹⁵³, *Andante* et *Rondo* dans *Jessonda* de Spohr¹⁵⁴, *Sostenuto* dans *Der Vampyr* de Marschner¹⁵⁵, etc.

La virtuosité vocale au sein des opéras allemands se déploie le plus souvent dans les numéros intitulés « *Arie* » et très rarement dans les numéros intitulés « *Lied* », ce qui

¹³⁹ Cf. : GOSLICH, Siegfried, *Die deutsche romantische Oper*, op. cit., p. 311 : « *Die Arienkompositionen der Romantik zwischen Faust und Lohengrin lassen sich nicht vom Standpunkt der Wagner-Nachfolge begreifen. Mozart und Rossini sind die Ausgangsstufen, in denen sich das vorangegangene Ariengut zur Anknüpfung darbot.* »

¹⁴⁰ *Der Schauspieldirektor* : n° 1 (*Ariette*) ; *Die Schweizerfamilie* : n° 10 ; *Der Freischütz* : n° 7 ; *Der Edelknecht* : n° 13 ; *Der Vampyr* (Lindpaintner) : n° 9 ; *Zar und Zimmermann* : n° 2 ; *Der Waffenschmied* : n° 3.

¹⁴¹ Cf. : POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 57 : « *ARIOSO*. [...] La forme de ce mot indique suffisamment sa provenance italienne. »

¹⁴² *Undine* (Hoffmann) : n° 4 (*Arioso*).

¹⁴³ *Die Schweizerfamilie* : n° 7 (*Cavatine*) ; *Der Freischütz* : n° 12 (*Kavatine*) ; *Euryanthe* : n° 5 et 17 ; *Faust* : n° 13 ; *Hans Sachs* : n° 4 ; *Der Wildschütz* : n° 8 ; *Rolands Knappen* : n° 15 ; *Die Opernprobe* : n° 6 ; *Der Vampyr* (Lindpaintner) : n° 12, 13 et 15 ; *Rienzi* : n° 14 ; *Der fliegende Holländer* : n° 8b.

¹⁴⁴ *Undine* (Hoffmann) : n° 7 (*Duettino*), 9 (*Duettino*), 13 (*Duett*), 18 (*Duett*).

¹⁴⁵ *Der Edelknecht* : n° 2 (*Duett*), 4 (*Duettino*), 9 (*Duett*), 10 (*Duettino*), 14 (*Duett*) et 19 (*Duett*).

¹⁴⁶ *Der Templer und die Jüdin* : n° 6 (*Duett*), 7 (*Duettino*) et 17 (*Duett*).

¹⁴⁷ *Doctor und Apotheker* : n° 5 (*Arie und Duettino*).

¹⁴⁸ *Die lustigen Weiber von Windsor* : n° 7d (*Duettino*).

¹⁴⁹ *Alessandro Stradella* : n° 11 (*Terzett*, puis *Terzettino* dans le même numéro) ; *Martha* : n° 3 (*Terzett*) et 10 (*Terzettino*).

¹⁵⁰ *Die lustigen Weiber von Windsor* : n° 13 et 17 (*Terzettino*).

¹⁵¹ *Martha* : n° 6 (*Rezitativ und Quartett*) et 7 (*Entre-Akt und Quartettino*, puis *Rezitativ und Quartett*).

¹⁵² *Alessandro Stradella* : n° 3 (*Nocturno*) ; *Martha* : n° 9 (*Notturmo*)

¹⁵³ *Der Templer und die Jüdin* : n° 16 (*Preghiera*).

¹⁵⁴ *Jessonda* : n° 14 (*Andante*) et 16 (*Rondo*).

¹⁵⁵ *Der Vampyr* (Marschner) : n° 5 (*Sostenuto* [begleitendes Musikstück]).

dénote de manière claire et évidente l'influence italienne. Cette influence est manifeste sur les compositeurs de *Singspiele* actifs à Vienne à la fin du XVIII^e siècle. Carl Ditters von Dittersdorf fait ainsi un usage abondant de la virtuosité vocale dans *Doctor und Apotheker*¹⁵⁶, en particulier dans les nombreux airs du deuxième acte. Mozart l'utilise en particulier pour caractériser les personnages de Costanze et de Belmonte dans *Die Entführung aus dem Serail*¹⁵⁷ et le personnage de la Reine de la nuit dans *Die Zauberflöte*¹⁵⁸, Peter von Winter pour distinguer le personnage de Myrrha dans *Das unterbrochene Opferfest*¹⁵⁹. Wenzel Müller s'en sert dans l'air de Wilhelmine au deuxième acte de son ouvrage *Die Schwestern von Prag*¹⁶⁰. De même, la virtuosité vocale des opéras rossiniens exerce une influence indéniable sur les compositeurs allemands au XIX^e siècle. L'écriture de traits rapides et virtuoses, ainsi que de cadences avec points d'orgue, se retrouve dans nombre de leurs *komische Opern*, tels que *Abu Hassan*¹⁶¹ de Weber, *Das Liebesverbot*¹⁶² de Wagner, *Die beiden Schützen*¹⁶³, *Zar und Zimmermann*¹⁶⁴, *Hans Sachs*¹⁶⁵ et *Rolands Knappen*¹⁶⁶ de

¹⁵⁶ DITTERSDORF, Carl Ditters von, *Doctor und Apotheker*, komische Oper in zwei Acten, Clavierauszug mit Text und vollständigem Dialog. Nach der Partitur berichtigt und neu bearbeitet von Richard Kleinmichel, Leipzig, Bartholf Senff, s.d., p. 18-21 (n° 2) : virtuosité vocale de Leonore ; p. 133-137 (n° 15) : virtuosité vocale de Gotthold ; p. 159-165 (n° 17) : virtuosité vocale de Leonore ; p. 175-180 (n° 19) : virtuosité vocale de Claudia ; p. 181-185 (n° 20) : virtuosité vocale de Sichel ; p. 193-196 (n° 22) : virtuosité vocale de Rosalie ; p. 197-201 (n° 23) : virtuosité vocale de Gotthold et Leonore.

¹⁵⁷ MOZART, Wolfgang Amadeus, *Die Entführung aus dem Serail*, Komische Oper in 3 Akten, Klavierauszug neu revidiert von Gustav F. Kogel, Leipzig, C. F. Peters, n° 6445, s.d., p. 40-45 (n° 6) : virtuosité vocale de Costanze ; p. 55-57 (n° 8) : virtuosité vocale de Blonde ; p. 72 (n° 10) : virtuosité vocale de Costanze ; p. 76-81 (n° 11) : virtuosité vocale de Costanze ; p. 100 (n° 15) : cadence vocale de Belmonte ; p. 123-127 (n° 17) : virtuosité vocale de Belmonte.

¹⁵⁸ MOZART, Wolfgang Amadeus, *Die Zauberflöte*, Oper in 2 Aufzügen, Klavierauszug nach dem in der Preußlichen Staatsbibliothek in Berlin befindlichen Autograph herausgegeben von Kurt Soldan, Francfort-sur-le-Main/Londres/New York, C. F. Peters, n° 71, 1932, p. 36-37 (n° 3) et 106-109 (n° 14) : virtuosité vocale dans les deux airs de la Reine de la nuit.

¹⁵⁹ WINTER, Peter von, *Das unterbrochene Opferfest*, Heroisch-komische Oper in zwei Acten, Klavierauszug mit Text und vollständigem Dialog, Nach der Partitur berichtigt und neu bearbeitet von Richard Kleinmichel, Vienne/Leipzig, Universal-Edition, s.d., p. 59-60 (n° 8) : virtuosité vocale de Mafferu ; p. 70-75 (n° 11) : virtuosité vocale d'Elvira ; p. 112-113 (n° 13), 138-142 (n° 17), 150-154, 159-160 (n° 19) et 173-175 (n° 20) : vocalises virtuoses de Myrrha.

¹⁶⁰ MÜLLER, Wenzel, *Die Schwestern von Prag*, komische Oper in zwei Acten, Clavierauszug mit Text und vollständigem Dialog. Nach der Partitur berichtigt und neu bearbeitet von Richard Kleinmichel, Leipzig, Bartholf Senff, s.d., p. 126-131 (n° 17) : virtuosité vocale de Wilhelmine.

¹⁶¹ WEBER, Carl Maria von, *Abu Hassan*, Komische Oper in 1 Akt, piano et chant, Paris, Eroïca Music Publications, s.d., p. 27-28 (n° 3) : vocalises virtuoses d'Abu Hassan ; p. 62 (n° 8) : cadence vocale de Fatime. - Lors de la création de cet opéra en 1810, Weber ne peut cependant pas encore être influencé par Rossini dont le premier opéra est créé la même année à Venise.

¹⁶² WAGNER, Richard, *Das Liebesverbot*, Große komische Oper in zwei Akten, Leipzig, Breitkopf & Härtel, n° 4520, 1922, p. 113-116 et 122-125 (n° 3) : virtuosité vocale d'Isabella et Mariana ; p. 138-142 et 149-153 (n° 4) virtuosité vocale de Luzio et Isabella ; p. 256-257 (n° 6) : cadences vocales d'Isabella ; p. 438-443 (n° 9) : vocalises virtuoses d'Isabella ; p. 468 et 470 (n° 10) : cadences vocales de Friedrich ; p. 527 (n° 11) : cadences vocales de Mariana.

¹⁶³ LORTZING, Albert, *Die beiden Schützen*, Komische Oper in 3 Akten, Klavierauszug, Leipzig, C. F. Peters, s.d. (ca. 1881), p. 45 (n° 4) : vocalises virtuoses de Caroline ; p. 134 (n° 11) : virtuosité vocale de Caroline.

¹⁶⁴ LORTZING, Albert, *Zar und Zimmermann*, Komische Oper in 3 Akten, Klavierauszug herausgegeben von Georg Richard Kruse, Francfort-sur-le-Main/Leipzig/Londres/New York, C. F. Peters, n° 2051, s.d., p. 38-43 (n° 3) : virtuosité vocale du Zar.

¹⁶⁵ LORTZING, Albert, *Hans Sachs*, Komische Oper in drei Acten, Vollständiger Clavierauszug, Leipzig, Breitkopf & Härtel, s.d. (ca. 1841), p. 25 (n° 2) : cadence vocale de Hans Sachs.

¹⁶⁶ LORTZING, Albert, *Rolands Knappen*, Märchenoper in 3 Aufzügen, Vollständiger Clavierauszug mit deutschem und schwedischem Text von Georg Richard Kruse und Preben Nodermann, Lund, Sydsvenskâ Bok- och Musikförlaget / Berlin, Albert Stahl, s.d., p. 60 (n° 8) : cadence vocale de Garcia ; p. 86, 90 et 91-92 (n° 9) :

Lortzing, *Martha*¹⁶⁷ de Flotow, *Die lustigen Weiber von Windsor*¹⁶⁸ de Nicolai et *Der Barbier von Bagdad*¹⁶⁹ de Cornelius. Les exemples les plus ostensibles de cette virtuosité vocale sont attribués à des personnages féminins, à savoir Isabella et Mariana dans la *komische Oper* de Wagner, Lady Harriet Durham et Nancy dans celle de Flotow, Frau Fluth et Frau Reich dans celle de Nicolai.

Sur le plan du comique, l'influence italienne se traduit dans les *Singspiele* et *komische Opern*, contrairement aux opéras-comiques, par la présence de rôles caractéristiques de *basso buffo*, à l'instar d'Osmin dans *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart, Stössel dans *Doktor und Apotheker* de Dittersdorf, Filz dans *Hieronymus Knicker* de Dittersdorf, Brighella dans *Das Liebesverbot* de Wagner, van Bett dans *Zar und Zimmermann* de Lortzing, Baculus dans *Der Wildschütz* de Lortzing, Stadinger dans *Der Waffenschmied* de Lortzing, Plumkett dans *Martha* de Flotow, Sir John Falstaff dans *Die lustigen Weiber von Windsor* de Nicolai, Abul Hassan dans *Der Barbier von Bagdad* de Cornelius et, à un moindre degré, Rocco dans *Fidelio* de Beethoven.

Dans une lettre datée du 22 juillet 1847 à Vienne et adressée à Heinrich Schmidt, alors metteur en scène à Dresde, Lortzing explique en partie la non-représentation de ses *komische Opern* depuis le mois d'octobre 1846 au Theater an der Wien, bien qu'il y soit engagé comme chef d'orchestre, par l'absence d'un véritable *basso buffo* dans la troupe de ce théâtre¹⁷⁰. Il s'agit d'un argument que l'on retrouve exprimé à plusieurs reprises dans la correspondance du compositeur durant son séjour viennois, notamment dans quatre lettres adressées en 1847 et 1848 à Philipp Reger, Friedrich Lortzing, Carl Gollmick et Josef Bickert¹⁷¹. Engagé en 1850 comme chef d'orchestre au Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater de Berlin, Lortzing regrette de même, dans une lettre à sa femme datée du 12 mai, soit trois jours avant la réouverture de ce théâtre, de ne pas pouvoir diriger dans l'immédiat d'ouvrages comiques en

cadences vocales et virtuosité d'Isalda ; p. 151-153 et 163-165 (n° 13) : virtuosité vocale d'Isalda ; p. 173 et 179 (n° 14) : cadence vocale de Garsias ; p. 233 (n° 17) : cadence vocale d'Amarin.

¹⁶⁷ FLOTOW, Friedrich von, *Martha*, Oper in vier Akten, Klavierauszug mit Text von Gustav Kogel, Vorwort von G. R. Kruse, Francfort-sur-le-Main/Leipzig/Londres/New York, C. F. Peters, n° 3480, s.d., p. 29 (n° 2) : cadences vocales de Nancy et Lady ; p. 43 (n° 3) : cadence vocale de Lady ; p. 149 et 151 (n° 11) : cadences vocales de Plumkett ; p. 167 (n° 14) : cadence vocale de Lady ; p. 192-193 (n° 15) : cadences vocales de Lady ; p. 213 (n° 17) : cadence vocale de Nancy.

¹⁶⁸ NICOLAI, Otto, *Die lustigen Weiber von Windsor*, Komisch-phantastische Oper in drei Akten, Nach dem Autograph revidiert von Kurt Soldan, Klavierauszug von Kurt Soldan, Francfort-sur-le-Main/Leipzig/Londres/New York, C. F. Peters, n° 1940, 1961, p. 26 (n° 1) : cadences vocales de Frau Reich et Frau Fluth ; p. 47-48, 49 et 51 (n° 3) : cadences vocales de Frau Fluth ; p. 77 (n° 4) : cadence vocale de Frau Fluth ; p. 144 (n° 7c) : cadences vocales d'Anna et Fenton ; p. 183-184 (n° 9) : virtuosité vocale de Frau Fluth et Frau Reich ; p. 242-244 (n° 17) : virtuosité vocale du trio de solistes de Frau Fluth, Anna et Frau Reich.

¹⁶⁹ CORNELIUS, Peter, *Der Barbier von Bagdad*, Komische Oper in zwei Aufzügen, Text von Peter Cornelius, herausgegeben von Max Hasse, Klavierauszug von Waldemar von Baußnern, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, n° 2066, 1905, p. 87-88 (I, 7) : longue cadence vocale du barbier.

¹⁷⁰ LORTZING, Albert, *Sämtliche Briefe: historisch-kritische Ausgabe*, CAPELLE, Irmind (éd.), Cassel/Bâle/Londres/New York/Prague, Bärenreiter, 1995, p. 298 : « Ja, lieber Freund, es ist in Bezug auf die Spieloper rein um aus der Haut zu fahren. Von meinen Opern ist seit October v. J. keine mehr bei uns auf dem Repertoire indem wir weder einen Spieltenor noch einen eigentlichen Buffo haben ».

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 293 : lettre à Philipp Reger [Francfort], Vienne, 29 mai 1847 : « Von meinen Opern – solltest Du es glauben ist seit einem halben Jahre nicht eine auf dem Repertoire weil – keine Darsteller dafür da sind, kein Spieltenor kein Buffo u. s. w. » ; p. 299 : lettre à Friedrich Lortzing [Weimar], Vienne, le 5 septembre 1847 : « Man schwärmt nur für Straußische Walzer und italienische Musik, woher es auch kommt, daß die hiesigen Sänger eine deutsche Oper gar nicht mehr singen können. » ; p. 318 : lettre à Carl Gollmick [Francfort], Vienne, 11 février 1848 : « Die Darsteller für meine Opern sind überhaupt schwer zu finden und in Oesterreich existiren sie nun schon gar nicht. » ; p. 322 : lettre à Josef Bickert [Leipzig], Vienne, mi-avril 1848 : « Von einer Spieloper ist nun bei uns gar keine Rede. Erstens ist das Theater zu groß, zweitens sind keine Sänger dazu da. Habe ich doch mein neuestes Opus hier noch nicht einmal zur Aufführung bringen können. »

plusieurs actes, en l'absence d'un *basso buffo* qui soit aussi bon chanteur¹⁷². De tels aveux sont révélateurs de la fonction essentielle occupée par les emplois de basse bouffe dans les ouvrages de ce compositeur. Dans *Zar und Zimmermann*, son ouvrage le plus célèbre, Lortzing confie le rôle de basse bouffe au personnage de Van Bett, le maire de la commune de Saardam en Hollande. Dans l'air « *O sancta justitia*¹⁷³ », l'insertion pompeuse de citations latines dans un texte allemand¹⁷⁴ et l'expression d'un orgueil démesuré - « *O, ich bin klug und weise, und mich betrügt man nicht*¹⁷⁵ » - confèrent d'emblée au personnage un caractère infatué, stupide et ridicule. Lortzing reprend dans cet air un procédé éprouvé par Dittersdorf dans l'air de la basse Krautmann placé au début du deuxième acte de *Doktor und Apotheker*¹⁷⁶, à savoir l'accumulation de verbes en « *-ieren* », c'est-à-dire de verbes d'origine étrangère, chantés sur un débit syllabique rapide :

*Diese ausdrucksvollen Züge, diese Aug, wie ein Flambeau, verkünden meines Geistes Siege, ich bin ein zweiter Salomo, denn ich weiß zu bombardieren, zu rationieren, zu expektorieren, zu blamieren, inspizieren, echauffieren, räsonieren, malträtieren, und zu ieren, zieren, rühren, führen, schmieren, ratifizieren. Mit einem Wort, man sieht mir's an, mit einem Wort, man sieht mir's an, ich bin ad speciem ein ganzer Mann*¹⁷⁷.

Dans une lettre datée du 7 février 1840 à Leipzig, Lortzing donne quelques conseils à la basse Friedrich Krug, un chanteur engagé depuis 1839 au théâtre de la cour de Karlsruhe, pour interpréter le rôle bouffe de van Bett :

*Die Partie des Bürgermeisters - wenn ihnen die Oper zu ihnen gelangt - wird ihnen Freude machen; sie ist unbestritten eine der brilliantesten Buffo-Partien, die in neuester Zeit geschrieben sind. Sie wollen Notizen darüber, aber ich wüßte wirklich keine zu nennen, welche nicht klar dalägen. Der Charakter ist hoch komisch, dumm wichtig - nun - das alte Stück wird Ihnen ja bekannt seyn. Einige übertreiben und das ist nicht gut: die Rolle ist durchaus nicht zum Faxen machen geeignet. Ich bin von Ihrer Einsicht im Voraus überzeugt, daß Sie der Rolle die richtige Seite abgewinnen*¹⁷⁸.

Dans une lettre datée du 9 septembre 1842 à Leipzig et adressée au même destinataire, Lortzing regrette que ses opéras ne soient plus joués à Karlsruhe. Le compositeur considère que Friedrich Krug, en tant que basse bouffe, est l'interprète le plus lésé dans cette affaire :

¹⁷² *Ibid.*, p. 410 : « *Unser Theater soll mit aller Gewalt am 15ten eröffnet werden. Es wird Tag und Nacht gearbeitet. Gestern ist Herr Marchion eingetroffen. Eine gute Acquisition für die Spieloper. Ich hoffe, es soll bald darüber hergehen, wenigstens sind eine Menge brauchbarer Mitglieder dafür vorhanden mit Ausnahme eines stimmbegabten Buffo's und eines Bariton's. Kleine Opern können wir jedenfalls schon jetzt viele geben.* »

¹⁷³ LORTZING, Albert, *Zar und Zimmermann*, *op. cit.*, p. 44-54 (n° 4).

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 44 : « *O sancta justitia! ich möchte rasen* » ; p. 45 : « *Plerique hominum auf dieser Erde* » ; p. 47 : « *Ein Glück, daß ich mein Amt verstehe und sapientissime alles wend' und drehe, daß mein Ingenium Akten weiß zu schmieren, und das Concilium am Gängelband zu führen* » ; p. 50 : « *Man glaub mir's, daß ich nie mich trüge et ipso momento gleich über jedes Crimen siege* » ; p. 53 : « *ich bin ad speciem ein ganzer Mann* ».

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 48 et 51 : « *Oh ! Je suis intelligent et sage, et l'on ne me trompe pas* ».

¹⁷⁶ DITTERSDORF, Carl Ditters von, *Doctor und Apotheker*, *op. cit.*, p. 113-114 et 116-117 (n° 12) : Krautmann : « *Denn diese können weiter nichts, diese können weiter nichts als projectiren, consultiren, referiren, controlliren, condemniren, exequiren, projectiren, consultiren, referiren, controlliren, condemniren, exequiren, und noch mehr solch Zeug in ieren.* »

¹⁷⁷ LORTZING, Albert, *Zar und Zimmermann*, *op. cit.*, p. 51-53 (n° 4).

¹⁷⁸ LORTZING, Albert, *Sämtliche Briefe*, *op. cit.*, p. 118 : « *La partie du maire - si l'opéra arrive encore jusqu'à vous [jusqu'au théâtre de Karlsruhe] - va vous réjouir ; elle est indiscutablement l'une des plus brillantes parties de basse bouffe écrites ces derniers temps. Vous voulez des indications à son sujet, mais je ne saurais en citer aucune qui ne soit évidente. Le caractère est très comique, d'une stupide importance ; cela étant, l'ancienne pièce de théâtre vous sera bien familière. Certains [interprètes] exagèrent et cela n'est pas bon : le rôle n'est pas du tout adapté pour faire le pitre. Berthold est efficace avec son comique sobre. Blume à Berlin est meilleur dans une attitude noble. Je suis convaincu par avance qu'avec votre discernement vous trouverez le juste côté du rôle.* »

« *Sie verlieren dabei am meisten, denn die Baßbuffo's können mir wirklich einmal eine Ehrenpforte bauen*¹⁷⁹. » Dans une lettre datée du 21 mars 1844 et adressée à son ami Carl Gollmick à Francfort-sur-le-Main, Lortzing confirme le succès général obtenu par les basses bouffes allemandes dans le rôle de van Bett : « *Der Bürgermeister ist nicht umzubringen, wie man zu sagen pflegt, Buffos mit und ohne Spiel haben sich daran versucht und alle Glück gemacht*¹⁸⁰. » Dans son ouvrage consacré à l'histoire de la *komische Oper*, Hellmuth Christian Wolff souligne la parenté du rôle de van Bett avec les rôles de *dottore* de la *commedia dell'arte* et de l'*opera buffa*, c'est-à-dire avec des rôles de *basso buffo* tels que Bartolo dans *Il barbiere di Siviglia* de Rossini ou Dulcamara dans *L'elisir d'amore* de Donizetti :

[...] *die groteske Figur des Bürgermeisters van Bett. Diesen machte Lortzing zu einer der bekanntesten Bass-Buffo-Partien. Er erweiterte die Rolle gegenüber den Vorlagen, dabei waren alle guten Geister der italienischen opera buffa beteiligt. Dieser van Bett ist ein direkter Abkömmling des grossprecherischen „Dottore“ der alten Commedia dell'arte und seiner musikalischen Nachkommen, wie etwa des Schulmeisters Barbacola (von Molière und Lully), so z. B. mit dem Refrain seiner grossen Arie „O ich bin klug und weise und mich betrügt man nicht“. Lortzing griff in dessen Arien das Achtel-Parlando der italienischen opera buffa genau so auf wie die Koloraturen der grossen Oper, die auf diese Weise verspottet wurden. Vor allem in der Arie van Betts „O sancta justitia“, in der ausserdem das „Cantabile“ der Italiener in heiterer Weise zur Anwendung gelangte*¹⁸¹.

Dans *Der Wildschütz*, Lortzing attribue le rôle de basse bouffe au maître d'école Baculus. Ce personnage est présenté dès le début de l'opéra, dans le *Lied* de l'ABCD¹⁸², sous les traits d'un fiancé qui n'est plus de première jeunesse et d'un pédagogue qui expose sa philosophie de l'existence et sa sagesse en chantant les lettres de l'alphabet. Convaincu de braconnage sur les terres du comte von Eberbach (un coup de fusil se fait entendre durant l'ouverture)¹⁸³, Baculus perd son poste d'enseignant avant de découvrir à la fin de l'opéra qu'il est involontairement innocent de ce crime. Il croyait avoir abattu un cerf, dont la dépouille était destinée à nourrir ses invités lors du repas de ses noces avec Gretchen, mais n'avait en réalité abattu que son âne. En allemand comme en français, l'âne est un animal associé dans la culture populaire aux adjectifs têtue, bête et borné. Par une métonymie implicite, ces adjectifs caractérisent dans l'opéra de Lortzing le maître de l'animal. Dans le quintette de la scène du billard, tandis que le comte von Eberbach et le baron Kronthal rivalisent pour s'attirer l'attention de la baronne Freimann dont la véritable identité leur est encore inconnue, les interventions de Baculus dans un style de choral sur les paroles « *Wach auf, mein Herz, und singe*¹⁸⁴ » sont d'une grande efficacité comique. Dans son air bouffe

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 149 : « Vous y perdez le plus, car les basses bouffes peuvent vraiment me construire un jour un arc de triomphe. »

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 174 : « Le maire ne peut pas être tué [Le rôle du maire ne peut pas manquer son effet], comme on a coutume de dire ; des basses bouffes avec et sans jeu s'y sont essayés et ont toutes réussi. »

¹⁸¹ WOLFF, Hellmuth Christian, *Geschichte der komischen Oper, von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1981, p. 181 : « [...] la figure grotesque du maire Van Bett. Lortzing fit de lui l'une des plus célèbres parties de basse bouffe. Il élargit le rôle par rapport aux modèles précédents [Schaffer et Donizetti], tous les bons esprits de l'*opera buffa* italienne y participèrent. Ce van Bett est le descendant direct du *Dottore* fanfaron de la vieille *Commedia dell'arte* et de son rejeton musical, comme le maître d'école Barbacola (de Molière et Lully), ainsi par exemple avec le refrain de son grand air « *O ich bin klug und weise und mich betrügt man nicht* ». Lortzing s'empare précisément dans cet air du *parlando* en croches de l'*opera buffa* italienne, ainsi que des *coloratures* du grand opéra, qui sont de la sorte ridiculisées. Avant tout dans l'air « *O sancta justitia* » de van Bett, où le *cantabile* des Italiens fut utilisé avec succès. »

¹⁸² LORTZING, Albert, *Der Wildschütz oder Die Stimme der Natur*, Komische Oper in drei Akten, Klavierauszug, Neu revidierte Ausgabe herausgegeben von Georg Richard Kruse, Francfort-sur-le-Main/Londres/New York, C. F. Peters, n° 2054, 1948, p. 27-31 (n° 1) : « *Lied* ».

¹⁸³ *Ibid.*, p. 14 (ouverture) : « (*auf der Bühne fällt ein Schuß*) ».

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 162-163 et 167-168 (n° 11) : « Réveille-toi, mon cœur, et chante ».

« *Fünftausend Taler*¹⁸⁵ », où prédomine le débit syllabique rapide sur des notes répétées, Baculus assume parfaitement sa véralité en se vantant de vendre sa fiancée au comte contre une forte somme d'argent. Hellmuth Christian Wolff observe au sujet de ce personnage :

Den Höhepunkt der komischen Opern Lortzings bildete „Der Wildschütz oder die Stimme der Natur“, nach einer Komödie Kotzebues. Der Schulmeister Baculus, der sich als Wilddieb betätigt, um sich zu seiner Verlobung einen Braten zu verschaffen, dabei aber seinen eigenen Esel erschießt, gehört zu den bekanntesten Buffo-Gestalten der deutschen komischen Oper. Seine Arie „Fünftausend Taler“ ist zu einem Paradestück aller Bassisten geworden. Hier ist das schnelle Parlando verschiedenartig zur Anwendung gebracht, komische Koloraturen werden auf lateinischen Text gestottert („sta-tum“¹⁸⁶).

Dans *Die lustigen Weiber von Windsor*, le personnage de basse bouffe est confié par Nicolai au rôle shakespearien de Sir John Falstaff. Cet aristocrate séducteur envoie des lettres d'amour à plusieurs femmes en même temps et finit par être l'objet de la risée générale en fin d'ouvrage. Le caractère grotesque du personnage est parfaitement caractérisé dans les deux premiers numéros du deuxième acte, le *Lied* avec chœur « *Als Büblein klein*¹⁸⁷ », qui n'est autre qu'une chanson à boire, et le *Rezitativ und Buffo-Duett* « *Gott grüß Euch, Sir*¹⁸⁸ ! », lors duquel Herr Fluth découvre que sa femme et Frau Reich se sont moquées de lui.

Dans *Der Barbier von Bagdad*, Cornelius crée, avec le personnage du barbier, un rôle de basse bouffe particulièrement étoffé et d'une grande virtuosité vocale. Le compositeur prend ici comme modèle le personnage éponyme d'*Il barbiere di Siviglia* de Rossini, ainsi que le remarquent justement les musicologues Egon Voss¹⁸⁹ et Hellmuth Christian Wolff : « *Dieser „Barbier“ ist wie der Rossinis eine Glanzrolle für einen Bass-Buffo*¹⁹⁰. » Désireux de venir en aide à Nurredin, le barbier de Bagdad ne fait en réalité que contrarier sans cesse les projets du jeune homme. Son nom à rallonge, Abu Hassan Ali Ebn Bekar, est l'objet d'un *Leitmotiv* au contour mélodique très caractérisé¹⁹¹. L'un des exemples les plus manifestes de l'influence rossinienne sur la conception du personnage du barbier est l'air « *Bin Akademiker, Doktor und Chemiker* » où celui-ci chante, sur une succession de notes répétées et dans un débit syllabique extrêmement rapide (la partition donne conjointement les indications « *Rasch* » et « *Presto* »), la liste impressionnante des professions qu'il prétend maîtriser, puis affirme être un « génie total ». Cornelius s'approprie ici le modèle bouffe italien de l'air de

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 183-189 (n° 12).

¹⁸⁶ WOLFF, Hellmuth Christian, *op. cit.*, p. 182 : « *Der Wildschütz oder die Stimme der Natur*, d'après une comédie de Kotzebue, constitua l'apogée des *komische Opern* de Lortzing. Le maître d'école Baculus, qui agit comme un braconnier afin de se procurer une bête à rôtir pour ses fiançailles mais qui en réalité abat d'un coup de fusil son propre âne, appartient aux personnages bouffes les plus connus des *komische Opern* allemandes. Son air « *Fünftausend Taler* » est devenu un air de bravoure de toutes les basses. Le *parlando* rapide est ici utilisé de différentes manières, des *coloratures* comiques sont bégayées sur un texte en latin (« *sta-tum* »). »

¹⁸⁷ NICOLAI, Otto, *Die lustigen Weiber von Windsor*, *op. cit.*, p. 111-116 (n° 5).

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 117-132 (n° 6).

¹⁸⁹ VOSS, Egon, « „Der Barbier von Bagdad“ als komische Oper », in : FEDERHOFER, Hellmut, OEHL, Kurt Helmut (éd.), *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist: Vorträge, Referate und Diskussionen*, Regensburg, Bosse, coll. « Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts », vol. 48, 1977, p. 130-131 : « *Das Sujet und insbesondere der Titel spielen unmissverständlich auf ein Werk an, das als Muster der komischen Oper gelten kann, nämlich Rossinis Il barbiere di Siviglia. Cornelius scheint im Sinn gehabt zu haben, das deutsche Gegenstück zu dieser Opera buffa zu schaffen. Dass die italienische Ausprägung der komischen Oper zu seinen Vorbildern zählte, zeigt der bereits zitierte Brief vom 25. Dezember 1849, in dem im übrigen auch von Rossini die Rede ist, den Cornelius bewunderte. Auch die Musik von Cornelius' Barbier ist der Opera buffa Rossinis unverkennbar verpflichtet, wie das Parlando und die Sprechvirtuosität, z. B. in Abul Hassans Selbstporträt „Bin Akademiker, Doktor und Chemiker...“, veranschaulichen* ».

¹⁹⁰ WOLFF, Hellmuth Christian, *op. cit.*, p. 188 : « Ce « Barbier » est, comme celui de Rossini, un rôle brillant pour une basse bouffe. »

¹⁹¹ CORNELIUS, Peter, *Der Barbier von Bagdad*, *op. cit.*, p. 43, 76 et 146-147.

catalogue, comme le fit avant lui Mozart à travers l'aria « *Madamina, il catalogo è questo* » chanté par Leporello dans *Don Giovanni* :

*Bin Akademiker, Doktor und Chemiker, Bin Mathematiker und Arithmetiker, Bin auch Grammatiker Sowie Aesthetiker, Ferner Rhetoriker, Großer Historiker, Astrolog, Philolog, Physiker, Geolog. Geograph, Korograph, Topograph, Kosmograph, Linguist, Jurist und Tourist und Purist, Maler und Plastiker, Fechter, Gymnastiker, Tänzer und Mimiker, Dichter und Musiker, Großer Dramatiker, Epigrammatiker, Scharfer Satiriker, Epiker, Lyriker, dabei ein Sokrates und Aristoteles. Bin Dialektiker, Sophist, Eklektiker, Kyniker, Ethiker Peripatetiker, Bin ein athletisches Tief theoretisches Musterhaft praktisches Autodidaktisches Gesamtgenie, ja, ein Gesamtgenie*¹⁹².

Dans son ouvrage intitulé *Die komische Oper nach Lortzing*, Karl Maria Klob compare l'importance prise par le personnage du barbier de Cornelius dans l'histoire de la musique lyrique allemande à celle du personnage d'Osmin dans *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart :

*Eine Prachtschöpfung dieser Abul Hassan! Sowohl dichterisch als musikalisch. In letzterer Beziehung hat er nur einen ebenbürtigen Nebenbuhler in der ganzen Opernliteratur. Den Osmin in der „Entführung“. Aber auch nur hinsichtlich der stimmlichen Behandlung und dem Ausdruck des Humors können die beiden Gestalten miteinander verglichen werden. Im Fühlen und Denken sind sie grundverschieden*¹⁹³.

À l'instar des compositeurs d'opéras-comiques, les compositeurs allemands récupèrent et exploitent à divers degrés la plupart des procédés musicaux qui ont été étudiés dans le chapitre consacré aux modèles structurels du comique italien, qu'il s'agisse - comme nous l'avons mentionné précédemment - de l'emploi de sauts d'intervalles, du débit syllabique rapide, de traits en notes répétées, de cadences stéréotypées, de répétitions de mots ou d'onomatopées, ou de l'utilisation de répliques brèves et régulières enchaînées du tac au tac dans un tempo vif.

Dans le genre du *Singspiel*, l'emploi de sauts d'intervalles connaît l'une de ses plus brillantes illustrations au XVIII^e siècle à travers le personnage d'Osmin dans *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart. Ce personnage de *basso buffo* multiplie les sauts de quarts, de quintes, de sixtes et d'octaves¹⁹⁴. Le même procédé est repris de manière moins appuyée par Dittersdorf dans *Doctor und Apotheker*¹⁹⁵ et *Hieronymus Knicker*¹⁹⁶, par Winter dans *Das unterbrochene Opferfest*¹⁹⁷, par Beethoven dans *Fidelio*¹⁹⁸, par Weber dans *Abu Hassan*¹⁹⁹,

¹⁹² *Ibid.*, p. 62-65 (I, 5).

¹⁹³ KLOB, Karl Maria, *Die komische Oper nach Lortzing*, Berlin, « Harmonie » : Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst, 1904, p. 32 : « Quelle superbe création que cet Abul Hassan ! Autant sur le plan du livret que sur le plan de la musique. Il n'a, à tous égards, qu'un seul rival d'égale valeur dans toute la littérature d'opéra : Osmin dans « *L'Enlèvement au sérail* ». Mais les deux personnages peuvent uniquement être comparés en ce qui concerne le traitement vocal et l'expression de l'humour. Ils sont fondamentalement différents en sentiment et en pensée. »

¹⁹⁴ MOZART, Wolfgang Amadeus, *Die Entführung aus dem Serail*, *op. cit.*, p. 22-23 et 25 (n° 3) : sauts de sixtes ascendantes et de quintes descendantes d'Osmin ; p. 28, 29 (n° 3) et 135 (n° 19) : sauts d'octaves d'Osmin ; p. 52-53 (n° 7), 138-139 (n° 19) et 157 (n° 21) : sauts de quarts d'Osmin.

¹⁹⁵ DITTERSDORF, Carl Ditters von, *Doctor und Apotheker*, *op. cit.*, p. 51 (n° 7) : sauts de sixtes descendantes de Stössel ; p. 204 (n° 24) : sauts d'octaves descendantes et de quarts ascendantes du septuor de solistes.

¹⁹⁶ DITTERSDORF, Carl Ditters von, *Hieronymus Knicker*, *komische Oper in zwei Acten*, Clavierauszug mit Text und vollständigem Dialog. Nach der Partitur berichtigt und neu bearbeitet von Richard Kleinmichel, Leipzig/Berlin, Bartholf Senff, s.d., p. 81 (n° 12) : sauts d'octaves descendantes des différents solistes.

¹⁹⁷ WINTER, Peter von, *Das unterbrochene Opferfest*, *op. cit.*, p. 60 (n° 8) : sauts de quintes, de sixtes et d'octaves de Mafferu ; p. 77 (n° 12) : sauts de quarts et de quintes de Pedrillo.

¹⁹⁸ BEETHOVEN, Ludwig van, *Fidelio*, *Opera in Two Acts*, in Full Score, New York, Dover, 1984, p. 32 (n° 1) : sauts de sixtes ascendantes et de quintes descendantes de Marzelline.

puis par les compositeurs de *komische Opern* dans les années 1830 et 1840. Citons notamment les sauts d'octaves des basses bouffes Brighella dans *Das Liebesverbot*²⁰⁰ de Wagner, Baculus dans *Der Wildschütz*²⁰¹ de Lortzing et Plumkett dans *Martha*²⁰² de Flotow.

Le débit syllabique rapide et les traits en notes répétées, exécutés par les chanteurs ou par l'orchestre - dans ce dernier cas le plus souvent par le pupitre des premiers violons -, sont deux caractéristiques essentielles du genre bouffe italien que s'approprient les compositeurs allemands de *Singspiele* et de *komische Opern*, notamment Mozart dans *Die Entführung aus dem Serail*²⁰³ et *Die Zauberflöte*²⁰⁴, Dittersdorf dans *Doctor und Apotheker*²⁰⁵ et *Hieronymus Knicker*²⁰⁶, Wenzel Müller dans *Die Schwestern von Prag*²⁰⁷, Winter dans *Das unterbrochene Opferfest*²⁰⁸, Beethoven dans *Fidelio*²⁰⁹, Marschner dans *Der Holzdieb*²¹⁰, Wagner dans *Das Liebesverbot*²¹¹, Lortzing dans *Die beiden Schützen*²¹², *Zar und Zimmermann*²¹³, *Der*

¹⁹⁹ WEBER, Carl Maria von, *Abu Hassan*, *op. cit.*, p. 12 (n° 2) : sauts de septièmes mineures d'Abu Hassan.

²⁰⁰ WAGNER, Richard, *Das Liebesverbot*, *op. cit.*, p. 156 (n° 5) : sauts d'octaves de Brighella ; p. 448-449 (n° 9) : sauts d'octaves de Luzio.

²⁰¹ LORTZING, Albert, *Der Wildschütz*, *op. cit.*, p. 182 et 188 (n° 12) : sauts d'octave de Baculus.

²⁰² FLOTOW, Friedrich von, *Martha*, *op. cit.*, p. 140 (n° 10) : sauts d'octave de Tristan.

²⁰³ MOZART, Wolfgang Amadeus, *Die Entführung aus dem Serail*, *op. cit.*, p. 27-29 (n° 3), 133, 135, 136 et 139 (n° 19) : notes répétées d'Osmin ; p. 50-52 (n° 7) : notes répétées du trio de solistes ; p. 62-66 (n° 9) : notes répétées de Blonde et Osmin ; p. 161-163 (n° 21) : notes répétées du chœur de janissaires.

²⁰⁴ MOZART, Wolfgang Amadeus, *Die Zauberflöte*, *op. cit.*, p. 38-39 et 45-46 (n° 5) : notes répétées de Papageno ; p. 74 (n° 8) : notes répétées de Monostatos ; p. 107 (n° 14) : notes répétées de la Reine de la nuit ; p. 166-171 (n° 21) : notes répétées de Papageno et Papagena.

²⁰⁵ DITTERSDORF, Carl Ditters von, *Doctor und Apotheker*, *op. cit.*, p. 30-32 (n° 4) : notes répétées à l'orchestre ; p. 42-43 (n° 6) : notes répétées de Sichel ; p. 49 et 52-53 (n° 7) : notes répétées de Stössel ; p. 173 (n° 18) : notes répétées de Sturmwald.

²⁰⁶ DITTERSDORF, Carl Ditters von, *Hieronymus Knicker*, *op. cit.*, p. 18-20 (n° 3) : notes répétées de Ferdinand ; p. 26-27 (n° 4) : notes répétées de Knicker et Louise ; p. 54 (n° 9) : notes répétées de Röschen ; p. 58 (n° 10) : notes répétées d'Henriette ; p. 62-65 (n° 11) : notes répétées de Filz ; p. 107-108 et 110-111 (n° 16) : notes répétées de Knicker.

²⁰⁷ MÜLLER, Wenzel, *Die Schwestern von Prag*, *op. cit.*, p. 10-12 (n° 1) : notes répétées de von Brummer et Kaspar ; p. 27-33 (n° 5) : notes répétées de Kaspar et Johann ; p. 43 (n° 7) : notes répétées de Krispin et Lorchen ; p. 89-90 (n° 13) : notes répétées de Kaspar ; p. 93-95 (n° 13) : notes répétées de von Brummer et Kunegunde ; p. 112-113 (n° 14) : notes répétées du chœur d'hommes.

²⁰⁸ WINTER, Peter von, *Das unterbrochene Opferfest*, *op. cit.*, p. 76 (n° 12) : notes répétées de Pedrillo et Basila.

²⁰⁹ BEETHOVEN, Ludwig van, *Fidelio*, *op. cit.*, p. 56 (n° 4) et 166-174 (n° 12) : notes répétées de Rocco ; p. 144, 148 et 152 (n° 10) : notes répétées de Jaquino.

²¹⁰ MARSCHNER, Heinrich, *Der Holzdieb*, *Komische Oper in einem Aufzuge, Vollständiger Klavierauszug mit gesungenem und gesprochenem Text*, Berlin/Posen, Ed. Bote & G. Bock, s.d., p. 16-17 (n° 2), 30 (n° 4) et 73-74 (n° 13) : notes répétées de Lorenz ; p. 31 (n° 4) : notes répétées de Barbara.

²¹¹ WAGNER, Richard, *Das Liebesverbot*, *op. cit.*, p. 165-166, 171-172, 176-177, 179-181 (n° 5) et 297-299 (n° 6) : notes répétées à l'orchestre ; p. 188-193 (n° 5) et 548-550 (n° 11) : notes répétées de Brighella ; p. 449-450 (n° 9) : notes répétées de Luzio ; p. 488-489 (n° 11) : notes répétées de Danieli ; p. 551 (n° 11) : notes répétées de Pontio Pilato.

²¹² LORTZING, Albert, *Die beiden Schützen*, *op. cit.*, p. 23-25 (n° 2) : notes répétées de Busch au sein du trio de solistes ; p. 27-28 et 30 (n° 3) : notes répétées en triolets de double-croches à l'orchestre ; p. 112-116 (n° 10) : notes répétées des différents solistes.

²¹³ LORTZING, Albert, *Zar und Zimmermann*, *op. cit.*, p. 30-32 (n° 2) : notes répétées de Marie.

p. 46-47 (n° 4) : notes répétées en double-croches à l'orchestre ; p. 51-53 (n° 4) : notes répétées en croches à l'orchestre ; p. 46-48 et 50-53 (n° 4) : notes répétées en croches de van Bett ; p. 62 (n° 5) : notes répétées en triolets de croches à l'orchestre ; p. 73-76 (n° 6) : notes répétées de van Bett et Iwanow ; p. 73-76 et 78-79 (n° 6) : notes répétées à l'orchestre ; p. 95-96, 99, 102, 107-108 et 110-111 (n° 7) : notes répétées en croches au chœur mixte ; p. 147-148, 155, 157, 162-163 (n° 12) : notes répétées de van Bett ; p. 190, 191, 193 (n° 13) et p. 225-226 (n° 16) : notes répétées de van Bett et du chœur mixte.

*Wildschütz*²¹⁴, *Undine*²¹⁵, *Der Waffenschmied*²¹⁶, *Rolands Knappen*²¹⁷ et *Die Opernprobe*²¹⁸, Flotow dans *Martha*²¹⁹, Nicolai dans *Die lustigen Weiber von Windsor*²²⁰ et Cornelius dans *Der Barbier von Bagdad*²²¹.

L'utilisation régulière, en particulier par Rossini, de cadences stéréotypées, basées sur l'enchaînement harmonique répété en boucle de quatre accords scandés sur les temps forts de la mesure, est caractéristique des *opere buffe* composées à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle. Les compositeurs allemands reprennent presque tous ces formules cadentielles dans leurs ouvrages lyriques. Nous avons relevé de nombreux exemples de telles cadences dans différents *Singspiele* de Mozart, Dittersdorf, Müller, Winter et Beethoven, ainsi que différentes *romantische Opern* et *komische Opern* de Weber, Kreutzer, Wagner, Lortzing, Flotow et Nicolai. Comme dans les opéras-comiques de Boieldieu, Auber, Hérold et Adam, le nombre de répétitions d'un même enchaînement harmonique y est le plus souvent inférieur à ce qu'il est dans les *opere buffe* rossiniennes. Mozart, Dittersdorf et Müller privilégient l'enchaînement harmonique I⁵-VI⁵-II^{6/5}-V⁵ - I⁵..., notamment dans leurs *Singspiele* intitulés *Die Entführung aus dem Serail*²²², *Die Zauberflöte*²²³, *Doctor und Apotheker*²²⁴, *Hieronymus*

²¹⁴ LORTZING, Albert, *Der Wildschütz*, *op. cit.*, p. 27 et 29 (n° 1) notes répétées de Baculus ; p. 28 et 30 (n° 1) : notes répétées au chœur mixte ; p. 28-29 et 31 (n° 1) : notes répétées en double-croches à l'orchestre ; p. 40-42 et 47-49 (n° 2) : débit syllabique rapide en double-croches de Baculus et Gretchen ; p. 63-64 (n° 4) : notes répétées de Baculus et Gretchen ; p. 118-120 (n° 8) : notes répétées de la baronne, puis du baron ; p. 149, 151-152 et 154 (n° 10) : notes répétées de la baronne et du baron ; p. 163-164 et 168-169 (n° 11) : notes répétées de Baculus ; p. 165 (n° 11) : notes répétées de la baronne et du comte ; p. 165-189 (n° 12) : notes répétées de Baculus.

²¹⁵ LORTZING, Albert, *Undine*, *Romantische Zauberoper in 4 Aufzügen, Klavierauszug nach der vom Komponisten für Wien neu bearbeiteten Partitur herausgegeben von Georg Richard Kruse*, Leipzig, C. F. Peters, s.d., p. 13-15 (I, 1) : notes répétées de Veit.

²¹⁶ LORTZING, Albert, *Der Waffenschmied*, *Komische Oper in 3 Akten, Klavierauszug*, Leipzig, C. F. Peters, s.d. (ca. 1890), p. 25-26 (n° 1) : notes répétées de Stadinger.

²¹⁷ LORTZING, Albert, *Rolands Knappen*, *op. cit.*, p. 102, 104-106, 110 (n° 11) et 231-233 (n° 17) : notes répétées à l'orchestre ; p. 206 (n° 16) : trio de solistes en notes répétées.

²¹⁸ LORTZING, Albert, *Die Opernprobe*, *Komische Oper in einem Akt, Klavierauszug mit Gesang von Richard Kleinmichel*, Vienne, Universal Edition, s.d., p. 25-26 (I, 6) : notes répétées en triple-croches à l'orchestre ; p. 71-72 (I, 12) : notes répétées de Johann.

²¹⁹ FLOTOW, Friedrich von, *Martha*, *op. cit.*, p. 68-75 (n° 4) : notes répétées du chœur de servantes ; p. 88-90 (n° 6) : notes répétées du quatuor de solistes ; p. 144-147 (n° 11) : notes répétées de Plumkett ; p. 159 (n° 12) : notes répétées en double-croches à l'orchestre ; p. 168 (n° 14) : notes répétées à l'orchestre ; p. 172-175 (n° 14) : notes répétées du chœur mixte et de Plumkett.

²²⁰ NICOLAI, Otto, *Die lustigen Weiber von Windsor*, *op. cit.*, p. 32 : notes répétées de Frau Reich et Frau Fluth ; p. 83-84 : notes répétées de Falstaff ; p. 125-128 et 130-131 : notes répétées de Falstaff et Fluth ; p. 166 : notes répétées de Fluth ; p. 175 : notes répétées de Cajus ; p. 185-187 : notes répétées de Falstaff.

²²¹ CORNELIUS, Peter, *Der Barbier von Bagdad*, *op. cit.*, p. 62 (I, 5) : notes répétées, débit syllabique très rapide du barbier ; p. 110-111 (I, 10) : notes répétées de Nurredin ; p. 112-115 (I, 10) : notes répétées du chœur de serviteurs ; p. 170-171, 177-180 (II, 8) : notes répétées en double-croches à différents chœurs.

²²² MOZART, Wolfgang Amadeus, *Die Entführung aus dem Serail*, *op. cit.*, p. 21 (n° 2) : trois carrures de deux mesures en *ré* majeur sur l'enchaînement harmonique I⁵-VI⁵-II^{6/5}-V⁵ - I⁵..., suivies de quatre cadences parfaites, puis d'une quatrième carrure identique aux trois premières ; p. 66 (n° 9) : deux carrures de deux mesures en *mi b* majeur sur l'enchaînement harmonique I⁵-VI⁵-II^{6/5}-V⁵ - I⁵..., suivies de huit mesures sur l'accord de tonique ; p. 120 (n° 16) : trois carrures de deux mesures en *ré* majeur sur l'enchaînement harmonique I⁵-VI⁵-II^{6/5}-V⁵ - I⁵..., suivies de quatre cadences parfaites, puis de deux carrures identiques aux trois premières.

²²³ MOZART, Wolfgang Amadeus, *Die Zauberflöte*, *op. cit.*, p. 32 (n° 3) : trois carrures de deux mesures en *mi b* majeur sur l'enchaînement harmonique I⁵-II⁶-V^{6/4}-V⁷⁺ - I⁵..., suivies de deux cadences parfaites ; p. 171 (n° 21) : trois carrures de deux mesures en *sol* majeur sur l'enchaînement harmonique I⁵-IV⁵-V^{6/4}-V⁺⁴ - I⁶..., suivies de nombreuses cadences parfaites ; p. 181 (n° 21) : deux carrures de quatre mesures en *mi b* majeur sur l'enchaînement harmonique I⁵-VI⁵-II^{6/5}-V⁵ - I⁵...

²²⁴ DITTERSDORF, Carl Ditters von, *Doctor und Apotheker*, *op. cit.*, p. 54 (n° 7) : deux carrures de deux mesures en *mi b* majeur sur l'enchaînement harmonique I⁵-VI⁵-II^{6/5}-V⁵ - I⁵..., précédés de deux carrures de quatre mesures sur une autre formule cadentielle, et suivies de trois cadences parfaites ; p. 59 (n° 8) : trois

*Knicker*²²⁵ et *Die Schwestern von Prag*²²⁶. Winter utilise à de nombreuses reprises l'enchaînement harmonique $I^5-IV^5-V^{6/4}-V^5 - I^5...$, à une reprise les enchaînements harmoniques $I^5-V/V^{+6/5}-V^{6/4}-V^{7+} - I^5...$ et $I^5-VI^5-II^{6/5}-V^5 - I^5...$, dans *Das unterbrochene Opferfest*²²⁷. Beethoven semble moins sensible à ce type de cadence que l'on ne retrouve qu'une fois dans *Fidelio*, placé à l'extrême fin de l'ouvrage, en conclusion du finale du deuxième acte²²⁸. Compositeur souvent présenté par la critique comme l'un des plus éminents représentants de l'opéra allemand, Weber utilise pourtant au moins à trois reprises ce type de cadence hérité de l'*opera buffa* dans *Der Freischütz*²²⁹, notamment dans deux passages quasiment identiques placés à la fin de l'ouverture et à la toute fin de l'ouvrage. Lortzing emploie ces cadences stéréotypées, popularisées en Allemagne par le succès des opéras rossiniens, dans la plupart de ses ouvrages. À notre connaissance, *Zar und Zimmermann*²³⁰ est la *komische Oper* du compositeur qui en présente le plus grand nombre,

carrures d'une mesure en *sol* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^6-II^6-IV^{6/4}-V^5 - I^6...$, suivies de quatre cadences parfaites ; p. 71 (n° 11) : deux fois deux carrures de deux mesures en *mi b* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-IV^5-V^{6/4}-V^{7+} - I^5...$, séparées par deux mesures.

²²⁵ DITTERSDORF, Carl Ditters von, *Hieronymus Knicker*, *op. cit.*, p. 16 (n° 2) : quatre carrures de deux mesures en *mi b* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-VI^5-II^6-V^{7+} - I^5...$; p. 111 (n° 16) : trois carrures de deux mesures en *ré* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-VI^5-II^{6/5}-V^5 - I^5...$

²²⁶ MÜLLER, Wenzel, *Die Schwestern von Prag*, *op. cit.*, p. 33 (n° 5) : p. 181 (n° 21) : trois carrures de deux mesures en *si b* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-VI^5-II^{6/5}-V^5 - I^5...$, suivies de treize mesures sur l'accord de tonique ; p. 53 (n° 9) : deux carrures de deux mesures en *ré* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-VI^5-II^{6/5}-V^5 - I^5...$; p. 75 (n° 13) : deux carrures de deux mesures en *do* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-VI^5-II^6-V^5 - I^5...$; p. 109 (n° 13) : deux carrures de deux mesures en *do* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-VI^5-II^{6/5}-V^5 - I^5...$, suivies de nombreuses cadences parfaites ; p. 162 (n° 21) : trois carrures de deux mesures en *fa* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-VI^5-II^{6/5}-V^5 - I^5...$

²²⁷ WINTER, Peter von, *Das unterbrochene Opferfest*, *op. cit.*, p. 7 (ouverture) : deux carrures de deux mesures en *la* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-IV^5-V^{6/4}-V^5 - I^5...$, suivies de quatre cadences parfaites ; p. 23 (n° 1) : deux carrures de deux mesures en *ré* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-V/V^{+6/5}-V^{6/4}-V^{7+} - I^5...$, suivies de trois cadences parfaites ; p. 68-69 (n° 10) : quatre carrures de deux mesures en *mi b* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-IV^5-V^{6/4}-V^5 - I^5...$; p. 160 (n° 19) : deux carrures de deux mesures en *mi b* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-IV^5-V^{6/4}-V^{7+} - I^5...$, suivies de deux cadences parfaites ; p. 183 (n° 20) : deux carrures de deux mesures en *sol* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-IV^5-V^{6/4}-V^{7+} - I^5...$; p. 196-198 (n° 20) : huit carrures de deux mesures, puis deux carrures d'une mesure en *do* majeur sur les enchaînements harmoniques $I^5-V/II^{\#}-II^5-V^{7+} - I^5...$ et $I^5-VI^5-II^{6/5}-V^{7+} - I^5...$, suivies de quatre cadences parfaites.

²²⁸ BEETHOVEN, Ludwig van, *Fidelio*, *op. cit.*, p. 268 (n° 16) : une carrure de quatre mesures, puis deux carrures de deux mesures en *do* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-IV^5-V^{6/4}-V^5 - I^5...$

²²⁹ WEBER, Carl Maria von, *Der Freischütz*, *Romantische Oper in drei Aufzügen*, Text von Friedrich Kind, Klavierauszug, Francfort-sur-le-Main/Leipzig/Londres/New York, C. F. Peters, n° 9741, 1976, p. 12, mesures 312-324 (ouverture) : deux carrures dédoublées (huit accords) de quatre mesures en *do* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-V/II^{7+}-II^5-V^{+4} - I^6-II^6-V^{6/4}-V^5 - I^5...$, suivies de deux carrures de deux mesures sur l'enchaînement harmonique $I^5-VI^5-II^6-V^5 - I^5...$ [cf. : p. 8, mesures 145-159 (ouverture : structure voisine en *mi b* majeur] ; p. 70, mesures 182-190 (n° 8) : deux carrures de quatre mesures en *mi* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-V/II^{7+}-V/V^{7+}-V^{7+} - I^5...$, suivies d'une carrure de trois mesures sur l'enchaînement harmonique $I^5-II^6-IV^{6/4}-V^{7+} - I^5$; p. 143-144, mesures 396-404 (n° 16) : une carrure dédoublée (huit accords) de quatre mesures en *do* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-V/II^{7+}-II^5-V^{+4} - I^6-II^6-V^{6/4}-V^5 - I^5...$, suivie de deux carrures de deux mesures sur l'enchaînement harmonique $I^5-VI^5-II^6-V^5 - I^5...$

²³⁰ LORTZING, Albert, *Zar und Zimmermann*, *op. cit.*, p. 53-54 (n° 4) : deux carrures de quatre mesures en *ré* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-II^6-V^{6/4}-V^5$, suivies de plusieurs cadences parfaites ; p. 60 (n° 5) : deux carrures de quatre mesures en *ré* mineur sur l'enchaînement harmonique $I^6-IV^5-V^{6/4}-V^{7+} - I^5...$, suivies par une carrure de quatre mesures en *ré* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-VI^5-II^{6/5}-V^{7+} - I^5$; p. 82-83 (n° 6) : deux carrures de quatre mesures en *do* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-IV^5-V^{6/4}-V^{7+} - I^5...$, suivies de deux carrures de deux mesures sur l'enchaînement harmonique $I^5-II^6-V^{6/4}-V^5 - I^5...$, puis quatre cadences parfaites ; p. 170-171 (n° 12) : deux carrures de deux mesures en *mi b* majeur sur l'enchaînement harmonique $I^5-VI^5-II^{6/5}-V^5 - I^5...$ sont précédées, entrecoupées et suivies de cadences parfaites.

bien avant *Die beiden Schützen*²³¹, *Der Wildschütz*²³², *Der Waffenschmied*²³³, *Rolands Knappen*²³⁴ et *Die Opernprobe*²³⁵. Wagner, Kreutzer, Flotow et Nicolai reprennent également ces formules cadentielles dans leurs propres ouvrages comiques, respectivement dans *Das Liebesverbot*²³⁶, *Das Nachtlager in Granada*²³⁷, *Martha*²³⁸ et *Die lustigen Weiber von Windsor*²³⁹.

La répétition de mots ou d'onomatopées est un procédé dont tirent très souvent parti les compositeurs de *Singspiele* et de *komische Opern* dans la production du comique, et ce davantage semble-t-il que les compositeurs d'opéras-comiques. Les « *si* » ou « *no* » si souvent répétés dans les *opere buffe* se transforment en « *ja* » ou « *nein* » dans les ouvrages allemands, au XVIII^e siècle notamment dans *Die Entführung aus dem Serail*²⁴⁰ et *Die Zauberflöte*²⁴¹ de Mozart, *Doctor und Apotheker*²⁴² et *Hieronymus Knicker*²⁴³ de Dittersdorf, *Die Schwestern von Prag*²⁴⁴ de Müller et *Das unterbrochene Opferfest*²⁴⁵ de Winter, au XIX^e siècle entre

²³¹ LORTZING, Albert, *Die beiden Schützen*, op. cit., p. 76 (n° 8) : deux carrures, respectivement de quatre et six mesures, en *do* majeur sur l'enchaînement harmonique I⁵-II⁶-V^{6/4}-V⁵ - I⁵...

²³² LORTZING, Albert, *Der Wildschütz oder Die Stimme der Natur*, op. cit., p. 189 (n° 12) : deux carrures de deux mesures en *fa* majeur sur l'enchaînement harmonique I⁵-II⁶-V^{6/4}-V⁵ - I⁵...

²³³ LORTZING, Albert, *Der Waffenschmied*, op. cit., p. 40 (n° 3) : deux carrures de deux mesures en *mi* mineur sur l'enchaînement harmonique I⁵-II⁶-V^{6/4}-V⁵ - I⁵..., suivies d'autres formules cadentielles.

²³⁴ LORTZING, Albert, *Rolands Knappen*, op. cit., p. 66 (n° 8) : deux carrures de deux mesures, puis une carrure de trois mesures en *fa* majeur sur l'enchaînement harmonique I⁵-V/V⁶-V^{6/4}-V⁷⁺ - I⁵...

²³⁵ LORTZING, Albert, *Die Opernprobe*, op. cit., p. 13 (I, 1) : deux carrures de deux mesures en *do* majeur sur l'enchaînement harmonique I⁵-VI⁵-II^{6/5}-V⁵ - I⁵...

²³⁶ WAGNER, Richard, *Das Liebesverbot*, op. cit., p. 173 (n° 5) : trois carrures de deux mesures en *ré* majeur sur l'enchaînement harmonique I⁵-II⁶-V^{6/4}-V⁷⁺ - I⁵... ; p. 416-417 (n° 7) : une carrure de deux mesures en *do* majeur sur l'enchaînement harmonique I⁶-IV⁵-V^{6/4}-V⁵ - I⁵..., suivie de deux carrures de deux mesures sur l'enchaînement harmonique I⁵-II⁶-V^{6/4}-V⁵ - I⁵...

²³⁷ KREUTZER, Conradin, *Das Nachtlager in Granada*, Romantische Oper in 2 Akten, Vollständiger Klavierauszug nach der vom Componisten neu bearbeiteten Originalpartitur herausgegeben von Gustav F. Kogel, Leipzig, C. F. Peters, n° 1943, s.d., p. 12 (n° 1) : enchaînement en *ré* mineur de deux carrures de deux mesures quasiment identiques : I⁵-VI⁵-II^{6/5}-V⁷⁺ - VI⁵-I⁶-II^{6/5}-V⁷⁺ - I⁵ ; p. 148 (n° 17) : deux carrures de deux mesures en *la* mineur sur l'enchaînement harmonique I⁵-II^{6/5}-V^{6/4}-V⁴⁺ - I⁶..., précédées et suivies d'autres carrures similaires, mais légèrement modifiées.

²³⁸ FLOTOW, Friedrich von, *Martha*, op. cit., p. 11 (ouverture) : deux carrures de quatre mesures en *do* majeur sur l'enchaînement harmonique I⁵-IV⁵-V^{6/4}-V⁷⁺ - I⁵...

²³⁹ NICOLAI, Otto, *Die lustigen Weiber von Windsor*, op. cit., p. 201 (n° 11) : deux carrures de deux mesures en *mi* majeur sur l'enchaînement harmonique I⁵-II⁶-V^{6/4}-V⁷⁺ - I⁵..., suivies du même enchaînement harmonique élargi sur huit mesures ; p. 229-230 (n° 15) : deux carrures de quatre mesures en *la* majeur sur l'enchaînement harmonique I⁵-II^{6/5}-V/V^{6/5}-V⁷⁺ - I⁵..., suivies de deux carrures de deux mesures sur l'enchaînement harmonique I⁵-II⁶-V^{6/4}-V⁷⁺ - I⁵..., puis deux cadences parfaites ; p. 244 (n° 17) : deux carrures de quatre mesures en *fa* majeur sur l'enchaînement harmonique I⁵-II⁶-V^{6/4}-V⁷⁺ - I⁵..., suivies de plusieurs cadences parfaites.

²⁴⁰ MOZART, Wolfgang Amadeus, *Die Entführung aus dem Serail*, op. cit., p. 89 et 90 (n° 13) : Pedrillo : « *Nein, ach nein, es sei gewagt! ach nein, nein, nein, es sei gewagt!* »

²⁴¹ MOZART, Wolfgang Amadeus, *Die Zauberflöte*, op. cit., p. 20-21 (n° 1) : les trois Dames : « *Sie wären gern bei ihm allein: Nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, das kann nicht sein! Sie wären gern bei ihm allein, bei ihm allein: Nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, das kann nicht sein! Nein, nein, das kann nicht sein! Nein, nein, das kann nicht sein!* »

²⁴² DITTERSDORF, Carl Ditters von, *Doctor und Apotheker*, op. cit., p. 129 (n° 14) : Stössel : « *und nur nach meinem Fall zu trachten? Nein, nein, nein, nein, da wird gewiss nichts d'raus.* »

²⁴³ DITTERSDORF, Carl Ditters von, *Hieronymus Knicker*, op. cit., p. 22-23 (n° 3) : Ferdinand : « *Schon weicht der Feind, er eilt davon, wir setzen nach, er flieht Pardon, nein, kein Pardon, nein, kein Pardon, nein, kein Pardon!* » ; p. 26-27 et 28-29 (n° 4) : duo entre Louise et Knicker : « *Nimmer können sie befehlen, einen alten Mann zu wählen wie ich ihn nicht haben will, wie ich ihn nicht haben will.* » / « *Ich sage ja,* » / « *Ich sage nein,* » / « *Ich sage ja,* » / « *Ich sage nein,* » / « *ja,* » / « *nein,* » / « *ja,* » / « *nein,* » / « *ja,* » / « *nein,* » / « *ja,* » / « *nein,* » / « *ja,* » / « *nein,* » / « *ja!* » / « *nein!* »

²⁴⁴ MÜLLER, Wenzel, *Die Schwestern von Prag*, op. cit., p. 28 (n° 5) : Johann : « *So ist mein Name, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja!* » ; p. 31 (n° 5) : Kaspar : « *nur kriechend lass' ich dich hinein.* » / Johann : « *Nein, nein,*

autres dans *Fidelio*²⁴⁶ de Beethoven, *Abu Hassan*²⁴⁷ de Weber, *Der Holzdieb*²⁴⁸ de Marschner, *Die beiden Schützen*²⁴⁹, *Hans Sachs*²⁵⁰, *Der Wildschütz*²⁵¹ et *Der Waffenschmied*²⁵² de Lortzing et *Die lustigen Weiber von Windsor* de Nicolai. En chantant une succession de croches détachées dans un tempo *Allegretto*, Frau Fluth répond ainsi à Frau Reich dans leur duo placé au début du premier acte de ce dernier ouvrage : « *Nein, nein, nein, nein, nein, nein, wie denkt Ihr nur daran? Nein, nein, das geht nicht an, nein, nein, das geht nicht an*²⁵³ ! » La répétition de la syllabe « *pa* », popularisée par Mozart dans le duo entre Papageno et

nein, nein, das kann nicht sein, nein, nein, nein, nein, das kann nicht sein! » ; p. 51-52 (n° 9) : von Gerstenfeld : « *Lieber Kaspar!* » / Kaspar : « *Nein, ich darf nicht.* » / Wilhelmine : « *Goldner Kaspar!* » / Kaspar : « *Nein, ich will nicht.* » / von Gerstenfeld : « *Lieber, lieber Kaspar!* » / Kaspar : « *Nein, nein, nein, ich darf nicht.* » / Wilhelmine : « *Goldner, goldner Kaspar!* » / Kaspar : « *Nein, nein, nein, ich will nicht.* » ; p. 142-143 (n° 19) : répliques entre von Gerstenfeld d'une part, Wilhelmine, Kunegunde et von Brummer d'autre part : « *Sie nehmen, was ich sage ein,* » / « *Nein, nein, ich nehme gar nichts ein,* » / « *ja, ja,* » / « *nein, nein,* » / « *ja, ja,* » / « *nein, nein, ich nehme gar nichts ein,* » [...] - Cf. : *Ibid.*, p. 145-146.

²⁴⁵ WINTER, Peter von, *Das unterbrochene Opferfest*, op. cit., p. 134-135 (n° 16) : Guliru : « *Du zierst den Scheiterhaufen,* » / Pedrillo : « *Nein, nein, nein, nein, ich danke für die Ehr'*, » / Guliru : « *du wirst vortrefflich brennen, feiger Knecht!* » / Pedrillo : « *nein, nein, nein, nein, ich danke für die Ehr'* ».

²⁴⁶ BEETHOVEN, Ludwig van, *Fidelio*, op. cit., p. 29-30 (n° 1) : Marzeline : « *O weh, er verbittert mein Leben! Jetzt, morgen und immer, und immer, und immer: nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein!* » ; p. 33 (n° 1) : Marzeline : « *Versprochen, nein, das geht zu weit, nein, nein, nein, nein, das geht zu weit!* »

²⁴⁷ WEBER, Carl Maria von, *Abu Hassan*, op. cit., p. 45 (n° 8) : Omar : « *Liebst du mich?* » / Fatime : « *Ich kann nicht lassen!* » / Omar : « *Rede frei!* » / Fatime : « *Oft trägt der Schein.* » / Omar : « *Unverblümt!* » / Fatime (*Verlegenheit heuchelnd*) : « *Nein, ja, nein, ja, nein, nein!* »

²⁴⁸ MARSCHNER, Heinrich, *Der Holzdieb*, op. cit., p. 29 (n° 4) : Barbara : « *Heute noch, es muss so sein! Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja! Es muss so sein!* » / Lorenz : « *Nein, Frau Barbara! Nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, Fra Barbara! Nein, nein, nein, nein!* » ; p. 73 (n° 13) : trio de solistes : « *zum Fenster der Liebe, da eilen wir fröhlich, fröhlich herbei, ja ja ja!* » ; p. 77-78 (n° 13) : trio de solistes : « *Und eilen zum Feste, zum Feste der Liebe dann fröhlichen Herzens, dann fröhlichen Herzens herbei. Ja ja ja ja! Ja ja ja ja!* »

²⁴⁹ LORTZING, Albert, *Die beiden Schützen*, op. cit., p. 18-19 (n° 2) : Caroline : « *Meinen Bräut'gam?* » / Busch : « *Ei, nun freilich; heute Abend,* » / Caroline : « *Nicht so eilig!* » / Busch : « *heute Abend...* » / Caroline : « *Nicht so eilig!* » / Busch : « *...soll noch die Verlobung sein.* » / Caroline : « *Nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein!* » / Busch : « *Nun, du willigst sicher ein!* » / Caroline : « *Nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein!* » / Busch : « *Nun, du willigst sicher ein!* » [...] / Caroline : « *Nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein!* » ; p. 23 : Busch : « *Nicht wahr, nun willigst du doch ein?* » / Caroline : « *Nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein!* »

²⁵⁰ LORTZING, Albert, *Hans Sachs*, op. cit., p. 65-66 (n° 6) : répliques au sein du chœur mixte entre d'une part les basses et d'autre part les sopranos et les ténors : « *Lasst mich das Wort nun führen,* » / « *Nein mich!* » / « *die Wahl ihm zu verkünden,* » / « *Nein mich!* » / « *geziemet mir allein.* » / « *Nein, nein, nein, nein, nein, nein,* » / « *Ich muss der Sprecher sein, ich muss der Sprecher sein,* » / « *nein, nein, nein, nein, nein, ich,* » / « *Ich muss der Sprecher sein,* » / « *nein, nein, nein, nein, nein, ich,* » [...] ; p. 74-75 (n° 6) : Steffen : « *Ha! das nenn' ich Pech, doch nein, nein, nein, ich glaub' es nicht.* »

²⁵¹ LORTZING, Albert, *Der Wildschütz*, op. cit., p. 42 et 49 (n° 2) : Gretchen : « *glücklich kann mich niemals machen solch verliebter, solch verliebter, solch verliebter, alter Narr, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, Er alter Narr, Er alter Narr!* » ; p. 89 (n° 6) : Baronin : « *Nein, nein, nein, ich mag die Stadt nicht seh'n! Nein, nein, nein, ich mag die Stadt nicht seh'n!* » ; p. 90-91 : « *Nein, ich mag die Stadt nicht seh'n! nein, nein, nein, nein, nein, nein, ich mag, ich mag die Stadt nicht seh'n!* » ; p. 120 (n° 8) : Baron : « *ich täusche mich nicht, nein, nein, ich werde glücklich sein! Ach! ach! ach! ach! ich werde glücklich sein! Ach! ach! ach! ach! ich werde glücklich sein! Ich täusche mich nicht, ich täusche mich nicht, nein, nein, nein, nein, ich werde glücklich sein!* » ; p. 166 (n° 11) : Baronin : « *Soll ich schreien!* » / Graf : « *Nur ein Küßchen.* » / Baronin : « *Nein, nein, nein!* » / Baron (*eilig eintretend*) : « *Da bin ich wieder.* »

²⁵² LORTZING, Albert, *Der Waffenschmied*, op. cit., p. 88 (n° 6) : Stadinger : « *Nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, ich sage nein für immerdar, nein, nein, nein, nein!* »

²⁵³ NICOLAI, Otto, *Die lustigen Weiber von Windsor*, op. cit., p. 27. - Cf. : *Ibid.*, p. 57 : Falstaff : « *Da müßt ich närrisch sein, nein, nein, nein, nein, was fällt euch ein, da müßt ich närrisch sein!* » ; p. 131 : Falstaff et Fluth : « *wir werden sicher heute beide glücklich sein, ja, ja, ja, ja, wir werden sicher heute beide glücklich sein.* »

sextuor de solistes dans *Das rothe Käppchen* de Dittersdorf, les « *Hippedi* » et « *Huppedi*²⁹⁴ » de Kaspar dans *Die Schwestern von Prag* de Müller, les « *ralleri* » et « *fallera*²⁹⁵ » de Görg dans *Hans Sachs* de Lortzing, ou les « *Dideldum* » de van Bett dans *Zar und Zimmermann* du même compositeur : « „*Heil sei dem Tag, an welchem du bei uns erschienen. “ Dideldum, dideldum, (das ist das Zwischenspiel.) „Es ist schon lange her, es ist schon lange her, wir alle können uns nicht mehr darauf besinnen“, dideldum, dideldum, dideldum*²⁹⁶! » Enfin, certains compositeurs mettent en musique les lettres de l’alphabet, tels que Müller dans le troisième couplet de *Lied* de Kaspar placé au deuxième acte de son *Singspiel* intitulé *Die Schwestern von Prag*²⁹⁷, ainsi que Lortzing dans le *Lied* de Baculus inséré dans l’introduction du premier acte de sa *komische Oper* intitulée *Der Wildschütz*²⁹⁸.

L’utilisation de répliques brèves et régulières enchaînées du tac au tac dans un tempo vif est un procédé hérité de l’*opera buffa* qu’emploient déjà les compositeurs de *Singspiele* au XVIII^e siècle, à l’instar de Mozart dans *Die Entführung aus dem Serail*²⁹⁹, de Dittersdorf dans *Doctor und Apotheker*³⁰⁰ et de Winter dans *Das unterbrochene Opferfest*³⁰¹. Wagner utilise de nombreuses fois ce procédé dans *Das Liebesverbot*³⁰², le plus souvent à partir de la répétition alternée d’une ou de deux phrases courtes entre différents solistes et/ou pupitres de chœur. Lortzing se rend maître de cette technique dans la plupart de ses ouvrages, tels que

²⁹⁴ MÜLLER, Wenzel, *Die Schwestern von Prag*, op. cit., p. 91 (n° 13) : Kaspar : « *Hippedi und Huppedi, klapp klapp klapp klapp! es geht der Tact bei mir im Trab.* » ; p. 92 (n° 13) : Kaspar : « *Hippedi und Huppedi, klapp klapp klapp klapp! O blick’ mein Lorchen freundlich herab.* »

²⁹⁵ LORTZING, Albert, *Hans Sachs*, op. cit., p. 110-111 (n° 11) : Görg : « *So aber giebt der Schuh allein vor jedem Dorn und manchen Stein uns Sicherheit und Schutz, uns Sicherheit und Schutz. Falle ralle ralle ralleri, fallera! falle ralle ralle ralleri, fallera, falle ralle ralle ralleri, fallera! Juchhe! Juchhe! Juchhe! falle ralleri.* »

²⁹⁶ LORTZING, Albert, *Zar und Zimmermann*, op. cit., p. 178-179 (n° 13). - Cf. : *Ibid.*, p. 182 (n° 13) : chœur mixte : « „*Heil sei dem Tag, an welchem du bei uns erschienen, dideldum, dideldum.* » / van Bett (*ihnen nachäffend*) : « *Dideldum, dideldum, dideldum! Dideldum ist kein Gesang; es ist, ich sagte es euch schon, nur Instrumentenreflexion.* »

²⁹⁷ MÜLLER, Wenzel, *Die Schwestern von Prag*, op. cit., p. 118 (n° 15).

²⁹⁸ LORTZING, Albert, *Der Wildschütz*, op. cit., p. 27-31 (n° 1).

²⁹⁹ MOZART, Wolfgang Amadeus, *Die Entführung aus dem Serail*, op. cit., p. 18 (n° 2) : huit répliques à la demi-mesure, puis deux répliques à la mesure entre Osmin et Belmonte : « *Nur nicht in Eifer,* » / « *Schont Euren Geifer,* » / « *ich kenn’ Euch schon,* » / « *lasst Euer Droh’n,* » / « *nur nicht in Eifer,* » / « *schont Euren Geifer,* » / « *ich kenn’ Euch schon,* » / « *lasst Euer Droh’n,* » / « *ich kenn’ Euch schon, ich kenn’ Euch schon!* » / « *lasst Euer Droh’n, lasst Euer Droh’n!* »

³⁰⁰ DITTERSDORF, Carl Ditters von, *Doctor und Apotheker*, op. cit., p. 80-81 (n° 11) : douze répliques à la demi-mesure au sein du quatuor de solistes : « *Hinein,* » / « *Herein,* » / « *hinein,* » / « *herein,* » / « *hinein,* » / « *herein,* » / « *hinein,* » / « *herein,* » / « *hinein,* » / « *herein,* » / « *hinein,* » / « *herein,* » : p. 122 (n° 13) : cinq répliques à la mesure entre Krautmann et Gallus : « *Ihr seid ein unverschämter Knabe,* » / « *Beweist mir, dass ich Unrecht habe,* » / « *ich werd’ Euch zeigen wer ich bin,* » / « *kommt mit mach meinem Hause hin.* » / « *ich komme keinen Tritt mehr hin.* » ; p. 123-124 (n° 13) : six répliques à la demi-mesure entre Krautmann et Gallus : « *schon geholfen,* » / « *schon begraben,* » / « *schon geholfen,* » / « *schon begraben,* » / « *schon geholfen,* » / « *schon begraben,* ».

³⁰¹ WINTER, Peter von, *Das unterbrochene Opferfest*, op. cit., p. 100-101 (n° 13) : huit répliques à la mesure entre les différents pupitres du chœur et les solistes : « *Wie! Murney?* » / « *Wie! Murney?* » / [...].

³⁰² WAGNER, Richard, *Das Liebesverbot*, op. cit., p. 30 (n° 2) : dix répliques à la demi-mesure entre le chœur mixte et le sextuor de solistes : « *Antwortet schnell,* » / « *Antwortet schnell,* » / « *was für Befehl?* » / « *was für Befehl?* » / « *Antwortet schnell,* » / « *Antwortet schnell,* » / « *was für Befehl?* » / « *was für Befehl?* » / « *Antwortet schnell,* » / « *Antwortet schnell,* » ; p. 199-203 (n° 5) : trois groupes de quatre, huit et dix répliques à la demi-mesure entre les différents pupitres du chœur d’hommes et entre quatre des six solistes : « *Macht auf!* » / « *Macht auf!* » / « *Macht auf!* » / [...] ; p. 211 (n° 6) : cinq répliques à la demi-mesure entre les différents pupitres du chœur mixte et entre quatre des cinq solistes : « *wird es bald?* » / « *wird es bald?* » / [...] ; 345-347 (n° 6) : deux groupes de quatre répliques à la mesure entre les différents pupitres du chœur mixte et entre cinq des sept solistes : « *Macht euch aus Narrenkettenfrei,* » / « *Macht euch aus Narrenkettenfrei,* » / [...] ; p. 451-452 (n° 9) : cinq répliques à la demi-mesure entre Dorella et Luzio : « *als wüßt’ er nichts!* » / « *Ich werde toll!* » / « *So seid doch still,* » / « *O, welche Schmach!* » / « *was geht’s euch an?* »

*Die beiden Schützen*³⁰³, *Der Wildschütz*³⁰⁴, *Rolands Knappen*³⁰⁵ et *Die Opernprobe*. Dans ce dernier ouvrage, Hannchen et Johann se jurent ainsi fidélité en échangeant dix répliques du tac au tac à la mesure dans une succession de double-croches :

Hannchen : *stets ein auserlesen Paar,*
 Johann : *stets ein auserlesen Paar,*
 Hannchen : *ohne nur zu übertreiben,*
 Johann : *ohne nur zu übertreiben,*
 Hannchen : *ist es ganz gewiss und wahr,*
 Johann : *ist es ganz gewiss und wahr,*
 Hannchen : *dass wir sind und das wir bleiben*
 Johann : *dass wir sind und das wir bleiben*
 Hannchen : *stets ein auserlesen Paar,*
 Johann : *stets ein auserlesen Paar*³⁰⁶.

Comme le fera après lui Cornelius dans *Der Barbier von Bagdad*³⁰⁷, Nicolai emploie à plusieurs reprises la même technique dans sa *komische Oper* intitulée *Die lustigen Weiber von Windsor*. Dans le *quartettino* placé au deuxième acte de cet ouvrage, quatre solistes échangent douze répliques du tac au tac à la demi-mesure dans un tempo *Allegro* et sur un rythme dactylique :

Spärlich : *Es ist aus*
 Fenton : *Nur Geduld,*
 Spärlich : *Mein Mut.*
 Anna : *Habe Mut,*
 Cajus : *Sacre Dieu!*
 Fenton : *Nur Geduld,*
 Spärlich : *Welche Pein!*
 Anna : *habe Mut,*
 Spärlich : *welche Wut,*
 Fenton : *habe Mut,*
 Cajus : *Welke Wut,*
 Anna : *habe Mut*³⁰⁸.

³⁰³ LORTZING, Albert, *Die beiden Schützen*, op. cit., p. 56-57 (n° 6) : sept répliques identiques du tac au tac à la mesure au sein du quintette de solistes : « *Darum lasst uns fein gescheit,* » / « *Darum lasst uns fein gescheit,* » / « *Darum lasst uns fein gescheit,* » [...].

³⁰⁴ LORTZING, Albert, *Der Wildschütz*, op. cit., p. 22-23 (n° 1) : huit répliques du tac au tac à la demi-mesure entre Gretchen et Baculus : « *Wahrhaftig!* » / « *Du Schelmin!* » / « *Wahrhaftig!* » / « *Du Schelmin!* » / « *Wahrhaftig!* » / « *Du Schelmin!* » / « *Wahrhaftig!* » / « *Du spaßest!* » ; p. 171 (n° 11) : six répliques à la mesure en notes répétées entre le Graf et le Baron, suivie de répliques plus courtes : « *Sie spielen ohne all Dasein!* » / « *Ohne Dasein? Da muß ich lachen.* » / « *Dieser Ballen war zu machen.* » / « *Der gehört ja gar nicht mein.* » / « *Herr, was reden Sie für Sachen?* » / « *Lassen wir das Spielen sein!* » / « *Sie sind Streiter!* » / « *Oder Sie!* » / « *Sie!* » / « *Sie!* » / « *Sie!* » / « *Sie!* » / « *Sie!* »

³⁰⁵ LORTZING, Albert, *Rolands Knappen*, op. cit., p. 193 (n° 16) : huit brèves répliques du tac au tac entre Garsias et Andiol : « *So?* » / « *So!* » / « *So?* » / « *So!* » / « *So?* » / « *So!* » / « *So?* » / « *So!* »

³⁰⁶ LORTZING, Albert, *Die Opernprobe*, op. cit., p. 61 (I, 10).

³⁰⁷ CORNELIUS, Peter, *Der Barbier von Bagdad*, op. cit., p. 36-39 et 44-47 (I, 3) : douze ensembles de quatre répliques du tac au tac à la mesure entre Bostana et Nureddin : 1) « *Wenn zum Gebet* » / « *Wenn zum Gebet* » / « *Vom Minaret* » / « *Vom Minaret* » ; 2) « *der Kadi dann* » / « *der Kadi dann* » / « *Ein frommer Mann,* » / « *Ein frommer Mann,* » ; 3) « *Daß zur Moschee* » / « *Daß zur Moschee* » / « *Er eilig geh',* » / « *Er eilig geh',* », etc. ; p. 200 : huit répliques courtes du tac au tac entre d'une part Margiana, Bostana et Abul (le barbier), et d'autre part le Kalif et le Kadi : « *Nureddin!* » / « *Mustapha!* » / « *Nureddin!* » / « *Mustapha!* » / « *Nureddin!* » / « *Mustapha!* » / « *Nureddin!* » / « *Mustapha!* »

³⁰⁸ NICOLAI, Otto, *Die lustigen Weiber von Windsor*, op. cit., p. 149 (n° 7d). - Cf. : *Ibid.*, p. 147, 148, 150 et 151 (n° 7d) : répliques similaires ; p. 155-156, 157 et 165 (n° 8) : ensembles de quatre ou cinq répliques à la mesure entre Frau Fluth et Fluth : « *Lache nur!* » / « *Tobe nur!* » / [...] ; p. 161 (n° 8) : répliques à la mesure et à la demi-mesure entre Frau Fluth et Fluth ; p. 232, 234 et 237 (n° 16) : répliques à la croche entre les basses et les

3.3.3 L'influence de l'opéra-comique sur la *komische Oper*

Avant d'étudier plus précisément l'influence de l'opéra-comique sur la *komische Oper* à travers l'analyse des partitions, il est utile de s'intéresser à la biographie des principaux compositeurs du genre allemand, laquelle est intrinsèquement liée à la formidable diffusion du genre français outre-Rhin dans la première moitié du XIX^e siècle. La formation musicale et l'activité professionnelle de ces compositeurs, en particulier celles de Lortzing et de Flotow, expliquent en grande partie leur familiarité avec le vaste répertoire du Théâtre de l'Opéra-Comique qui laisse une profonde empreinte sur leurs propres ouvrages.

Dans leurs biographies de Lortzing, Philipp Jakob Düringer³⁰⁹ et Georg Richard Kruse remarquent que la mère du compositeur parle très bien le français et qu'elle fait principalement carrière au théâtre dans des rôles comiques de soubrettes et de Françaises. Kruse estime que Lortzing hérite de sa mère son caractère jovial et son goût pour le comique, mais n'oublie pas de souligner que son père interprète également quelques rôles comiques³¹⁰. Dans une lettre à ses parents datée du 23 mars 1827 à Münster, le jeune compositeur explique en quels termes il a fait leur réclame en vue d'obtenir un engagement au théâtre de Detmold : « *Meine Mutter spielt: hoch und niedrig komische Alte, Französinnen und tragische Mütter im Lust-Schau und Trauerspiel, in der Oper ist sie in allen Mütter-parthien einstudiert. Mein Vater spielt alle Rollen im Lust- Schau und Trauerspiel*³¹¹ ». Dans sa biographie de Lortzing, Heinz Schirmag souligne l'importance de la carrière d'acteur et de chanteur du compositeur dans sa formation musicale, une carrière commencée dès 1812 à Breslau - Wrocław aujourd'hui en Pologne - par des rôles d'enfant³¹². Durant les sept années passées dans la troupe du théâtre de Detmold entre 1826 et 1833, Lortzing a l'occasion d'interpréter un grand nombre de rôles d'opéra-comique, une expérience qui influencera profondément ses propres compositions :

Als Sänger und Schauspieler hatte Lortzing in Detmold von Anfang an mehr als genug zu tun. Hier spielten er und seine Frau im Laufe der nächsten Jahre Rollen und Partien praktisch aller damals

ténors du chœur d'hommes dans un tempo *Allegro* ; p. 234-235 (n° 16) : huit répliques à la mesure entre les quatre pupitres du chœur mixte : « *Zwickt ihn!* » / « *Sengt ihn!* » / « *Stecht ihn!* » / « *Dreht ihn!* » / « *Sengt ihn!* » / « *Zwickt ihn!* » / « *Dreht ihn!* » / « *Stecht ihn!* » ; p. 237 (n° 16) : quatre répliques à la mesure entre les différents pupitres du chœur mixte : « *Missetäter!* » / « *Hochverräter!* » / « *Her dein Leben!* » / « *mut du geben.* »

³⁰⁹ DÜRINGER, Philipp Jakob, *Albert Lortzing, sein Leben und Wirken*, p. 6 : « *Die Mutter mag eine recht gewandte Soubrette gewesen sein, sie sprach sehr fertig frantzosisch und sehr viel deutsch.* »

³¹⁰ KRUSE, Georg Richard, *Albert Lortzing*, Berlin, « Harmonie », Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst, coll. « Berühmte Musiker », vol. 7, 1899, p. 6 : « *Die Mutter sprach fertig frantzosisch* » ; p. 8 : « *In Breslau, dessen Stadttheater unter Leitung des Regierungsrath Streit stand, begann Vater Lortzing seine Künstler-Carrière am 4. Januar 1812. Er debutirte mit Beifall als Nachbar in Kotzebue's „Der häusliche Zwist“, Caspar in „Adolph und Clara“ und Advocat Eiterboen in „Die Versöhnung“. Nach einigen Jahren ging er in das Fach der „Intriguants, komischen Alten und zärtlichen Väter“ über und spielte schliesslich nur noch kleine Rollen, dabei das bescheidene Amt eines Inspicienten bekleidend. [...] Frau Charlotte spielte Soubretten, Französinnen, muntere Rollen im Schau- und Lustspiel und sang auch, wie es damals üblich war, in der Oper. Sie besass ein sehr anziehendes Aeussere, viel Temperament und stets gute Laune, die sich auf ihre Darstellung übertrug. Des Mutterchens Frohnatur ging, wie es scheint, auf den Sohn über, denn es sind genau die gleichen Eigenschaften, welche die Zeitgenossen auch an ihm rühmend hervorheben. Mama Lortzing gab übrigens schon ziemlich früh das jugendliche Fach auf und spielte Mütter und komische Alte mit nicht minderem Beifall.* »

³¹¹ LORTZING, Albert, *Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, CAPELLE, Irmlind (éd.), Cassel/Bâle/Londres/New York/Prague, Bärenreiter, 1995, p. 8 : « *Ma mère joue les emplois de haut et de bas comique de femmes âgées et de Françaises, et les emplois tragiques de mères dans la comédie, le drame et la tragédie ; à l'opéra, elle a appris toutes les parties de mères. Mon père joue tous les rôles dans la comédie, le drame et la tragédie* ».

³¹² SCHIRMAG, Heinz, *Albert Lortzing. Ein Lebens- und Zeitbild*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1982, p. 18.

gängigen Repertoire-Stück. Zahlreiche Bühnenstücke, die Lortzing später für seine Opern-schöpfungen als Anregung oder Vorlage für Libretti dienten, hat er hier kennengelernt. Besonders wichtig für seine weitere künstlerische Entwicklung wurden die in Detmold aufgeführten französischen Lustspiele sowie die Opern Grétrys, Méhuls, Spontinis, Lesueurs, Dalayracs und Cherubinis. In den meisten Bühnenwerken dieser Komponisten trat Lortzing im Verlaufe seines Detmolder Engagements selbst als Sänger auf und erwarb sich auf diese Weise eine gründliche Kenntnis jener Opernliteratur³¹³.

Selon Irmilind Capelle, Lortzing interprète le rôle-titre de l'opéra-comique *Le Calife de Bagdad* de Boieldieu lors d'une représentation donnée à Osnabrück le 19 juin 1828³¹⁴. Dans une lettre datée du 4 janvier 1830 à Detmold, Lortzing propose ses services à la direction du théâtre de cour de Weimar pour une série de représentations et donne la liste des rôles d'acteur et de chanteur qu'il maîtrise. Il déclare être spécialiste au théâtre parlé des rôles de « Bonvivants » et de « Chevaliers », faisant probablement référence à des rôles de comédies et de drames français traduits ou arrangés en allemand. À l'opéra, Lortzing affirme être spécialiste des rôles comiques et déclare compter à son répertoire deux rôles de ténor d'opéra-comique, Siméon dans *Joseph* de Méhul et le prince de Neubourg dans *La Neige* d'Auber, auxquels s'ajoutent deux rôles de baryton d'*opera buffa*, Figaro dans *Il barbiere di Siviglia* de Rossini et le rôle-titre dans *Don Giovanni* de Mozart³¹⁵. Lortzing utilisera des termes similaires pour décrire son activité d'interprète dans ses esquisses autobiographiques rédigées au début des années 1840 : « *später unter der Direktion des Herrn Ringelhardt in Cöln und Aachen spielte ich Bonvivants, Chevaliers und sang zweite Tenor und Buffoparthien*³¹⁶. » Dans ses mémoires, Ignaz Franz Castelli écrit précisément à propos de Jean-Blaise Martin, célèbre interprète à l'Opéra-Comique qu'il a pu entendre lors d'un séjour à Paris en 1814 :

Sein Rollenfach ist Chevaliers und sein komische Bediente, eigentlich das Hauptfach der komischen Oper. Ich habe Gelegenheit gehabt, ihn als Jeannot in Jeannot et Colin, als Bedienten im Neuen Gutsherrn, als Gulistan und als Bedienten in der Oper Felicie ou la fille romanesque zu bewundern, und ihn in allen diesen Rollen gleich unnachahmlich gefunden.

Es ist ganz natürlich, daß in jeder Oper, welche uns in Partitur aus Paris zukommt, immer eine Rolle der Stein des Anstoßes bei der Aufführung bleiben wird; es ist diejenige, welche in Paris von Martin gegeben wird, und welche entweder als Gesangspartie oder als Spielrolle betrachtet und meistens auch in beiden Hinsichten solche Schwierigkeiten enthält, daß sie bei unsern Theatern gar nicht zu besetzen ist³¹⁷.

³¹³ *Ibid.*, p. 44 : « Dès le début à Detmold, Lortzing eut plus qu'il n'en faut à faire comme chanteur et acteur. Au cours des années suivantes, sa femme et lui jouèrent ici des rôles et des parties dans pratiquement toutes les pièces du répertoire courant à cette époque. Lortzing a fait ici la connaissance de nombreuses pièces de théâtre qui lui servirent plus tard pour ses créations lyriques comme stimulation ou modèle pour ses livrets. Particulièrement importantes pour son développement artistique ultérieur furent les comédies françaises, ainsi que les opéras de Grétry, Méhul, Spontini, Lesueur, Dalayrac et Cherubini représentés à Detmold. Au cours de son engagement à Detmold, Lortzing se présenta lui-même comme chanteur dans la plupart des ouvrages de ces compositeurs et acquit de cette manière une connaissance approfondie de cette littérature d'opéra. »

³¹⁴ LORTZING, Albert, *Sämtliche Briefe*, op. cit., p. 14.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 26 : « *Eine hochachtbare Hoftheater-Direktion nehme mir hiemit die Freiheit mit der ergebensten Anfrage zu belästigen, ob vielleicht im Monat Mai d. J. sich die Gelegenheit für mich zeigen dürfte, einige Gastdarstellungen, zu geben. Ich spiele im Schau- und Lustspiele: Bonvivants, Chevaliers, junge Ehemänner, als: „Karl Ruf, Baron Gluthen, Adolph Roose in zu zahm und zu wild, Perin in Donna Diana, St. Georg im Schwätzer u.s.w.“ – In der Oper Spielparthien, als „Figaro im Barbier v. Sevilla, Fürst im Schnee, Simeon in Joseph, Don Juan etc.“* »

³¹⁶ *Ibid.*, p. 450 : « sous la direction de Monsieur Ringelhardt, je jouai plus tard à Cologne et à Aix-la-Chapelle les Bonvivants et Chevaliers, et chantait les parties de deuxième ténor et de *buffo*. »

³¹⁷ CASTELLI, Ignaz Franz, *Memoiren meines Lebens*, Vienne, Rober & Markgraf, 1861, vol. 2, p. 89 : « Son emploi est celui de chevalier et de son serviteur comique, en réalité l'emploi principal de l'opéra-comique. J'ai eu l'occasion de l'admirer comme Jeannot dans *Jeannot et Colin*, comme serviteur dans *Le nouveau Seigneur de village*, comme Gulistan et comme serviteur dans l'opéra *Félicie ou la Fille romanesque*, et je l'ai trouvé pareillement inimitable dans tous ces rôles. / Il est tout à fait naturel que, dans chaque opéra qui nous vienne de

Selon Georg Richard Kruse, Lortzing interprète entre le 27 mai et le 7 juin 1830 à Mannheim le rôle du valet Frontin - Johann dans la traduction allemande - dans l'opéra-comique *Le nouveau Seigneur de village* de Boieldieu et le rôle de Dandini dans l'*opera buffa* *La Cenerentola* de Rossini³¹⁸. Philipp Jakob Düringer date plus précisément des 3 et 7 juin les représentations respectives de ces deux ouvrages³¹⁹. Dans une lettre datée du 5 mars 1831 à Detmold, le compositeur propose ses services au directeur de théâtre Clemens Remie et indique logiquement qu'il compte à son répertoire de chanteur le rôle de Frontin dans *Le nouveau Seigneur de village*³²⁰. Il s'agit d'un rôle de baryton-martin, c'est-à-dire de baryton aigu, proche du ténor. Dans une lettre datée du 27 mai 1833 à Detmold, Lortzing annonce à ses parents les emplois de chanteur qui lui seront destinés au Stadttheater de Leipzig sous la direction de Ringelhardt, à savoir des rôles comiques de deuxième ténor et de baryton, voire de ténor bouffon, tels que le rôle de Dickson dans l'opéra-comique *La Dame blanche* de Boieldieu, ainsi que les rôles de Pedrillo et Paul dans deux *Singspiele*, *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart et *Die Schweizerfamilie* de Weigl³²¹. Selon Georg Richard Kruse, Lortzing et sa mère interprètent les rôles de Roger et Madame Bertrand dans l'opéra-comique *Le Maçon* d'Auber au Stadttheater de Leipzig en 1833³²², et Lortzing interprète le rôle de Dickson dans *La Dame blanche* de Boieldieu lors d'une tournée au Königstädtisches Theater de Berlin entre le 20 juin et le 3 juillet 1835³²³. Cette dernière information est confirmée par Heinz Schirmag³²⁴ et par Irmlind Capelle, lequel date plus précisément la représentation berlinoise de *La Dame blanche* au 1^{er} juillet 1835³²⁵.

Paris sous forme de partition, un rôle reste toujours la pierre d'achoppement lors de la représentation ; c'est celui qui est donné par Martin à Paris, qui ne peut être considéré ni comme partie de chant, ni comme rôle parlé, et qui contient aussi le plus souvent de telles difficultés sous ces deux rapports qu'il n'est pas du tout possible de le distribuer dans nos théâtres. »

³¹⁸ KRUSE, Georg Richard, *op. cit.*, p. 31.

³¹⁹ DÜRINGER, Philipp Jakob, *op. cit.*, p. 9.

³²⁰ LORTZING, Albert, *Sämtliche Briefe, op. cit.*, p. 33 : « Werthgeschätzter Herr Remie! / Ich erlaube mir eingedenk Ihres gefälligen Schreibens vom vorigen Jahre [Sie] abermals mit der Anfrage zu belästigen, ob sie nicht dießmal für mich Gelegenheit finden dürfte, auf Ihrer Bühne zu gastiren. Da ich mich im Frü[h]jahr des vergangenen Jahres in Mannheim als: Karl Ruf, Regierungs-rath v. Uhlen, leichtsinniger Lügner, (in der Oper) als Figaro, Johann im neuen Gutsherrn und andre mehr, der Gunst des dortigen Publikums im hohen Grade zu erfreuen hatte, so schmeichle ich mir mit der angenehmen Hoffnung, daß mir auch bey Ihnen eine gütige Nachsicht zu Theil werden möge und lebe in der frohen Erwartung, dießmal keine Fehlbitte gethan zu haben. »

³²¹ *Ibid.*, p. 56-57 : « Gestern erhielt ich Euren Brief; mehrere Tage vorher einen desgleichen von Ringelhardt worin er mir denn förmlich Engagement anträgt, mir die Fächer nennt, welche ich und meine Frau bei ihm bekleiden soll[en]; ich nämlich im Schauspiel, was ich hier spiele, in der Tragödie fragt er mich, was ich jetzt spiele, da er vernommen ich gäbe keine Liebhaber mehr, und in der Oper bestimmt er mir zweite Tenor = Spiel und hin und wieder Bariton = parthien, da Hauser erster Baritonist sey, ferner würde es ihm lieb seyn wenn ich auch komische Parthien als: Dickson, Pedrillo, Paul in der Schweizerfamilie sänge. [...] nur wäre ich nicht geneigt Tenorbuffons zu übernehmen, was mir aus der Anführung des Pauls in der Schweizerfamilie hervorzuleuchten schien, indem ich glaubte er wolle mir demzufolge auch Tadädl's und Kakadu's zutheilen. Pedrillo's und Dickson's, auch allenfalls Paul sind wohl mein Fach, nur zweite Tenorparthien, ich meyne zweite Erste, wie ich aus Erfahrung weiß, das Wappen solche singt, würde nicht ich übernehmen auch hinsichtlich meiner Stimm = Individualität nicht anführen können ». - Cf. : KRUSE, Georg Richard, *op. cit.*, p. 40.

³²² KRUSE, Georg Richard, *op. cit.*, p. 42.

³²³ *Ibid.*, p. 45.

³²⁴ SCHIRMAG, Heinz, *op. cit.*, p. 73-74 : « Das Jahr 1835 brachte Lortzing ein Gastspiel am Königstädtischen Theater in Berlin, wo er in fünf Lustspielen sowie als Dickson in Boieldieus Oper Die weiße Dame auftrat. » ; p. 90 : « Während seines Gastspiels am Berliner Königstädtischen Theater in Boieldieus Weißer Dame hatte er sich ja zum wiederholten Male vom Publikumserfolg vor allem der französischen komischen Oper überzeugen können. »

³²⁵ LORTZING, Albert, *Sämtliche Briefe, op. cit.*, p. 87.

Familiarisé comme chanteur avec les opéras-comiques de Boieldieu et d'Auber, Lortzing n'hésite pas à se servir directement dans les partitions de ces deux compositeurs pour alimenter ses propres productions musicales. Selon Irmlind Capelle, le compositeur allemand écrit ainsi en 1831 la musique d'un *Konzertstück* pour cor de chasse et orchestre qui consiste en un pot-pourri d'extraits de *La Dame blanche* de Boieldieu³²⁶. D'après Georg Richard Kruse, les neuf numéros de chant du *Liederspiel* de Lortzing intitulé *Der Pole und sein Kind*, créé le 11 octobre 1832 à Osnabrück, sont empruntés à d'autres œuvres, notamment à *La Dame blanche* de Boieldieu et à *Fra Diavolo* d'Auber, ou écrits à partir de mélodies connues³²⁷. Selon Heinz Schirmag, l'interlude orchestral n° 8 placé avant la quinzième scène du *Singspiel* en un acte de Lortzing intitulé *Andreas Hofer*, un ouvrage écrit en 1832, mais qui ne sera pas représenté du vivant du compositeur, est une réminiscence du chœur de vengeance dans *La Muette de Portici* d'Auber³²⁸. Heinz Schirmag note également la composition par Lortzing d'un pot-pourri pour bugle à clefs composé à partir de motifs de *Fra Diavolo* d'Auber, une pièce qui ne sera pas éditée, ainsi que d'un intermède musical pour l'opéra-comique *Les Treize* d'Halévy, édité chez Breitkopf und Härtel³²⁹.

Chef d'orchestre au Stadttheater de Leipzig durant la saison 1844-1845, Lortzing a l'occasion de diriger deux opéras-comiques d'Auber, *La Part du diable* à cinq reprises et *La Sirène* à trois reprises³³⁰. D'après deux lettres de Lortzing à Philipp Reger, datées du début du mois de septembre³³¹ et du 19 novembre 1844³³², le compositeur allemand apprécie le livret de *La Sirène*, mais cette œuvre ne séduit pas le public du théâtre. Chef d'orchestre au Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater de Berlin durant la saison 1850, Lortzing annonce à la chanteuse Marie von Marra-Vollmer, dans une lettre datée du 4 décembre 1850, la prochaine représentation sous sa direction de l'opéra-comique *La Fille du régiment* de Donizetti, après la mise en scène de deux de ses propres ouvrages, *Die beiden Schützen* et *Der Wildschütz*³³³. Selon Irmlind Capelle, les opéras représentés la même année sur la scène berlinoise concurrente du Kroll-Theater correspondent exactement au répertoire d'œuvres comiques françaises, allemandes et italiennes que Lortzing aurait souhaité diriger au Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater. Parmi les onze opéras mis en scène en 1850 au Kroll-Theater figurent quatre opéras-comiques, *Jean de Paris* et *La Dame blanche* de Boieldieu, *La Fille*

³²⁶ *Ibid.*, p. 36, commentaire d'Irmlind Capelle : « Bei diesem Brief [25 juin 1831] an den Hornisten Räuber handelt es sich um den bisher einzigen authentischen Beleg für die Komposition eines Potpourris für Horn und Orchester von Albert Lortzing. Nach der Beschreibung der Instrumentation könnte es sich bei diesem Potpourri aber um das Konzertstück (für Waldhorn und Orchester) handeln, das bislang nur in einer Kopistenhandschrift des 20. Jahrhunderts überliefert ist. Es besteht aus Variationen über ein Thema aus Boieldieus Weißer Dame mit einem abschließenden Allegretto, in dem auch andere Themen dieser Oper verarbeitet sind, so daß man das Stück auch als Potpourri bezeichnen könnte. »

³²⁷ KRUSE, Georg Richard, *op. cit.*, p. 33-34.

³²⁸ SCHIRMAG, Heinz, *op. cit.*, p. 59-60.

³²⁹ *Ibid.*, p. 217 : « Unveröffentlicht blieben der 1838 entstandene Warmeweche-Brezel-Walzer und ein Potpourri für Klappenhorn mit Motiven aus Aubers Fra Diavolo. [...] Bei Breitkopf und Härtel erschien auch eine von Lortzing komponierte Einlage zur Oper Die Dreizehn von Halévy. »

³³⁰ LORTZING, Albert, *Sämtliche Briefe*, *op. cit.*, p. 339, note de bas de page d'Irmlind Capelle.

³³¹ *Ibid.*, p. 202 : « Seltsam – an dem selben Tage, wo Du an Plenkner von der „Sirene“ schriebst, habe ich das Buch gelesen. Das ist wieder ein Buch! Ha! »

³³² *Ibid.*, p. 215 : « Die Sirene hat hier trotz brillanter Scenirung auch nicht angesprochen und die Besetzung war wahrhaftig nicht schlecht. - Mit meiner Undine bin ich ziemlich fertig. »

³³³ *Ibid.*, p. 442 : « Ich bemerkte nämlich, daß unsere Opernkkräfte zur Zeit noch sehr schwach wären und wir bis dato nur 2 Opern auf dem Repertoire haben, nämlich meine beiden „Schützen“ und meinen „Wildschütz“. Zu Czar und Zimmermann reichen vor der Hand unsre Mittel nicht aus. Die „Regimentstochter“ habe ich ohngeachtet dieser Schwierigkeiten vorbereitet und wird die Oper dieser Tage gegeben. »

du régiment de Donizetti et *Zampa* d'Hérold³³⁴. Dans son *Histoire de la musique allemande*, Albert Soubies compare Lortzing à l'un des plus célèbres et prolifiques compositeurs d'opéras-comiques de la première moitié du XIX^e siècle : « On a dit quelquefois que Lortzing est l'Adolphe Adam de l'Allemagne. Sa musique, fort scénique, est aimée du gros public³³⁵. »

À l'instar de Lortzing, Wagner a une bonne connaissance du répertoire de l'opéra-comique en tant que chef d'orchestre lorsqu'il dirige la création de sa *komische Oper* intitulée *Das Liebesverbot* en 1836 à Magdebourg. Il a en effet eu l'occasion de diriger neuf ouvrages français entre 1833 et 1836, comme chef de chœur à Wurtzbourg, puis comme chef d'orchestre à Magdebourg, dont deux opéras, *La Muette de Portici* d'Auber et *Robert le diable* de Meyerbeer, et sept opéras-comiques, *La Dame blanche* de Boieldieu, *Les deux Journées ou le Porteur d'eau* de Cherubini, *Zampa* d'Hérold, *Le Secret* de Solié, *Fra Diavolo*, *Le Maçon* et *Lestocq* d'Auber³³⁶.

Contrairement à Lortzing, Wagner et Flotow, Nicolai semble n'avoir eu qu'un intérêt limité sur le plan professionnel pour le genre « éminemment français ». S'il est ému par une représentation de l'opéra-comique *Richard Cœur de Lion* de Grétry à Berlin en novembre 1832³³⁷, il qualifie l'opéra-comique *Fra Diavolo* d'Auber de « bagatelle » après avoir assisté à une représentation de cet ouvrage à Munich en décembre 1833³³⁸. Chef d'orchestre à l'Opéra de Vienne durant la saison 1837-1838, puis entre 1841 et 1847, Nicolai dirige essentiellement des opéras italiens et allemands, et peu d'ouvrages français. Dans sa riche correspondance avec son père, Nicolai ne mentionne en effet que six ouvrages français, dont deux opéras-comiques seulement, parmi l'ensemble des ouvrages lyriques dont il assure la direction au Kärntnertortheater, à savoir les opéras *Guillaume Tell* et *Le Siège de Corinthe* de Rossini, et l'opéra-comique *Le Pré aux clercs* d'Hérold durant la saison 1837-1838³³⁹, puis les opéras *Les Martyrs* et *La Favorite* de Donizetti en 1841³⁴⁰, et l'opéra-comique *Les deux Journées*, ou

³³⁴ *Ibid.*, p. 437, note de bas de page d'Irmlind Capelle : « Bis dahin spielte Direktor Boettner im Garten von Kroll, wozu er im Juni 1850 die Erlaubnis erhalten hatte (vgl. Spenersche Zeitung 27. 6. 1850). Das von Lortzing befürchtete Wintertheater wurde nicht gebaut, doch Kroll erhielt die Erlaubnis, im Königssaal seines Hauses spielen zu lassen, und verlängerte die Saison bis 4. 11. 1850 (vgl. Spenersche Zeitung 10. 9. 1850). Boettner spielte auf dieser Bühne genau das Repertoire, das Lortzing am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater auch hätte aufbauen wollen: Prinz Eugen, Martha, Die Regimentstochter, Waffenschmied, Die Weiße Dame, Zampa, Der Dorfbarbier, Undine, Zar und Zimmermann, Johann von Paris und Der Barbier von Sevilla. »

³³⁵ SOUBIES, Albert, *Histoire de la musique allemande*, Paris, Ancienne Maison Quantin, Librairies-Imprimeries réunies, 1895, p. 254.

³³⁶ Cf. : GREGOR-DELLIN, Martin, *Richard Wagner. Sein Leben - sein Werk - sein Jahrhundert*, Munich, Piper, 1980, p. 91-128 ; GLASENAPP, Carl Friedrich, *Das Leben Richard Wagners*, 4^e éd., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905, vol. 1, p. 440-580.

³³⁷ NICOLAI, Otto, *Briefe an seinen Vater*, ALTMANN, Wilhelm (éd.), Ratisbonne, Gustav Bosse, coll. « Deutsche Musikbücherei », vol. 43, 1924, p. 40 : lettre n° 11, Berlin, 22 novembre 1832 : « Es wurde die Oper „Richard Löwenherz“ von Grétry gegeben, die ich heute zum erstenmal gehört habe, und deren rührende Arie „mich brennt ein heisses Fieber“ mir Tränen entlockte. Es ist doch eine herrliche Sache um eine schöne Melodie! »

³³⁸ *Ibid.*, p. 52 : lettre n° 13, Munich, 19 (ou 28) décembre 1833 : « München ist eine schöne Stadt und ganz dazu geeignet, jeden Architekten und Maler im höchsten Grade zu befriedigen; nur nicht den Musiker. [...] Die Oper liegt ganz darnieder. [...] Man gibt also lauter Bagatellen; das grösste, was ich sah, war „Fra Diavolo“. »

³³⁹ *Ibid.*, p. 207 : lettre n° 27, Vienne, 14 août 1837 : « Ich habe jetzt sehr viel zu tun, indem ich die Oper „Wilhelm Tell“ [von Rossini] einstudiere und aus den Proben gar nicht herauskomme. » ; p. 216-217 : lettre n° 29, Vienne, 28 février 1838 : « Dirigiert habe ich bis jetzt „Montecchi und Capuletti“ von Bellini, „Wilhelm Tell“, „Belagerung von Corinth“ [von Rossini] und „Pré aux clercs“ („Zweikampf“) [von Herold]. - Durch „Wilhelm Tell“, den ich von Grund aus neustudierte, ist es mir gelungen, die Aufmerksamkeit in hohem Grade auf mich zu lenken, indem man allgemein behauptet, dass seit Jahren keine Oper so gut gegangen sei. Auch ist er bereits 17mal bei überfülltem Hause gegeben worden. »

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 282-283 : lettre n° 44, Vienne, 24 octobre 1841 : « Eine neue Oper habe ich einstudiert, nämlich „les martyrs“ [sic] von Donizetti; davon hatte ich einen Monat lang täglich Klavierproben, was mich sehr angreift. Diese Oper hat eben nicht zu sehr gefallen, und in der deutschen Saison wollen sich die Wiener doch für den

le *Porteur d'eau* de Cherubini en 1842³⁴¹. Ferdinand Gleich estime pourtant en 1863 que Nicolai s'est avantagement inspiré du genre de l'opéra-comique, sur le plan formel, pour composer *Die lustigen Weiber von Windsor* :

*Mit großem Glück sind hier die leichten und eleganten Formen der französischen Opéra comique angewendet, ohne daß damit dem inneren Wesen der deutschen komischen Oper Abbruch geschehe. Wenn Ausländisches in dieser Weise zum Besten der vaterländischen Kunst benutzt wird, ist das nur als Gewinn zu betrachten*³⁴².

Friedrich von Flotow est le compositeur allemand de *komische Oper* de la première moitié du XIX^e siècle dont l'œuvre a été la plus profondément et durablement marquée par le répertoire lyrique français en général et par le répertoire de l'opéra-comique en particulier. Les raisons d'un tel constat sont avant tout liées à la biographie du compositeur de *Martha*³⁴³, comme le rappelle Robert Didion :

*Seine wesentliche musikalische Ausbildung erhielt Flotow von 1828 bis 1830 am Conservatoire in Paris, wo er Klavier (bei Pixis) und Komposition (bei Reicha) studierte. Prägend für Flotows Entwicklung als Bühnenkomponist war das Repertoire der Opéra comique, das er in Paris kennenlernte, insbesondere die Werke von François-Adrien Boieldieu, D. Auber und A. Adam. Keine Rolle spielte dagegen der für die Entwicklung der Oper im 19. Jh. entscheidende Wechsel von Rossini zu Meyerbeer und die Ausprägung der Grand Opéra. In Paris war es auch, wo Flotow ab 1835 als Bühnenkomponist erstmals hervorgetreten ist*³⁴⁴.

Dans la biographie qu'elle consacre au compositeur allemand, Rosa Svoboda souligne les liens professionnels et amicaux qui unissent Flotow à deux des principaux compositeurs d'opéras-comiques sous la monarchie de Juillet, Adam et Auber :

Den Komponisten des „Postillon von Lonjumeau“ lernte Flotow durch seinen Lehrer Reicha kennen; er nennt ihn wiederholt seinen neidlosen älteren Kollegen, der ihm bei verschiedenen

Donizettischen Kram nicht recht enthusiasieren. Gottlob! – Nun fange ich wieder das Einstudieren einer neuen Oper an und zwar wieder einer von Donizetti, nämlich „la favorite“. Morgen wird die erste Probe sein, und somit das tägliche Klavierhacken auf 4 Wochen wieder beginnen. Heute Abend sind „les martyrs“ zum vierten Male. Sie werden unter dem Titel „Die Römer in Melitone“ gegeben. »

³⁴¹ *Ibid.*, p. 302-303 : lettre n° 51, Vienne, 17 août 1842 : « *Ich bin jetzt sehr mit den Proben des „Wasserträger“ [von Cherubini] beschäftigt, der übermorgen in Szene geht. Ich dirigiere nur die klassischen Opern „Don Juan“, „Figaros Hochzeit“, „Cosi fan tutte“, „Entführung aus dem Serail“, „Wasserträger“ usw. und überlasse das Andere den andern beiden Kapellmeistern Proch und Reuling. »*

³⁴² GLEICH, Ferdinand, *Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst*, Leipzig, Carl Merseburger, 1863, vol. 1, p. 224 : « Les formes légères et élégantes de l'opéra-comique français sont appliquées ici avec un grand bonheur, sans que ne se produise de ce fait une rupture avec la nature interne de la *komische Oper* allemande. Lorsque ce qui est étranger est utilisé de cette manière pour le meilleur de l'art patriotique, cela doit seulement être considéré comme un bénéfice. »

³⁴³ Cf. : FÉTIS, François-Joseph, « Flottow [sic] (Frédéric, comte de) », in : *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et C^{ie}, 1862, 2^e éd., vol. 3, p. 276-277.

³⁴⁴ DIDION, Robert, « Flotow », in : *MGG*, 2001, 2^e éd., Personenteil, vol. 6, p. 1366 : « Flotow reçut l'essentiel de sa formation musicale de 1828 à 1830 au Conservatoire de Paris où il étudia le piano dans la classe de Pixis et la composition dans celle de Reicha. Le répertoire de l'Opéra-Comique dont il fit la connaissance à Paris, en particulier à travers les œuvres de François-Adrien Boieldieu, D. Auber et A. Adam, eut une influence déterminante sur le développement de Flotow comme compositeur d'opéra. Le changement de Rossini à Meyerbeer, décisif pour le développement de l'opéra au XIX^e siècle, et l'empreinte du Grand Opéra ne jouèrent en revanche aucun rôle. C'est à Paris également que Flotow, à partir de 1835, s'est révélé pour la première fois comme compositeur dramatique. »

*Gelegenheiten viel Freundschaft und Wohlwollen erwiesen hat. Ihm so wie Auber hatte er manchen wohlmeinenden Wink hinsichtlich seiner Künstlerlaufbahn zu verdanken*³⁴⁵.

Flotow se lie également d'amitié à Paris avec les compositeurs Charles Gounod³⁴⁶, Albert Grisar, avec lequel il collabore au Théâtre de la Renaissance³⁴⁷, Jacques Offenbach, avec lequel il donne quelques concerts³⁴⁸, Meyerbeer, Halévy et Rossini³⁴⁹. Le compositeur allemand entretient en outre de solides relations d'amitié avec le librettiste Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. Les deux hommes collaborent de nombreuses fois à l'écriture d'ouvrages le plus souvent comiques, créés non seulement au Théâtre de la Renaissance, à l'Opéra-Comique et à l'Opéra de Paris, mais aussi à Saint-Pétersbourg et à Turin³⁵⁰. Il n'est ainsi pas anodin que le librettiste Friedrich Wilhelm Riese conçoive, à la demande de Flotow, le livret de *Martha* comme une adaptation du livret d'un ballet de Saint-Georges dont le compositeur allemand avait mis en musique le premier acte quelques années auparavant³⁵¹. Preuve de son intégration au sein des institutions musicales françaises, Flotow fait partie entre 1864 et 1883 des musiciens correspondants de l'Académie des Beaux-Arts³⁵².

L'influence de l'opéra-comique et de l'opéra français sur Flotow est l'objet de moult commentaires en Allemagne dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. En 1857, Ferdinand Gleich assimile le compositeur allemand à « l'un des épigones les plus doués d'Auber »³⁵³. Johann Christian Lobe affirme de même en 1860 : « *Während Lortzing durch und durch deutsch ist, ist Flotow durch und durch französisch*³⁵⁴. » Hugo Riemann énonce une opinion similaire en 1882 dans son *Musik-Lexikon* : « *Flotows Musik ist mehr französisch als deutsch, eine pikante, graziöse Rhythmik und schlichte, leichtfaßliche Melodik sind ihre wesentlichsten*

³⁴⁵ SVOBODA, Rosa, *Friedrich von Flotows Leben. Von seiner Witwe*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892, p. 58 : « Flotow fit la connaissance du compositeur du *Postillon de Lonjumeau* par l'intermédiaire de son professeur Reicha ; il dit plusieurs fois de son collègue plus âgé, lequel lui a démontré beaucoup d'amitié et de bienveillance en différentes occasions, qu'il est dénué de jalousie. Il lui doit, ainsi qu'à Auber, plus d'un conseil bienveillant concernant sa carrière artistique. »

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 59-60 : « *Dagegen war das Verhältnis Flotow's zu dem Komponisten des „Faust“ ein sehr freundschaftliches und erhält in einem Briefe desselben vom 3. Mai 1878 einen so beredten Ausdruck, der die Herzlichkeit der beiderseitigen Beziehungen nicht verkennen läßt. [...]* ».

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 64-65, 92-97.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 67-72.

³⁴⁹ KAHL, Willy, « Flotow, Friedrich Freiherr von », in : MGG, 1986, 1^{ère} éd., vol. 4, p. 433 : « *Mit der Julirevolution 1830 kehrte Flotow noch einmal in die Heimat zurück, nahm aber dann seit Mai 1831 für lange Zeit Aufenthalt in Paris, wo er zu den führenden Musikern der Stadt, Adam, Auber, Meyerbeer, Halévy, Gounod, Rossini und Offenbach, in nahe Beziehung trat.* »

³⁵⁰ SVOBODA, Rosa, *op. cit.*, p. 65-66, 89, 94, 96, 97-98, 102-104, 135, 142-143 et 144-145.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 104.

³⁵² *Ibid.*, p. 139-140 : « *In die Zeit des Wiener Aufenthaltes fällt auch die Ernennung Flotow's zum „korrespondierenden Mitgliede der französischen Akademie der Künste und Wissenschaften“.* »

³⁵³ GLEICH, Ferdinand, *Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen. Opern nebst Biographien der Componisten*, Leipzig, Heinrich Matthes, 1857, p. 194 : « *Flotow steht mit seinen Opern ganz entschieden auf französischem Standpunkt und ist sogar als einer der begabtesten Epigonen Aubers zu betrachten. In der komischen Oper möchten wir ein solches sich Anschließen an die französische oder italienische Schule nicht so unbedingt verwerfen, da sich die leicht flüssige und coquette Schreibart jener Schulen ohne allen Zweifel für das feine musikalische Lustspiel besser eignet, als der deutsche Styl. Die bedeutendsten deutschen Componisten komischer Opern (Mozart nicht ausgenommen) haben das gethan, diejenigen aber, welche mit dem heiteren Genre sich ganz auf deutschen Boden stellten, wie Dittersdorf, Schenck etc., sind auch lediglich Vertreter des derbkomischen Elements.* »

³⁵⁴ LOBE, Johann Christian, *Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von einem Wohlbekannten*, Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung, 1860, 2^e éd., p. 255 : « *Tandis que Lortzing est tout à fait allemand, Flotow est tout à fait français.* »

*Eigenschaften*³⁵⁵. » Wilhelm Heinrich Riehl désapprouve en 1861 l'influence française sur les opéras allemands de Flotow : « *Flotow, in vielen Stücken ein glücklicher Nachahmer Lortzings, hat in seiner musikalischen Komik mitunter den bedenklichen Fortschritt vom deutschen Philister zum Pariser Gecken gemacht. Die deutsche Oper ist dadurch nur um eine Krankheitsform reicher geworden*³⁵⁶. » Rosa Svoboda considère au contraire en 1892 que Flotow a su préserver dans ses ouvrages allemands son originalité sans céder aux influences étrangères :

„*Stradella*“ und namentlich seine „*Martha*“ haben den Namen des genialen Komponisten wohl zu einem der beliebtesten in der musikalischen Welt der Gegenwart gemacht, und das ist ein bemerkenswerthes Zeichen für die Läuterung des Geschmacks, denn die Flotow'sche Musik trägt ihren Werth hauptsächlich in der natürlichen Frische und Eigenthümlichkeit, die – allerdings verbunden mit einem merkwürdigen Talent für Zierlichkeit und leichte Grazie – doch sich fern hält von dem Französischen Sprudeln und Kokettiren und der Italienischen Forcirung und Effektmacherei³⁵⁷.

Dans son ouvrage consacré à l'opéra allemand, Ludwig Schiedermaier critique en 1943 aussi bien l'influence de l'opéra-comique sur *Alessandro Stradella* et *Martha* de Flotow que celle de l'*opera buffa* sur *Die lustigen Weiber von Windsor* de Nicolai³⁵⁸. Dans son article « Flotow » publié dans *The New Grove*, le musicologue Peter Cohen replace le compositeur dans son contexte historique et stylistique. Il considère que le style musical de Flotow constitue une synthèse des influences allemande et française, et évoque une école berlinoise de la *komische Oper* regroupant Lortzing, Flotow et Nicolai. Cohen estime que Flotow est le créateur d'une fusion stylistique franco-allemande entre le *Singspiel* et l'opéra-comique, tandis que Nicolai développe de son côté une fusion italo-allemande entre le *Singspiel* et l'*opera buffa* :

Between Weber's death (1826) and Wagner's Rienzi the history of German opera lay primarily in the hands of Kreutzer, Spohr, Marschner, Lortzing, Nicolai and Flotow. Flotow's musical style is a synthesis of German and French influences. On the German side he may be grouped with Lortzing and Nicolai, with whom he shared a north German musical heritage. These three cheerful, if modest, talents were in turn all influenced by their francophile compatriot Meyerbeer, much of whose cantilena, esprit

³⁵⁵ RIEMANN, Hugo, « Flotow, Friedrich, Freiherr von », in : *Musik-Lexikon*, Leipzig, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882, p. 268 : « La musique de Flotow est plus française qu'allemande, une rythmique piquante et gracieuse, et des mélodies simples et aisées à comprendre sont ses principales qualités. »

³⁵⁶ RIEHL, Wilhelm Heinrich, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart, J. G. Cotta'scher Verlag, 1861, 3^e éd., vol. 1, p. 287 : « Heureux imitateur de Lortzing dans de nombreuses pièces, Flotow a de temps en temps repris à son compte l'évolution préoccupante du comique musical allant du philistin allemand au bellâtre parisien. L'opéra allemand ne s'est ainsi enrichi que d'une forme de maladie supplémentaire. »

³⁵⁷ SVOBODA, Rosa, *op. cit.*, p. 118 : « *Stradella* et spécialement sa *Martha* ont certainement fait du nom du génial compositeur l'un des plus populaires dans le monde musical actuel, et c'est un signe remarquable de la purification du goût, car la musique de Flotow prend principalement sa valeur dans la fraîcheur naturelle et le caractère qui – toutefois uni avec un talent spécial pour l'élégance et la grâce légère – se tient pourtant à l'écart de la coquetterie et du bouillonnement français, et de la recherche de l'effet et de l'exagération italiennes. »

³⁵⁸ SCHIEDERMAIER, Ludwig, *Die deutsche Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens*, Bonn/Berlin, Ferd. Dümmlers, 1943, 3^e éd., p. 244-245 : « Aus „*Stradella*“ und „*Martha*“ spricht dagegen die internationale Haltung des für die französischen, italienischen und deutschen Opernbühnen schaffenden Musikers, der ebenfalls Lied und Ensemble kultiviert, den gesprochenen Dialog ausmerzt, aber Boïeldieu, Auber und Hérold näher als Lortzing steht, der als Grandseigneur aus dem Verkehr in den Pariser Salons um die wirkungssicheren Mittelchen und Pflästerchen weiß und inmitten der melodischen Grazie und flotten, rhythmischen Bewegtheit seiner Diktion auch das rührselige Lied nicht verschmäht, selbst wenn es in Sentimentalität überfließt und den Instinkten des Vorstadttheaters frönt. / Auf einer anderen künstlerischen Höhe bewegen sich Nicolais „*Lustige Weiber*“, deren stilistische Grundlagen ebenfalls außerhalb des deutschen Singspiels liegen. Die Einwirkung der *Buffa* förderte Formgebung und Instrumentierung, Leichtigkeit und Fluß seines Opernstils, löste aber weder schwächlichen Eklektizismus, noch bewußt internationale Farblosigkeit aus. »

and orchestration shed its light on their works. But while Meyerbeer is best known for his serious works, these three are remembered today for their comic operas. This Berlin school of composers possessed a profound sense of the stage that German contemporaries such as Schubert, Mendelssohn or Schumann lacked. Flotow's French models can be sought in composers like Boieldieu, Auber and Adam: indeed the comic bandits Malvolino and Barbarino in Alessandro Stradella find their musical ancestors in Auber's *Giacomo and Beppo* (*Fra Diavolo*). Whereas Nicolai combined German *Singspiel* with opera buffa, Flotow was to merge the *Singspiel* with opéra comique to create a kind of French Biedermeier opera, a fusion of styles which had its dramaturgical justification and precedent. Just as Mozart, in *Don Giovanni*, had fused elements of opera buffa and opera seria, and Beethoven, in *Fidelio*, had combined the *Singspiel* with an emerging Romantic music drama, so Flotow, in *Martha*, reserved the *Singspiel* style for his buffoonish and peasant characters (*Nancy, Plumkett and the maids of Richmond*) and the sustained, *bel canto* French Romanticism of opéra comique for the lovers *Martha and Lyonel*.

For that reason, Flotow's own description of his works as « romantic » (Alessandro Stradella) or « romantic comic » (*Martha*) has met with some objection: the former fits rather the description of an opéra comique. Meyerbeer referred to *Martha* in his diary as a « komische Oper (eigentlich semiseria) ». What distinguishes such works as Alessandro Stradella, *Martha* or *Indra* (originally *L'esclave de Camoëns*) from opéras comiques is that (by contrast, for example, with Lortzing) Flotow omits spoken dialogue and links the numbers with short recitatives, achieving an uninterrupted musical flow. It is perhaps rather the manner of performance of these works that determines which of *Singspiel* or opéra comique is to predominate. In Flotow's two most successful works, Alessandro Stradella and *Martha*, a balanced fusion of all stylistic elements is achieved. The former is perhaps the better work, but it was *Martha* that found its way into the hearts of the public. The reason for this lies not only in the quality of the text and the music, but also in the dramatic situations which keep the audience in a state of amused suspense³⁵⁹.

³⁵⁹ COHEN, Peter, « Flotow », in : SADIE, Stanley, TYRELL, John (éd.), *The New Grove of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2001, 2^e éd., p. 19-20 : « Entre la mort de Weber (1826) et *Rienzi* de Wagner, l'histoire de l'opéra allemand repose principalement entre les mains de Kreutzer, Spohr, Marschner, Lortzing, Nicolai et Flotow. Le style musical de Flotow est une synthèse des influences allemande et française. Du côté allemand, il peut être regroupé avec Lortzing et Nicolai, avec lesquels il partage un héritage musical propre au Nord de l'Allemagne. Ces trois joyeux talents, quoique modestes, furent tous à tour de rôle influencés par leur compatriote francophile Meyerbeer dont une grande partie des cantilènes, de l'esprit et de l'orchestration réapparaît dans leurs œuvres. Mais tandis que Meyerbeer est surtout connu pour ses œuvres sérieuses, on se souvient de ces trois compositeurs pour leurs opéras comiques. Cette école berlinoise de compositeurs possédait un sens profond de la scène qui manquait à leurs contemporains allemands tels que Schubert, Mendelssohn ou Schumann. Les modèles français de Flotow peuvent être recherchés chez des compositeurs comme Boieldieu, Auber et Adam : les bandits comiques Malvolino et Barbarino dans *Alessandro Stradella* trouvent en effet leurs ancêtres musicaux dans *Giacomo et Beppo* d'Auber (*Fra Diavolo*). Alors que Nicolai combina le *Singspiel* allemand avec l'*opera buffa*, Flotow fusionna le *Singspiel* avec l'opéra-comique pour créer une sorte d'opéra Biedermeier français, une fusion des styles qui avait sa justification dramaturgique et des précédents. Exactement comme Mozart, dans *Don Giovanni*, a fusionné des éléments de l'*opera buffa* et de l'*opera seria*, et comme Beethoven, dans *Fidelio*, a combiné le *Singspiel* avec un drame musical romantique émergent, Flotow a de même, dans *Martha*, réservé le style du *Singspiel* à ses caractères bouffes et paysans (*Nancy, Plumkett et les servantes de Richmond*), et le *bel canto* soutenu du romantisme français de l'opéra-comique aux amoureux *Martha et Lyonel*. / Pour cette raison, la propre définition par Flotow de ses œuvres comme « romantique » (*Alessandro Stradella*) ou « romantico-comique » (*Martha*) a rencontré quelques objections : la première s'applique plutôt à la définition d'un opéra-comique. Meyerbeer fit référence à *Martha* dans son journal comme à une « komische Oper (en réalité semiseria) ». Ce qui distingue des œuvres telles que *Alessandro Stradella, Martha* ou *Indra* (à l'origine *L'esclave de Camoëns*) des opéras-comiques est que (en contraste, par exemple, avec Lortzing) Flotow omet les dialogues parlés et relie les numéros avec de courts récitatifs, obtenant un flux musical ininterrompu. C'est peut-être davantage la manière de représenter ces œuvres qui détermine qui, du *Singspiel* ou de l'opéra-comique, doit prédominer. Dans les deux œuvres de Flotow les plus couronnées de succès, *Alessandro Stradella* et *Martha*, une fusion équilibrée de tous les éléments stylistiques se trouve réalisée. Si la première œuvre est peut-être la meilleure, c'est cependant *Martha* qui a trouvé sa place dans le cœur du public. La raison de cela ne repose pas seulement dans la qualité du texte et de la musique, mais aussi dans les situations dramatiques qui maintiennent l'audience dans un état de suspense amusé. »

Au-delà des ces considérations essentiellement d'ordre biographique et esthétique, l'influence de l'opéra-comique sur le genre allemand de la *komische Oper* se manifeste entre autres sur le plan formel par l'insertion fréquente d'une ou plusieurs romances, l'emploi de motifs de réminiscence et l'importance des ensembles. Elle s'exprime plus particulièrement au niveau du comique par l'utilisation de ténors comiques, appelés *Spieltenor* ou *Tenorbuffo*, et l'importance des rythmes de danses. La question de l'alternance du chant et des dialogues parlés, propre aux genres de l'opéra-comique et du *Singspiel*, ainsi qu'à nombre de *komische Opern*, a été étudiée au début de ce chapitre.

L'influence de l'opéra-comique sur l'opéra allemand se traduit par l'emploi récurrent de romances³⁶⁰. On trouve ainsi une romance dans *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart, *Die Schwestern von Prag* de Müller, *Die Schweizerfamilie* de Weigl, *Undine* de Hoffmann, *Der Freischütz* et *Euryanthe* de Weber, *Die Heimkehr aus der Fremde* de Mendelssohn, *Der Vampyr* de Marschner, *Ali Pascha von Janina* et *Rolands Knappen* de Lortzing et *Die lustigen Weiber von Windsor* de Nicolai, deux romances dans *Der Vampyr* de Lindpaintner et *Undine* de Lortzing, et trois romances dans *Das Nachtlager in Granada* et *Der Edelknecht* de Kreutzer³⁶¹. Dans une lettre à la maison d'édition musicale Breitkopf & Härtel datée du 4 janvier 1842, Lortzing juge que la présence de romances et de *Lieder* dans *Casanova*, son ultime *komische Oper*, constitue un solide argument de vente³⁶². Wilhelm Heinrich Riehl estime en 1862 que la chanson et la romance sont les formes les plus spécifiques et les plus caractéristiques de l'opéra-comique³⁶³, et que la romance est propre au style de Boieldieu, d'Auber et de leurs compatriotes³⁶⁴, un avis déjà exprimé par Anton Reicha en 1833

³⁶⁰ Cf. : SCHNEIDER, Herbert, « romance », in : BENOIT, Marcelle (éd.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 619 : « La romance fut un moyen exquis pour renforcer la sentimentalité de l'opéra-comique. Elle gardait son caractère (mélodie sans ornements, accompagnement subordonné à la mélodie, expression très simple) chez les compositeurs les plus importants comme Philidor, Monsigny et Grétry. [...] La romance française eut une grande influence en Allemagne (voir par exemple celle de J. A. Hiller). »

³⁶¹ Romances dans l'opéra allemand : *Die Entführung aus dem Serail* : n° 18 ; *Die Schwestern von Prag* : n° 10 ; *Die Schweizerfamilie* : n° 2 ; *Undine* de Hoffmann : n° 2 ; *Der Freischütz* : n° 13 ; *Euryanthe* : n° 2 ; *Die Heimkehr aus der Fremde* : n° 1 ; *Der Vampyr* de Marschner : n° 12 ; *Ali Pascha von Janina* : n° 4 ; *Rolands Knappen* : n° 2 ; *Die lustigen Weiber von Windsor* : n° 7b ; *Der Vampyr* de Lindpaintner : n° 2 et 15 ; *Undine* de Lortzing : n° 3 et 12 (section du 2^e finale) ; *Das Nachtlager in Granada* : n° 3, 9 et 15 (« *Maurische Romanze* ») ; *Der Edelknecht* : n° 3, 8 et 17. - Cf. : GOSLICH, Siegfried, « Germany. The Romanze », in : ABRAHAM, Gerald (éd.), *The New Oxford History of Music*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1990, vol. 9, p. 203 : « The Romanze was still at the height of its popularity – in opera, in the concert hall, and in the drawing-room. As an operatic number it was indispensable; in Germany hardly any opera was without one or more. Kreutzer's *Nachtlager* has three and Lindpaintner's *Macht des Liedes* five. » - « Romanze und Ballade », in : GOSLICH, Siegfried, *Die deutsche romantische Oper*, Tutzing, Hans Schneider, 1975, p. 249-263.

³⁶² LORTZING, Albert, *Sämtliche Briefe: historisch-kritische Ausgabe*, CAPELLE, Irlind (éd.), Cassel/Bâle/Londres/New York/Prague, Bärenreiter, 1995, p. 142 : « Wertgeschätzte Herren! / Ehrlich gestanden, war es meine Absicht, nach der dritten Aufführung des *Casanova* Ihnen mein neuestes Opus zu offeriren und zu versuchen, ob sich nicht etwas mehr erzielen ließe, als beim Hans Sachs, hoffend, daß diese Oper mit ihren Liedern, Romanzen etc jedem Herrn Verleger einen augenscheinlichen Gewinn verheißen werde. »

³⁶³ RIEHL, Wilhelm Heinrich, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart, J. G. Cotta'scher Verlag, 1862, 2^e éd., vol. 2, p. 95-96 : « Chanson und Romanze sind in Form und Farbe das eigenste musikalische Erbstück der Franzosen, wie alle ächte Volksweise die älteste Ueberlieferung mitten in der modernen Kunstmusik treu bewahrend. [...] Und da die französische Operette vorzugsweise auf die Form des Chansons und der Romanze gebaut ist, so bewahrte sie selbst in der steifsten Zopfzeit nicht nur ein volksthümliches sondern auch ein gewisses romantisches Gepräge, welches freilich mit dem Textbuch, das in der Regel in den Verwickelungen und Späßen des platten bürgerlichen Lebens der Zeit sich bewegte, meist in wunderlichem Gegensatz steht. Die deutschen Romantiker spürten schon früh dieses befreundetes Element ».

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 104-105 : « Auber begann mit der Kaufmannschaft und als Dilettant, gleich Isouard; als seine ersten Compositionsversuche werden Romanzen genannt wie bei Boieldieu und so vielen andern Franzosen. Das leichte, gerundete französische Lied blieb auch sein bestes Theil trotz aller Wandelungen des Styles. » - Cf. :

au chapitre « De la Chanson (*Canzonetta*) et de la Romance que les Italiens remplacent par la Cavatine » de son ouvrage intitulé *Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale* : « Dieu merci il ne manque pas d'exemples dans le beau pays de France, en fait de Chansons et surtout en fait de Romances. Nous renvoyons nos lecteurs aux partitions françaises des opéras comiques, notamment à celles de GRÉTRY, D'ALAYRAC, MEHUL, etc, etc.³⁶⁵ » Reicha analyse les différences formelles entre la chanson et la romance, qu'il distingue des grands airs scéniques³⁶⁶, assure ensuite que leur présence est essentielle au succès d'un grand nombre d'ouvrages³⁶⁷, avant d'ajouter :

La fraîcheur et la légèreté du chant doivent faire le caractère principal de la Chanson et de la Romance. L'accompagnement doit par conséquent en être également frais et léger. Tout ce qui est *lourd* tue cette sorte de production. C'est pour cette raison que l'on ne prend le plus souvent que les instruments à cordes pour l'accompagner, de préférence aux masses d'orchestre qui sont toujours trop imposantes³⁶⁸.

Anton Reicha n'est ni le seul, ni le premier en France à souligner le caractère national de la romance. À l'article « Romance » du deuxième volume de l'*Encyclopédique méthodique*

« Boyeldieu (Adriano) », in : BERTINI, Giuseppe, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni si antiche che moderne*, Palerme, dalla tipografia Reale di guerra, 1814, vol. 1, p. 151.

³⁶⁵ « De la Chanson (*Canzonetta*) et de la Romance que les Italiens remplacent par la Cavatine », in : REICHA, Anton, *Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale*, Paris, A. Farrenc, 1833, vol. 1, p. 32.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 30 : « Tous les morceaux de Musique mesurés, rythmés et destinés pour une voix seule, s'appellent généralement *Airs*. Mais il y a une telle différence entre les Chansons ou Romances et entre les grands airs scéniques, qu'il faut séparer celles-là ce ceux-ci, et traiter chaque genre isolément ; ce que l'on dit des uns n'ayant que fort peu de rapport aux autres. / La chanson se distingue de la Romance en ce que la première ne consiste souvent qu'en une seule période poétique, et par conséquent aussi qu'en une seule période musicale ; (Voyez notre traité de mélodie pour ce qui concerne les périodes musicales) tandis que la Romance est généralement composée de deux périodes. Si le Poète donnait à une Chanson deux périodes dont chacune serait de trois, quatre, cinq ou six vers le Compositeur en ferait une Romance, parce que la coupe musicale de ces deux productions serait la même ; et si le Poète ne donnait qu'une période à sa Romance, le Compositeur, par la même raison, la traiterait comme une Chanson, sauf la différence des caractères ; car la Chanson est généralement plus gaie, plus légère et plus frivole que la Romance. » - Cf. : « Romanze », in : RIEMANN, Hugo, *Musik-Lexikon*, Leipzig, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882, p. 778 : « *Die heutige Poetik versteht unter Romanze ein episch-lyrisches Gedicht wie die Ballade; während es aber in der Ballade in der Regel die Natur ode reine personifizierte Naturmacht ist, welche dem Menschen gegenübersteht, sind die Sujets der Romanze mit Vorliebe dem Ritterleben entlehnt. Die französische „romance“ ist heute das sentimentale Liebeslied, während die „chanson“ pikanter, feiner pointiert ist und häufig einen humoristischen Anflug hat.* » - « Romanze », in : SCHILLING, Gustav (éd.), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Musikwissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart, Franz Heinrich Köhler, 1838, vol. 6, p. 37 : « *Romanze, ist im Grunde schwer von der Ballade zu unterscheiden.* »

³⁶⁷ REICHA, Anton, *op. cit.*, p. 30 : « La Chanson et la Romance sont les productions les moins importantes d'un opéra, sans doute : aussi sont-elles généralement moins estimées par les connaisseurs et les savants en Musique que par le public, pour lequel une belle Romance neuve et piquante, et une Chanson fraîche et jolie et dont les paroles sont spirituelles, sont des diamants. Combien d'opéras ne doivent-ils pas en grande partie leur succès à ces prétendues bagatelles musicales ? » - Cf. : CASTELLI, Ignaz Franz, *Memoiren meines Lebens*, Vienne, Rober & Markgraf, 1861, vol. 2, p. 78 : « *So strenge die Franzosen übrigens manchmal gegen ein neues dramatisches Werk sind, so leicht sind sie auch wieder ein anderes Mal zu befriedigen und diese Wandelbarkeit des Geschmacks, (welche wohl auch einen Beitrag zur Charackterschilderung dieser Nation abgeben kann, ist der Grund, warum die Direktion noch weniger als bei uns für eine gute Aufnahme selbst des vortrefflichsten Stückes Rechnung machen kann. Einige treffende, gut vorgetragene Verse in einem Trauerspiele, eine artige Episode in einem Lustspiele, eine gut componirte Romanze in einer Oper, ein witziges Epigrammen sind oft im Stande, dem ganzen Stücke eine gute Aufnahme zu verschaffen.* »

³⁶⁸ REICHA, Anton, *op. cit.*, p. 31.

consacré à la musique, Jérôme-Joseph de Momigny remarque en 1818 l'incroyable popularité de cette forme brève sur l'ensemble du territoire national :

Le domaine de la *romance* s'est prodigieusement accru de nos jours. Elle a maintenant tous les caractères, & prend tous les tons.

Il est vrai que, sous ce titre, on comprend beaucoup de morceaux à couplets, qui n'ont rien de ce qui constitue proprement la *romance*.

La patrie des Troubadours & des Trouvères devait se distinguer de toutes les autres contrées par la *romance* & la chanson ; aussi nulle part ailleurs le couplet n'a autant de facilité, de grâce & d'esprit. [...]

Il n'est personne qui ne fasse ou des couplets ou des airs de *romances* à Paris, & même en province. Pour cela il ne faut plus être ni poète ni musicien. Chaque élève, comme chaque maître, fait la *romance*, ou prétend l'avoir faite³⁶⁹.

Au deuxième volume de son *Dictionnaire de musique moderne*, Castil-Blaze propose en 1825 une définition de la romance qui insiste également sur l'immense production, le plus souvent de mauvaise qualité, dont jouit cette forme en France :

ROMANCE, s. f. Air sur lequel on chante un petit poème du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse, et souvent tragique. Comme la *romance* doit être d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles ; point d'ornemen[t]s, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, chevaleresque ou champêtre, et qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la chanter. [...]

Le domaine de la *romance* s'est prodigieusement accru de nos jours : elle a maintenant tous les caractères, et prend tous les tons. Il est vrai que l'on comprend sous ce titre, une infinité de chansons érotiques, des couplets malins et même satiriques, qui n'ont aucun rapport avec la *romance*.

Ce qui multiplie tant les mauvaises *romances*, c'est que tout le monde s'imagine pouvoir en composer. On n'oserait pas s'aventurer dans une grande entreprise ; mais une *romance*, un nocturne, une valse, une marche, sont des opuscules à la portée des plus faibles élèves. L'ouvrage est court, donc il est facile. Belle conclusion ! [...] Paris fourmille de fabricateurs de *romances*, mais leurs productions éphémères sont la risée des connaisseurs, et si l'on adopte parfois quelques-unes de ces bagatelles, le goût se dirige toujours sur celles qui ont échappé à la plume d'un homme de mérite³⁷⁰.

Tandis que le *Dictionnaire de l'Académie française* rappelle en 1835 la simplicité inhérente à cette forme³⁷¹, les frères Léon et Marie Escudier partagent entièrement en 1844, à l'article « Romance » de leur *Dictionnaire de musique*, l'opinion de Castil-Blaze : « Depuis une dizaine d'années, des milliers, des myriades de pièces de ce genre ont été fabriquées et livrées à l'appétit glouton des amateurs. Une centaine au plus méritent d'être distinguées parmi la foule immense de ces productions éphémères³⁷². » Outre les exemples déjà cités, l'ensemble des encyclopédies et dictionnaires du XIX^e siècle dédiés au théâtre et à la musique que nous avons consultés consacrent également un article à cette forme, dont l'orthographe

³⁶⁹ DE MOMIGNY, Jérôme-Joseph, « Romance », in : FRAMERY, GUINGUENÉ, DE MOMIGNY, *Encyclopédie méthodique : Musique*, Paris, M^{me} veuve Agasse, 1818, vol. 2, p. 344. - Cf. : FAVRE, Georges, « France. Vogue of the *Romance* », in : ABRAHAM, Gerald (éd.), *New Oxford History of Music*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1982, vol. 8, p. 583-584.

³⁷⁰ « Romance », in : CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph, *Dictionnaire de musique moderne*, Paris, Au magasin de musique de la lyre moderne, 1825, 2^e éd., vol. 2, p. 232-234.

³⁷¹ « Romance », in : *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot frères, 1835, 6^e éd., vol. 2, p. 672 : « Ancienne histoire écrite en petits vers simples et naïfs, dont le sujet est ordinairement touchant, et qui est faite pour être chantée. *La romance d'Alexis. Les romances du Cid.* / Il se dit, par extension, de Toute chanson tendre ou plaintive. *C'est un tel qui a fait les paroles, qui a composé l'air de cette romance. Chanter une romance. Il chante bien la romance.* »

³⁷² « Romance », in : MM. ESCUDIER Frères, *Dictionnaire de musique d'après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres qui ont écrit sur la musique*, Paris, Bureau central de musique, 29 place de la Bourse, 1844, vol. 2, p. 71.

varie selon la langue entre romance, *romanza* et *Romanze*³⁷³. En résumé, les compositeurs allemands s'inscrivent implicitement dans la tradition française de l'opéra-comique lorsqu'ils font le choix d'insérer une ou plusieurs romances dans leurs ouvrages scéniques.

Selon Michael Fend, l'emploi d'« *Erinnerungsmotiven* », c'est-à-dire de motifs de réminiscence ou de motifs de rappel, fait partie des caractéristiques compositionnelles de l'opéra-comique qui ont été transférées à l'opéra romantique allemand³⁷⁴. En créant des liens thématiques et motiviques entre les numéros, la technique des *Erinnerungsmotiven*, ancêtre direct du *Leitmotiv*, permet d'atténuer, voire de contrecarrer la sensation de division au sein d'un opéra à numéros. L'un des plus anciens exemples de motif de rappel est la romance « *Une fièvre brûlante* » de Blondel dans l'opéra-comique *Richard Cœur de Lion* de Grétry, qui revient à neuf reprises au total sous différentes versions vocales ou instrumentales dans cette œuvre créée en 1785. Michael Fend rappelle que cette technique, théorisée à la fin du XVIII^e siècle par Bernard-Germain de Lapepède³⁷⁵, a déjà fait l'objet d'un certain nombre d'études³⁷⁶. David Charlton étudie ainsi l'usage des motifs de rappel dans quatre opéras-comiques de Dalayrac, *Nina ou la Folle par amour*, *Camille ou le Souterrain*, *Léon ou le Château de Monténéro* et *Léhéman ou la Tour de Neustadt*³⁷⁷. Dans une critique qu'il consacre en 1811 à ce dernier ouvrage, Carl Maria von Weber apprécie la manière avec laquelle le compositeur français mêle l'ensemble de l'intrigue à la romance « Un voyageur s'est égaré » d'Améline :

*Die Romanze „Ein Pilger irrt“ wird besonders durch ihre innige Verwebung mit dem Gange der ganzen Handlung interessant. Bei den gespanntesten, entscheidendsten Szenen erscheint die freundliche Melodie wie ein tröstender Stern und verheißt den erwartungsvollen Zuhörern Rettung seiner Lieben. Solche Stücke sind die zarten Fäden im Gewebe einer Oper, die von einem wahren dramatischen Komponisten, so gesponnen wie hier, unwiderstehlich die Herzen der Zuhörer fesseln müssen*³⁷⁸.

³⁷³ « Romanza », in : LICHTENTHAL, Pietro, *Dizionario e bibliografia della musica del dottore Pietro Lichtenthal*, Milan, Per Antonio Fontana, 1826, vol. 2, p. 167. - « Romanze, Romance », in : KOCH, Heinrich Christoph, *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*, Leipzig, Johann Friedrich Hartknoch, 1807, p. 300-301. - « Romanze », in : SCHILLING, Gustav (éd.), *Encyclopädie der gesammten musikalischen Musikwissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart, Franz Heinrich Köhler, 1838, vol. 6, p. 37. - « Romanze », DÜRINGER, Philipp Jakob, BARTEL, Heinrich L., *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*, Leipzig, Otto Wigand, 1841, p. 945. - « Romance », in : BLUM, Robert, HERLOSSOHN, Carl, MARGGRAFF, Hermann (éd.), *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Altenburg/Leipzig, 1839-1846, vol. 6, p. 198. - « Romanze », in : *Wigand's Conversations-Lexikon*, Leipzig, Otto Wigand, 1851, vol. 12, p. 13-14. - « Romanza, Romance, Romanze », in : GOLLMICK, Carl, *Handlexikon der Tonkunst*, Offenbach, Johann André, 1857, vol. 1, p. 81. - « Romanze », in : RIEMANN, Hugo, *Musik-Lexikon*, Leipzig, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882, p. 778. - « Romance », in : ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Fac-similé de l'édition de 1768, DAUPHIN, Claude (éd.), Arles, Actes Sud, 2007, p. 420. - « Romance », in : POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 660.

³⁷⁴ FEND, Michael, « Zum Verhältnis von Opéra comique und deutscher romantischer Oper », in : SCHNEIDER, Herbert, WILD, Nicole (éd.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert: Bericht über den internationalen Kongress Frankfurt 1994*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 1997, p. 315-316.

³⁷⁵ LACÉPÈDE, Bernard-Germain de, *La poétique de la musique*, Paris, De l'imprimerie de Monsieur, 1785, vol. 1, p. 244.

³⁷⁶ FEND, Michael, *op. cit.*, p. 316.

³⁷⁷ CHARLTON, David, « Motif and Recollection in Four Operas of Dalayrac », in : *Soundings*, vol. 7, 1978, p. 38-61.

³⁷⁸ WEBER, Carl Maria von, « „Makdonald“ [= *Léhéman*], Oper von Dalayrac », in : *Sämtliche Schriften*, KAISER, Georg (éd.), Berlin/Leipzig, Schuster und Loeffler, 1908, p. 114 : « La romance « Un voyageur s'est égaré » devient particulièrement intéressante à travers son union intime avec le déroulement de l'intrigue tout entière. L'aimable mélodie apparaît comme une étoile consolatrice lors des scènes les plus tendues et les plus

Toujours selon Michael Fend, John Warrack observe une analogie entre cette mélodie, qui apparaît sous différentes formes dans l'opéra de Dalayrac, et le thème de la tromperie d'Eglantine dans *Euryanthe* de Weber³⁷⁹. Jürgen Schläder et Clive Brown analysent de même l'emploi d'*Erinnerungsmotiven* dans deux opéras romantiques allemands, respectivement dans *Undine* d'Hoffmann et *Faust* de Spohr³⁸⁰. Nous avons pu constater que les compositeurs de *komische Oper* Flotow et Cornelius ont su également, à l'instar de Hoffmann, Weber et Spohr, utiliser à bon escient cette technique de composition dans leurs œuvres. Le *Volklied* « *Letzte Rose* », toujours accompagné à la harpe sauf au troisième acte, revient ainsi à quatre reprises dans l'opéra *Martha* de Flotow, à chaque fois dans une tonalité et une formation vocale différentes. Il est chanté la première fois en *fa* majeur par Lady, puis par Lady et Lyonel dans leur duo du deuxième acte³⁸¹. Repris par Lyonel en *sol b* majeur peu après le *Lied* de Nancy dans le troisième acte³⁸², il est ensuite chanté en *mi b* majeur, par Lady uniquement, lors de son duo avec Lyonel au quatrième acte³⁸³. Chanté en *sol* majeur par Lady et Lyonel, puis par le quatuor de solistes - Lady, Nancy, Lyonel, Plumkett - et le chœur mixte constitué par l'ensemble de l'assistance rassemblée devant la maison du fermier, il sert enfin de conclusion à l'opéra dans le finale du quatrième acte³⁸⁴, ce qui montre son rôle essentiel dans la structure globale de l'œuvre. Dans *Der Barbier von Bagdad*, Peter Cornelius utilise un système élaboré de rappels thématiques qui lui est propre et qui n'est, en conséquence, pas comparable au *Leitmotiv* wagnérien. Les thèmes musicaux font appel à la mémoire de l'auditeur, sont porteurs de sens et passent d'une scène à l'autre, de l'orchestre à la voix ou inversement, tantôt sous forme de rappel, de souvenir, tantôt sous une forme annonciatrice. Mais Cornelius ne superpose pas, ne combine pas les thèmes entre eux comme peut le faire Wagner dans ses opéras, le travail thématique est ici plus discret. En 1887, Bernhard Vogel défend l'originalité de Cornelius dans le domaine thématique et cite à ce propos quelques lignes révélatrices de la pensée de l'auteur :

Cornelius : „*Ich habe in der neuen Bearbeitung mir einen eigenthümlichen Zug der Melodienwiederkehr im Verlauf des Dramas gewahrt, der auf den Wagner'schen Weg geht, ohne im Mindesten platte Nachahmung zu sein.*“

Vogel : *In der Tat giebt er sich bei diesem Glauben keiner Selbsttäuschung hin*³⁸⁵.

Dans sa critique publiée en 1904 de la version de l'ouvrage révisée par Felix Mottl et Hermann Levi, Max Hasse condamne à plusieurs reprises les essais de ces deux adaptateurs qui ont introduit dans *Der Barbier von Bagdad* certains *Leitmotiv* wagnériens étrangers à la

décisives, et promet à l'auditeur plein d'espoir le sauvetage de sa bien-aimée. De tels morceaux sont les doux fils dans le tissu d'un opéra qui doivent irrésistiblement captiver les cœurs des auditeurs lorsqu'ils sont tissés comme ici par un véritable compositeur dramatique. »

³⁷⁹ WARRACK, John, « Französische Elemente in Webers Opern », in : STEPHAN, Günther, JOHN, Hans (éd.), *Carl Maria von Weber und der gedanke der Nationaloper*, Dresde, 1986, p. 277-290.

³⁸⁰ SCHLÄDER, Jürgen, *Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper*, Bonn-Bad Godesberg, Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1979, p. 318 et suivantes. - BROWN, Clive, « Spohr, Faust and Leitmotiv », in : *The Musical Times*, vol. 125, 1984, p. 25-27.

³⁸¹ FLOTOW, Friedrich von, *Martha*, Oper in vier Akten, Klavierauszug mit Text von Gustav Kogel, Vorwort von G. R. Kruse, Francfort-sur-le-Main/Leipzig/Londres/New York, C. F. Peters, n° 3480, s.d., p. 126-128 (n° 8).

³⁸² *Ibid.*, p. 162 (n° 12).

³⁸³ *Ibid.*, p. 196 (n° 16).

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 224-226 (n° 18 : *Finale*).

³⁸⁵ VOGEL, Bernhard, *Zur Einführung in die komische Oper von Peter Cornelius „Der Barbier von Bagdad“*, Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger, 1887, p. 11 : « Cornelius : « Dans mon nouveau remaniement (de la partition) j'ai conservé - au cours du drame - un trait original de retour mélodique suivant les traces de Wagner mais sans l'imiter d'une manière plate. » / Vogel : « Dans les faits, il (Cornelius) ne s'est pas trompé en croyant cela. »

pensée et à la version originale de Cornelius. Il précise à ce propos : « *Diese vorwagnerische Partitur hat gar nichts mit dem Begriff des Leitmotives zu schaffen. Cornelius hält in ihr nur an der periodischen Wiederkehr gewisser drastischer Melodien fest. Typisch ist hierfür das Barbierthema und seine Verwendung als Erinnerungsmotiv*³⁸⁶. » La même année, Georg Richard Kruse exprime une opinion similaire à celle de Hasse dans son introduction au livret du même ouvrage : « *Das Leitmotiv im Wagnerschen Sinne ist nicht angewendet, nur einen eigentümlicher Zug der Melodienwiederkehr begegnen wir, den wir aber schon in den Opern der älteren Meister vorfinden*³⁸⁷. » Nous avons repéré et compté une demi-douzaine de thèmes récurrents dans l'œuvre de Cornelius. Le thème du barbier est sans aucun doute le plus significatif de la partition. Attaché immuablement à la diction du nom à rallonge du barbier choisi dans un but ironique par Cornelius, « *Abul Hassan Ali Ebn Bekar* », ce thème est présent dans cinq scènes, est chanté huit fois au total et traverse l'ensemble de la partition³⁸⁸. Un autre thème récurrent est celui de l'appel des nombreux serviteurs de Nureddin : Ali, Sadi, Abbas, Achmet, Zofar, Omar, Dschafar, Jezid, Salem, Hussein, Mustain, Riza, Jussuf et Motawackel. Il apparaît cinq fois au total dans trois scènes de l'opéra³⁸⁹. De même, le thème basé sur les paroles « *Lass Dir zu Füßen wonnesam mich liegen, O Margiana!* » revient à de nombreuses reprises dans trois scènes³⁹⁰. D'autres motifs de rappel sont le nom de Margiana chanté par Nureddin³⁹¹, le duo d'amour entre Nureddin et Margiana³⁹², et l'air principal du barbier « *Bin Akademiker, Doktor und Chemiker*³⁹³ ».

L'importance dévolue aux ensembles vocaux constitue l'un des traits caractéristiques de l'opéra-comique, tandis que l'*opera buffa* accorde une place conséquente aux airs et aux cavatines. Il suffit d'observer le découpage des numéros des *komische Opern* de Lortzing, Flotow et Nicolai, et des scènes de la *komische Oper* de Cornelius, pour vérifier que ces compositeurs privilégient quantitativement les ensembles et les chœurs aux solos. Dans *Zar und Zimmermann*, *Hans Sachs*, *Der Wildschütz* et *Der Waffenschmied* de Lortzing, chacun des trois actes commence et finit par un numéro pour ensemble ou pour chœur, le plus souvent appelé *Introduktion* ou *Finale*. Parmi les vingt-quatre numéros considérés, on ne compte que trois exceptions, à savoir l'air de Baculus et l'air du comte placés respectivement à la fin du deuxième acte et au début du troisième acte dans *Der Wildschütz*, ainsi que l'air de Marie placé au début du troisième acte dans *Der Waffenschmied*. Après un bref « *Entreacte* » orchestral, le troisième acte de *Hans Sachs* commence certes par un air, mais celui-ci se

³⁸⁶ HASSE, Max, *Peter Cornelius und sein Barbier von Bagdad. Die Kritik zweier Partituren. Peter Cornelius gegen Felix Mottl und Hermann Levi*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904, p. 23 : « Cette partition préwagnérienne n'a rien à voir avec la notion de *Leitmotiv*. Cornelius s'en tient uniquement au retour périodique de certaines mélodies expressives et frappantes. Le thème du barbier et son emploi en tant que motif de rappel en est un exemple typique. »

³⁸⁷ KRUSE, Georg Richard, « Einleitung », in : CORNELIUS, Peter, *Der Barbier von Bagdad*, herausgegeben und eingeleitet von Georg Richard Kruse, Leipzig, Philipp Reclam jun., 1904, p. 51 : « Le *Leitmotiv* au sens wagnérien n'est pas utilisé, nous rencontrons seulement un trait singulier de retour mélodique, mais que nous trouvons déjà dans les opéras des anciens maîtres. »

³⁸⁸ CORNELIUS, Peter, *Der Barbier von Bagdad*, Komische Oper in zwei Aufzügen, Text von Peter Cornelius, herausgegeben von Max Hasse, Klavierauszug von Waldemar von Baußnern, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, n° 2066, 1905, p. 43 (I, 3 : chiffre 24), 76 (I, 6 : chiffre 53), 117 (I, 10 : 5 mesures avant le chiffre 78), 146-147 (II, 3 : 13 mesures avant le chiffre 25), 189 (II, 9 : chiffre 63) et 189 (II, 9 : chiffre 63).

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 67-68 (I, 5 : chiffre 46), 78 (I, 6 : chiffre 54), 109 (I, 10 : 10 mesures avant le chiffre 73), 116 (I, 10 : chiffre 77) et 117 (I, 10 : deux mesures après le chiffre 78).

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 82-83 (I, 7 : chiffre 57), 84-87 (I, 7 : chiffre 58-59), 92-96 (I, 7 : chiffres 63-65), 149 (II, 4 : 3 et 7 mesures après le chiffre 26), 150 (II, 4 : chiffre 28), 151 (II, 4 : chiffre 29), 213-216 (II, 10 : chiffres 79-83), 218-219 (II, 10 : chiffre 85).

³⁹¹ *Ibid.*, p. 14-18, 21-23 (I, 1) et 60 (I, 5 : douze mesures avant le chiffre 41).

³⁹² *Ibid.*, p. 139-141 (II, 2) et 192-193 (II, 10).

³⁹³ *Ibid.*, 42-43 (I, 3 : 6 mesures et 3 mesures avant le chiffre 24) et 62-65 (I, 5 : chiffres 42-44).

transforme en duo au sein du même numéro. Si l'on ne tient pas compte de l'alternance des formations interne à certains numéros pour ne retenir que la formation la plus importante, on obtient aussi des résultats explicites. Selon ce principe, seuls quatre des seize numéros de *Zar und Zimmermann* sont des solos, contre deux duos, un sextuor et neuf numéros pour chœur³⁹⁴. De la même manière, *Der Wildschütz* ne compte que trois solos sur seize numéros, contre trois duos, un trio, un quatuor, deux quintettes et six numéros pour chœur. L'équilibre entre solos et ensembles est similaire dans *Martha* de Flotow avec trois solos sur dix-huit numéros, contre cinq duos, deux trios, deux quatuors et six numéros pour chœur, et dans *Die lustigen Weiber von Windsor* de Nicolai avec trois solos sur dix-sept numéros, contre quatre duos, un trio, un quatuor et huit numéros pour chœur. Enfin, seules trois des vingt scènes dans *Der Barbier von Bagdad* de Cornelius sont des solos, contre six duos, quatre trios et sept scènes pour chœur. Sieghart Döhring note l'influence de Boieldieu sur Lortzing au niveau de la conception des ensembles. Le musicologue allemand estime ainsi que le finale du deuxième acte de *La Dame blanche*, c'est-à-dire la scène de la vente aux enchères³⁹⁵, a servi en partie de modèle au quintette de la scène du billard dans *Der Wildschütz*³⁹⁶ :

An der Billardszene, dem Quintett „Ich habe Nummro eins“ (Nr. 11), lässt sich exemplarisch zeigen, dass Lortzing auf originelle Weise ein kompositorisches Modell auf das Singspiel übertrug, dessen Vorbilder er in der Opéra comique, z. B. in Boieldieus La Dame blanche (Auktionsszene (Nr. 13³⁹⁷)), finden konnte. Als dessen wesentlichstes Merkmal kann eine freie Ausrichtung der kompositorischen Faktur am Dialog ebenso wie an der Handlungssituation bezeichnet werden, ein Verfahren, das zumindest partiell die Aufhebung genuin musikalischer Strukturprinzipien zur Folge hatte³⁹⁸.

Dans son article comparatif entre l'opéra-comique *Les méprises par ressemblance* de Grétry et la première *komische Oper* de Lortzing, *Die beiden Schützen*, Irmlind Capelle donne quelques informations éclairantes sur les conceptions dramatiques et les méthodes de travail privilégiées par le compositeur allemand³⁹⁹. Lortzing adapte sa musique vocale aux capacités d'exécution spécifiques des théâtres allemands, c'est-à-dire en fonction de formations types, comme il le fait également pour les orchestres. Afin d'assurer la représentation des ouvrages lyriques, les théâtres allemands engagent habituellement un premier ténor et une première soprano auxquels sont confiées les premières parties, c'est-à-dire les parties vocales les plus exigeantes et les plus détaillées. Lortzing dispose la distribution des rôles de sa *komische Oper* en s'attachant à l'effet de l'ouvrage dans son ensemble, ce qui est judicieux d'un point de vue musical, avec peu d'airs, lesquels sont réservés aux premiers rôles, et peu de duos,

³⁹⁴ Les solos avec accompagnement de chœur sont comptabilisés ici comme pièces pour chœur. C'est le cas par exemple dans *Zar und Zimmermann* pour les numéros 9 (*Lied mit Chor*) et 11 (*Brautlied mit Chor*).

³⁹⁵ BOIELDIEU, François-Adrien, *La Dame blanche*, opéra-comique en trois actes, Partition complète - piano et chant, Paris, Mongrédien et C^{ie}, s.d., p. 187-291 : « Finale : scène de la vente » (n° 10).

³⁹⁶ LORTZING, Albert, *Der Wildschütz oder Die Stimme der Natur*, Komische Oper in drei Akten, Klavierauszug, Neu revidierte Ausgabe herausgegeben von Georg Richard Kruse, Francfort-sur-le-Main/Londres/New York, C. F. Peters, n° 2054, 1948, p. 157-173 : « Billard-Szene » (n° 11).

³⁹⁷ Après vérification, il s'agit en réalité du n° 10, voir ci-dessus.

³⁹⁸ DÖHRING, Sieghart, « Renaissance des komischen Genres », in : DÖHRING, Sieghart, HENZE-DÖHRING, Sabine, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber, Laaber-Verlag, 1997, p. 110 : « La scène du billard - le quintette « *Ich habe Nummro eins* » (n° 11) - montre de manière exemplaire comment Lortzing a, de manière originale, transposé au *Singspiel* un modèle de composition dont il a pu trouver les modèles dans l'opéra-comique, par exemple dans *La Dame blanche* de Boieldieu (scène de la vente aux enchères (n° 13)). On peut distinguer, comme caractéristique la plus fondamentale de ce modèle de composition, le libre alignement du facteur compositionnel autant sur le dialogue que sur la situation de l'intrigue, un procédé qui eut pour conséquence, du moins en partie, la suppression de principes structurels musicaux naturels. »

³⁹⁹ CAPELLE, Irmlind, « Les méprises par ressemblance von Grétry und Lortzings *Die beiden Schützen* », in : SCHNEIDER, Herbert, WILD, Nicole (éd.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 347-361. - Cf. : *Ibid.*, p. 354.

à l'exception du traditionnel duo d'amour, ou *Liebesduett*. Les nombreux ensembles plus importants - un trio, deux quatuors et un septuor dans *Die beiden Schützen* - et les chœurs font avancer l'action et coïncident avec les moments de plus grande tension musicale. Dans son article « Flotow » publié dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Robert Didion observe que l'écriture homophonique prédomine dans les ensembles vocaux des opéras de ce compositeur, ce que nous avons pu aisément vérifier dans la partition de *Martha* en relevant de nombreux passages caractérisés par l'écriture homorythmique des ensembles vocaux et des chœurs⁴⁰⁰. Le musicologue souligne leur parenté avec les ensembles d'opéra-comique :

Ensemble- und Chorsätze in Flotows Opern sind in der Regel schlicht homophon gesetzt, ohne kontrapunktische Fügungen, bisweilen wird die Oberstimme über den homophon geführten Unterstimmen figurativ aufgelöst. Auffallend ist die Phrasenbildung aus relativ kurzen melodischen Abschnitten, die kaum jemals vier Takte überschreiten und sich zu grösseren Blöcken addieren. Häufig genug ist (wie auch in den ariosen Abschnitten) die Motivik gekoppelt mit Tanzrhythmen (Gavotte, Mazurka, Polacca). Im günstigen Fall gelingen Flotow dabei bühnenwirksame Ensembles in der Tradition der Opéra comique (wie im Spinnquartett der Martha), manchmal jedoch geraten die Sätze allzu mechanistisch, was (unfreiwillig) parodistische Wirkungen nicht ausschliesst (die Szenen auf dem Mädemarkt von Richmond)⁴⁰¹.

L'écriture homorythmique des ensembles vocaux et des chœurs est une caractéristique que l'on retrouve dans les principales *komische Opern* de Lortzing et Nicolai, à savoir dans *Zar und Zimmermann*⁴⁰², *Der Wildschütz*⁴⁰³ et *Die lustigen Weiber von Windsor*⁴⁰⁴. Nicolai démontre cependant à plusieurs reprises une maîtrise de la polyphonie et du contrepoint, ainsi qu'une finesse d'écriture supérieures à celles de Flotow et de Lortzing⁴⁰⁵.

Sur le plan du comique, l'influence de l'opéra-comique sur la *komische Oper* se traduit par l'utilisation de ténors comiques et l'importance des rythmes de danses. En 1817, Weber rédige une liste des treize emplois qu'il estime nécessaires pour constituer la troupe allemande

⁴⁰⁰ FLOTOW, Friedrich von, *Martha, op. cit.*, écriture homorythmique des ensembles vocaux et des chœurs : p. 15-19 : chœur (n° 1) ; p. 32-34, 36-37 et 45-46 : trio (n° 3) ; p. 47-56 : chœur (n° 4) ; p. 62-63, 65, 68-75 et 81-82 : chœur (n° 6) ; p. 84-85, 88-90 : quatuor (n° 6) ; p. 99-104, 109-110 et 114-121 : quatuor (n° 7) ; p. 141-142 : trio (n° 10) ; p. 153-155, 157 et 160-161 : chœur (n° 12) ; p. 172-175, 180-184 et 186-189 : chœur (n° 14) ; p. 214-222 et 224-226 : chœur (n° 18).

⁴⁰¹ DIDION, Robert, *op. cit.*, p. 1368 : « Les compositions pour ensemble ou pour chœur dans les opéras de Flotow sont en règle générale écrites de manière simplement homophone, sans assemblages contrapuntiques, la voix supérieure se détache parfois en figurations au-dessus des voix inférieures conduites en homophonie. Ce qui est frappant est la construction de phrases à partir de motifs mélodiques relativement courts qui dépassent rarement quatre mesures et qui s'additionnent pour former des blocs plus grands. Les motifs mélodiques (ainsi que les motifs arioso) sont assez régulièrement couplés avec des rythmes de danses (gavotte, mazurka, polonaise). Dans les cas les plus heureux, Flotow réussit de la sorte à créer des ensembles efficaces sur le plan dramatique, dans la tradition de l'opéra-comique (comme dans le quatuor de *Martha*), les compositions ont cependant une tournure parfois trop mécanique, ce qui (involontairement) n'exclut pas des effets parodiques (les scènes du marché aux servantes de Richmond). »

⁴⁰² LORTZING, Albert, *Zar und Zimmermann, op. cit.*, p. 55-56 et 63-66 : chœur (I, 7) ; p. 87-90 : quatuor (I, 15) ; p. 103-111 : quatuor de solistes et chœur (I, 16) ; p. 113-118 : chœur (II, 1) ; p. 125-127, 133-134 et 139-142 : sextuor (II, 7) ; p. 149-150, 154-155, 159-161 et 164-171 : sextuor de solistes et chœur (II, 10) ; p. 174, 177-178 et 180-189 : chœur (III, 1) ; p. 190-191 et 193 : soliste et chœur (III, 1) ; p. 211-214 : quatuor (III, 9) ; p. 215-217, 225-228 et 230 : chœur (III, 10) ; p. 232 : chœur (III, 11).

⁴⁰³ LORTZING, Albert, *Der Wildschütz, op. cit.*, p. 59-61 et 65-68 : quatuor (I, 6) ; p. 82-85 : quatuor de solistes et chœur (I, 11) ; p. 95-98 et 100-107 : quintette de solistes et chœur (I, 13) ; p. 133-134 et 138-143 : quintette (II, 9) ; p. 175-182 : quintette (II, 15) ; p. 225-228 : quatuor (III, 14) ; p. 228-231 et 237-242 : chœur (III, 15).

⁴⁰⁴ NICOLAI, Otto, *Die lustigen Weiber von Windsor, op. cit.*, p. 69-71 : quintette de solistes et chœur (I, 10) ; p. 89-108 : sextuor de solistes et chœur mixte (I, 12) ; p. 130-132 : duo (II, 5) ; p. 149-151 : quatuor (II, 9) ; p. 172-173 : septuor (II, 14) ; p. 203-205 : chœur (III, 6) ; p. 212-213 : trio (III, 8) ; p. 215-219 : chœur (III, 9) ; p. 226-231 : chœur (III, 13) ; p. 232-238 : chœur (III, 14) ; p. 240-245 : trio, puis trio et chœur (III, 17).

⁴⁰⁵ Cf. : *Ibid.*, p. 79-87 : sextuor de solistes et chœur mixte (I, 12) ; p. 174-189 : sextuor (II, 15).

de l'Opéra de Dresde. Parmi ces emplois figurent en septième et huitième positions un ténor apte à interpréter les rôles comiques des opéras-comiques traduits en allemand et un ténor bouffon⁴⁰⁶. La notion de *Tenorbuffo* revient à plusieurs reprises dans la correspondance de Lortzing, notamment dans une lettre à Heinrich Schmidt datée du 24 novembre 1847⁴⁰⁷. Nous avons vu que Lortzing lui-même se spécialise en grande partie durant sa carrière de chanteur lyrique dans les rôles comiques de ténor d'opéra-comique. Il n'est donc pas surprenant de retrouver les emplois de *Spieltenor* et de *Tenorbuffo* dans plusieurs de ses ouvrages, entre autres dans *Hans Sachs*, comme l'indique une lettre du compositeur à Louis Schneider datée du 23 mai 1840 :

Am 24ten nächsten Monats zur Feyer des Buchdrucker Säcular:Festes läuft meine neue 3 aktige Oper „Hans Sachs“ vom Stapel. Die Hauptidee ist dem Deinhardstein'schen Stücke entnommen; doch ist dem Texte eine andre Intrigue, wie auch ein komisches Element beigelegt. Schade, daß die Zeit zu kurz wird; das wäre eine Fest:Oper zum 3ten August. Sachs ist ein brillanter Bariton, ein ihn begleitender Schusterjunge der Spieltenor, Eoban Tenorbuffo, Kunigunde eine reizend naiv sentimentale Sopranparthie, ihr zur Seite geht eine muntere Rolle, (ein quasi Aennchen im Freischütz) auch fehlt es an einem Volksfeste wie an Balletschwänken nicht⁴⁰⁸.

Heinz Schirmag remarque que le compositeur interprète souvent ce type de rôles dans ses propres ouvrages⁴⁰⁹. D'après les affiches des créations de trois de ses *komische Opern*, reproduites par Georg Richard Kruse dans sa biographie de Lortzing⁴¹⁰, le compositeur est en effet l'interprète des rôles de Peter dans *Die beiden Schützen* le 20 février 1837, de Peter Iwanow dans *Zar und Zimmermann* le 22 décembre 1837 et de Gambetto dans *Casanova* le 31 décembre 1844, c'est-à-dire de trois rôles de ténor comique. Dans une lettre datée du 21 mars 1844, Lortzing écrit ainsi à Carl Gollmick : « *Den Iwanow habe ich damals auf meine umfangreiche Stimme zugeschnitten, er ist also auch leicht durch einen singenden Schauspieler zu repräsentieren*⁴¹¹. » Comme son nom l'indique, l'emploi de *Spieltenor* met davantage l'accent sur le jeu de l'interprète que sur ses qualités vocales. Il correspond ainsi à l'emploi traditionnel des *Trials* d'opéra-comique tel que le définit Arthur Pougin :

En réalité, les *Trials* sont des ténors comiques, dont les rôles sont plus importants au point de vue du talent scénique que du chant proprement dit. C'est dans cet emploi qu'il faut classer ceux

⁴⁰⁶ WEBER, Carl Maria von, *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, LAUX, Karl (éd.), Leipzig, Philipp Reclam jun., 1975, p. 182 : « 7. Ein Tenorist: Zu sogenannten Spielrollen, hauptsächlich bei französischen Opern. Johann von Paris, flüchtige Bedientenrollen usw. [...] / 8. Tenor buffon ».

⁴⁰⁷ LORTZING, Albert, *Sämtliche Briefe*, op. cit., p. 305 : « *Nebenbei ist Treumann noch sehr jung und sehr fleißig und willig. Er wird Sr. Hochwohlgeboren dem Herrn Baron v. Böhm, Eurem berühmten Tenorbuffo bedeutend in die Quere kommen.* »

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 122-123 : « Mon nouvel opéra en trois actes *Hans Sachs* sera lancé le 24 du mois prochain, pour la fête du centenaire de l'imprimeur. L'idée principale est tirée d'une pièce de Deinhardstein, mais une autre intrigue ainsi qu'un élément comique lui sont associés. Dommage que le temps soit trop court, ce serait un opéra de fête pour le 3 août. Sachs est un baryton brillant, un jeune cordonnier qui l'accompagne est le ténor comique, Eoban est le ténor bouffe, Kunigunde a une partie de soprano charmante, naïve et sentimentale, et trouve à ses côtés un rôle gai (presque une Aennchen dans *Der Freischütz*). Une fête populaire et des ballets bouffons ne manquent pas non plus. »

⁴⁰⁹ SCHIRMAG, Heinz, *Albert Lortzing. Ein Lebens- und Zeitbild*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1982, p. 24 : « *Lortzing sang Mozarts Don Giovanni und den Papageno in der Zauberflöte wie auch die Titelpartie in Rossinis Barbier von Sevilla, trat aber auch in den verschiedensten Spieltenor-Partien, später vor allem in seinen eigenen Opern, auf und konnte schon damals als Theaterpraktiker wichtige Erfahrungen sammeln.* »

⁴¹⁰ KRUSE, Georg Richard, *Albert Lortzing*, Berlin, « Harmonie », Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst, coll. « Berühmte Musiker », vol. 7, 1899, p. 51, 56-57 et 67.

⁴¹¹ LORTZING, Albert, *Sämtliche Briefe*, op. cit., p. 174 : « *J'ai taillé autrefois le rôle d'Iwanow sur la tessiture de ma voix, un acteur chantant peut donc aussi facilement le représenter.* »

d'André dans *l'Épreuve villageoise*, du Grand Cousin dans *le Déserteur*, de Bertrand dans *les Rendez-vous bourgeois*, de Dickson dans *la Dame blanche*, de Cantarelli dans *le Pré aux Clercs*, de Dandolo dans *Zampa*, d'Ali Bajou dans *le Caïd*, etc., etc.⁴¹²

L'emploi de *Spieltenor*, que l'on pourrait qualifier de Trial allemand, est parfaitement conforme à la tradition d'acteurs-chanteurs si souvent défendue par Lortzing. En insérant des rôles de ténor comique et de basse bouffe dans la plupart de ses ouvrages, le compositeur allemand inscrit le genre de la *komische Oper* à la croisée des influences comiques française et italienne.

Nous avons montré au chapitre précédent le rôle capital joué par les rythmes de danses dans les modèles structurels du comique français, un rôle largement reconnu par les critiques et les compositeurs allemands au XIX^e siècle, en particulier par Wagner. L'opéra-comique et le grand opéra français exercent une influence notable sur la *komische Oper* et la *romantische Oper* à travers l'emploi récurrent de danses et de ballets. Les titres de nombreux numéros témoignent de la place prise par la musique de danse au sein des ouvrages allemands. Lortzing a ainsi composé une « marche » dans *Der Waffenschmied* (n° 14), une « courte marche » dans *Rolands Knappen* (n° 11a), une « contredanse » dans *Die beiden Schützen* (n° 7), une « danse », un « ballet et pantomime » et un « ensemble (ballet) » dans *Hans Sachs* (n° 18), ainsi qu'un « ballet » en supplément à la partition d'*Undine*⁴¹³. Beethoven a de même composé une « marche » dans *Fidelio*⁴¹⁴ (n° 6), Weber une « marche nuptiale » dans *Euryanthe*⁴¹⁵ (n° 2), Marschner une « marche nuptiale de paysans » dans *Hans Heiling*⁴¹⁶ (n° 15), Wagner un « pantomime et ballet » dans *Rienzi*⁴¹⁷ (n° 7), Flotow des « ballets » dans les finales des deux premiers actes d'*Alessandro Stradella*⁴¹⁸ (n° 4 et 8) et Nicolai un « ballet et chœur des elfes », une « danse des moustiques » et une « danse générale avec chœur » dans *Die lustigen Weiber von Windsor*⁴¹⁹ (n° 14, 15 et 16). Certaines indications de tempo se réfèrent aussi à l'univers de la danse, telles que « *Allegro di Bolero* » dans *Das Nachtlager in Granada* de Kreutzer (n° 8), « *Tempo di Polacca* » dans *Die Schwestern von Prag* de Müller (n° 17) et *Der Wildschütz* de Lortzing⁴²⁰ (n° 13), ou tout simplement « *Tanz: Allegretto* » dans ce dernier ouvrage (n° 1). Un relevé détaillé des nombreux passages marqués par des rythmes de danses dans les *komische Opern* de Lortzing, Flotow et Nicolai conforterait ce constat, étant donné que les noms des rythmes de danses employés ne sont la plupart du temps pas signalés par les compositeurs, à l'image de la valse dans *Der Wildschütz* de Lortzing⁴²¹.

⁴¹² « Trials », in : POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 744.

⁴¹³ Titres allemands : « *Marsch* », « *Kurzer Marsch* », « *Contretanz* », « *Tanz* », « *Ballet und Pantomime* », « *Ensemble (Ballet)* », « *Ballet* ».

⁴¹⁴ « *Marsch* ».

⁴¹⁵ « *Hochzeitsmarsch* ».

⁴¹⁶ « *Bauernhochzeitsmarsch* ».

⁴¹⁷ « *Pantomime und Ballet* ».

⁴¹⁸ « *Ballett* ».

⁴¹⁹ « *Ballett und Chor der Elfen* », « *Mückentanz* », « *Allgemeiner Tanz und Chor* ».

⁴²⁰ LORTZING, Albert, *Der Wildschütz*, op. cit., p. 191.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 203-204 et 206-207 (n° 14).

Conclusion

Avant que le genre de l'opérette ne prenne son essor européen dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, le répertoire comique du théâtre lyrique est dominé sur les scènes germaniques par les nombreuses représentations d'ouvrages italiens et français. À travers leur activité professionnelle en tant que chanteur ou chef d'orchestre, les principaux compositeurs de *komische Oper* se familiarisent très tôt avec les multiples *opere buffe* et opéras-comiques qu'ils ont l'occasion d'entendre et d'interpréter. Tandis que Lortzing s'inspire largement des deux genres dans ses propres ouvrages comiques, Nicolai se rapproche davantage de l'*opera buffa* et Flotow de l'opéra-comique. Les opéras allemands créés entre la chute de l'Empire napoléonien et les années 1850 témoignent d'une émancipation progressive à l'égard de l'ancien genre du *Singspiel*, lequel est caractérisé par l'alternance du chant et des dialogues parlés sur le modèle de l'opéra-comique. L'évolution du genre de la *komische Oper* est en effet marquée par l'abandon progressif des dialogues parlés au profit des récitatifs. Tandis que Lortzing conserve systématiquement l'utilisation des dialogues parlés dans ses nombreux ouvrages comiques et que Nicolai leur préfère en partie les récitatifs, Flotow et Cornelius se détournent définitivement des dialogues parlés. L'influence de l'*opera buffa* sur la *komische Oper* se traduit notamment par l'usage régulier du finale en fin d'acte, le recours à diverses formes d'origine italienne telles que l'*aria*, la cavatine et l'ariette, le développement de la virtuosité vocale, l'insertion de personnages de *basso buffo*, l'emploi 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 caractérise entre autres par l'insertion de romances, l'utilisation de motifs de réminiscence, la multiplication des ensembles, l'emploi de ténors comiques et l'importance des rythmes de danses. Dans les années 1830 et 1840, le genre allemand de la *komische Oper* demeure en grande partie une synthèse franco-italienne.

CONCLUSION

CONCLUSION

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^e 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'*opera 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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, Gioachino 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^e siècle et du début du XIX^e 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^e siècle, tels que Johann Friedrich Reichardt, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Ludwig van Beethoven, Louis Spohr, Otto Nicolai, Richard Wagner et Ferdinand Hiller, se lamentent de la pénurie de livrets de qualité, une plainte 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e et le XXI^e 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^e 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 des 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^e 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 Marschner, Conradin Kreutzer, Albert Lortzing et Peter Cornelius n'est représenté en Italie au XIX^e 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^e 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^e siècle et au XIX^e siècle, ont été mobilisés 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^e 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 méprisable 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^e 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.

L'émergence d'un comique européen

Outre l'adoption à l'échelle européenne des livrets français et des procédés comiques de l'*opera buffa*, d'autres points communs entre les trois genres lyriques dans la première moitié du XIX^e siècle se sont dégagés lors de l'analyse comparée des livrets et des partitions, et feront l'objet, dans le prolongement logique de cette thèse, de nos recherches ultérieures.

La confrontation des ouvrages nous a permis de relever en particulier le retour quasi systématique, dans l'ensemble des ouvrages des trois pays considérés, du thème festif de la boisson alcoolisée, souvent sous la forme d'une chanson à boire dans les opéras-comiques de Boieldieu, Auber, Hérold et Adam, d'un *Trinklied* dans les *komische Opern* de Lortzing, Flotow et Nicolai, ou d'un *brindisi* dans les *opere buffe* de Rossini et Donizetti. Le thème de la boisson permet aux compositeurs de multiplier les ensembles et les chœurs, une évolution formelle importante par rapport à l'art lyrique du XVIII^e siècle, notamment dans les grandes scènes d'introduction et dans les finales d'actes. Notons que l'ingestion d'alcool sur scène semble être l'apanage de la gent masculine avant 1850. Avant la célèbre « Griserie-Ariette » de la *Périchole* dans l'opérette éponyme d'Offenbach créée en 1868, ce sont avant tout les chœurs d'hommes, qu'ils soient de paysans, de bourgeois, d'aristocrates, de pirates ou de militaires, qui s'adonnent aux joies bachiques.

Le thème des militaires et de la musique militaire, souvent caractérisée par l'utilisation de la caisse claire et par la récurrence du rythme dactylique et du rythme pointé, apparaît dans de nombreux ouvrages italiens et français tels que *La gazza ladra* de Rossini, *L'elisir d'amore* et *La Fille du régiment* de Donizetti, *La Dame blanche* de Boieldieu, *Fra Diavolo*, *La Fiancée* et *Marco Spada* d'Auber, *Pierre et Catherine* et *Le Chalet* d'Adam, *Le Pré aux clercs* d'Hérold, *L'Étoile du Nord* de Meyerbeer, etc. Les compositeurs allemands semblent préférer les chœurs de chasseurs aux chœurs de militaires, la caisse claire cédant sa place au cor comme instrument distinctif, notamment dans *Der Freischütz* de Weber, *Das Nachtlager in Granada* de Kreutzer, *Martha* de Flotow, *Der Wildschütz* et *Rolands Knappen* de Lortzing.

Un autre point commun manifeste entre les trois genres nationaux est le rire né de l'altérité du langage, à travers l'utilisation de dialectes, de patois ou d'accents étrangers. Citons l'accent anglais de Milord et Milady dans *Fra Diavolo* et de Lord Elfort dans *Le Domino noir* d'Auber, l'accent italien d'Astucio dans *Le Concert à la cour*, de Carlo dans *La Part du diable* et de Fortunatus dans *L'Ambassadrice* d'Auber, ainsi que de Caracoli dans *Cagliostro* d'Adam, l'accent français du Chevalier Chemise dans *Die Schwestern von Prag* de Wenzel Müller et du Dr. Cajus dans *Die lustigen Weiber* von Nicolai, le parler paysan du valet d'auberge dans *Jean de Paris* de Boieldieu et d'Angèle, alias Inésille, dans *Le Domino noir* d'Auber, le dialecte napolitain dans de nombreux ouvrages de Fioravanti, etc. Dans le cas d'Angèle, l'emploi d'un accent factice participe au travestissement du personnage.

De nombreuses intrigues sont construites autour du déguisement et du travestissement des protagonistes, à l'origine de nombreux quiproquos. Il suffit de penser, dans les opéras de Rossini, à Ernestina dans *L'occasione fa il ladro*, au jeune Florville dans *Il signor Bruschino*, à la scène des masques dans *Il Turco in Italia*, au comte Almaviva dans *Il barbiere di Siviglia*, à Don Ramiro et Cendrillon dans *La Cenerentola* et au comte Ory dans l'opéra éponyme. Les autres compositeurs ne sont pas en reste avec Jean de Paris dans l'opéra du même nom et Anna dans *La Dame blanche* de Boieldieu, les bandits *Fra Diavolo*, *Marco Spada* et *Zampa* dans les opéras-comiques éponymes d'Auber et Hérold, Angèle dans *Le Domino noir* et Catarina dans *Les Diamants de la couronne* d'Auber, Max dans *Le Chalet*, Chapelou dans *Le Postillon de Lonjumeau*, Caracoli dans *Cagliostro* et Tracolin dans *Le Toréador* d'Adam, la baronne Freimann et le baron Kronthal dans *Der Wildschütz* et le tsar dans *Zar und*

Zimmermann de Lortzing, Lady Harriet dans *Martha* de Flotow, Falstaff et le deuxième tableau du troisième acte dans *Die lustigen Weiber von Windsor* de Nicolai, etc.

Au-delà de la circulation internationale des compositeurs, des œuvres et de leurs interprètes, et de la notion de transfert culturel, cette liste de points communs entre l'*opera buffa*, l'opéra-comique et la *komische Oper*, que nous compléterons progressivement au fur et à mesure de nos recherches, permettra de valoriser l'émergence d'une identité européenne du comique dans l'art lyrique, non réductible aux spécificités nationales.

Entre 1815 et 1848, l'histoire de l'Europe reste pourtant dominée par l'idée de nation et par la montée inexorable des nationalismes. Dans le domaine de la musique lyrique, l'Italie domine incontestablement. L'opéra est même un noyau de son identité culturelle et un moteur de son unité politique que symboliseront l'œuvre et l'engagement de Verdi, mais le pays est traversé par de graves crises politiques et doit encore construire sa nation, un processus que freinent le morcellement du pays et l'occupation autrichienne. Malgré leur succès supérieur, les librettistes et compositeurs italiens sont attirés par le théâtre français et l'opéra-comique, une attirance qui se matérialise dans le genre de l'*opera semiseria*.

La chute du Premier Empire n'est pas celle de la France qui s'est remise de la défaite et du Congrès de Vienne en retrouvant pratiquement ses frontières de 1790. C'est le pays le plus en avance du point de vue de l'unité nationale et son rayonnement littéraire est évident. Sa puissance économique, derrière celle de la Grande-Bretagne, et la focalisation centralisée sur Paris facilitent l'attirance culturelle, à l'instar de Londres qui n'a en revanche pas d'identité musicale forte. Cela n'empêche pas le genre lyrique comique français de se rossiniser en pleine période de la Restauration, c'est-à-dire dans un moment de relatif abandon des modèles nationaux forgés ou ayant évolué sous la Révolution et l'Empire.

L'Allemagne possède une très forte identité culturelle, mais elle est en retard du point de vue de l'unité nationale, bien qu'elle soit passée de 360 entités politiques au XVIII^e siècle, sous l'égide du Saint Empire romain germanique, à une confédération germanique de 38 États en 1815. L'hésitation entre la solution d'une « grande Allemagne » contrôlée par l'Autriche et celle d'une « petite Allemagne » dominée par la Prusse rappelle la division interne au monde germanique entre le Nord protestant et le Sud catholique. L'Allemagne construit son unité culturelle en même temps que sa nationalité et souffre dans l'art lyrique, contrairement aux genres de la musique instrumentale, d'un complexe d'infériorité vis-à-vis de l'Italie et de la France, dont les œuvres suscitent sur son sol une incroyable ferveur populaire et influencent profondément ses propres productions.

Il faut attendre la deuxième moitié du XIX^e siècle pour voir apparaître une plus grande unité des genres comiques dans ces trois pays, notamment à travers les opérettes d'Offenbach et de Johann Strauss qui occupent l'espace libéré par les genres déclinants de l'*opera buffa*, de l'opéra-comique et de la *komische Oper*, et font des émules sur l'ensemble du continent. Certains éléments transnationaux s'imposent dans le comique à la fin du siècle et au début du siècle suivant, tels que : 1) le comique de conversation sur tissu symphonique que l'on retrouve entre autres dans *Der Barbier von Bagdad* de Cornelius, *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner, *Falstaff* de Verdi et *Gianni Schicchi* de Puccini, ainsi que dans les opérettes de Messager et Hahn ; 2) la fin des dialogues parlés à la française, compensée par des livrets habilement construits qui accordent une large importance aux dialogues et conversations ; 3) la fin du récitatif à l'italienne et des airs, auxquels se substituent diverses solutions telles que le *parlando armonico* ou *melodico* verdien et la mélodie continue wagnérienne.

Entre le « concert des nations » instauré par le congrès de Vienne en 1815, assurant pendant près de quarante ans une longue période de paix entre les plus grandes puissances européennes, et l'accumulation des conflits à la fin du siècle - citons notamment les trois guerres d'indépendance en Italie entre 1848 et 1866, la guerre austro-prussienne de 1866 et

la guerre franco-allemande de 1870 -, l'histoire de l'Europe est caractérisée par la montée inexorable des nationalismes, une évolution qui se poursuivra de manière dramatique au siècle suivant et conduira à deux conflits mondiaux entre 1914 et 1945. Dans ce contexte, le rire de l'*opera buffa* et le sourire de l'opéra-comique, voire l'émergence d'un comique allemand, se diffusent et circulent pourtant à l'échelle européenne au XIX^e siècle. Les trois pays aiment finalement bien rire ensemble. Ainsi, la présente thèse a voulu montrer, par-delà les diffusions nationales, la construction d'une unité de l'Europe par le rire, un siècle avant la création de la communauté économique européenne dont l'Allemagne, la France et l'Italie constitueront trois des six membres fondateurs.

TABLE DES MATIERES DU VOLUME 1

Remerciements	5
Notes de présentation	7
Introduction	11
Définition et présentation du sujet	13
État de la recherche	17
Démarche et méthode	19
Plan de la thèse	25
1 Première partie : Les livrets et leur circulation en Europe	27
1.1 Le théâtre comique français	29
1.1.1 Le théâtre français et la notion de « littérature industrielle »	29
1.1.2 L'importante production du théâtre comique français au XIX ^e siècle	36
1.1.3 Les préjugés contre l'appât du gain de Scribe	43
1.1.4 L'habileté des librettistes français et de Scribe, ou l'art des combinaisons	49
1.1.5 Scribe et la technique du « monstre »	53
1.1.6 La diffusion internationale du théâtre français	55
1.2 Le théâtre comique italien	59
1.2.1 La misère matérielle des librettistes italiens	59
1.2.2 Le reproche de la faiblesse littéraire du répertoire théâtral comique italien	63
1.2.3 Felice Romani	75
1.2.4 La diffusion massive du théâtre français en Italie	79
1.2.5 Eugène Scribe	87
1.3 Le théâtre comique allemand	91
1.3.1 Le reproche de la faiblesse du répertoire théâtral comique allemand	91
1.3.2 Le reproche de la faiblesse des livrets allemands	102
1.3.3 Le désintérêt des écrivains allemands pour l'activité de librettiste	120

1.3.4	La misère matérielle des librettistes allemands	122
1.3.5	La diffusion massive du théâtre français en Allemagne	130
2	Deuxième partie : La diffusion des œuvres.....	141
2.1	La diffusion de l' <i>opera buffa</i> en France, à Paris et en province.....	143
2.1.1	La diffusion de l' <i>opera buffa</i> à Paris.....	144
2.1.1.1	La diffusion de l' <i>opera buffa</i> à Paris au XVIII ^e siècle	144
2.1.1.2	Diffusion de l' <i>opera buffa</i> à Paris au XIX ^e siècle	145
2.1.1.2.1	Le Théâtre-Italien.....	145
2.1.1.2.2	Le Théâtre de l'Odéon (1824-1828)	149
2.1.1.2.3	L'Opéra de Paris	152
2.1.1.2.4	Le Théâtre de la Renaissance (1838-1840).....	155
2.1.1.2.5	Le Théâtre-Lyrique (1851-1870)	157
2.1.2	La diffusion de l' <i>opera buffa</i> en province.....	157
2.1.2.1	La diffusion de l' <i>opera buffa</i> en province au XVIII ^e siècle	157
2.1.2.2	La diffusion de l' <i>opera buffa</i> en province au XIX ^e siècle en traduction française.....	158
2.1.2.2.1	Les traductions de Castil-Blaze	158
2.1.2.2.2	Donizetti, superviseur de la diffusion de ses opéras en province en traduction française.....	168
2.1.2.3	Les tournées de troupes italiennes en province	172
2.1.2.4	Les saisons italiennes à Nice, Alger, Oran, Ajaccio et Bastia.....	173
2.1.2.5	L'édition musicale : l'exemple des encarts publicitaires de La France musicale.....	174
2.2	La diffusion de l' <i>opera buffa</i> en Allemagne	177
2.2.1	La diffusion de l' <i>opera buffa</i> en Allemagne au XVIII ^e siècle	178
2.2.2	La proportion d'opéras italiens représentés à Berlin, Hambourg, Hanovre et Munich.....	179
2.2.3	La diffusion des opéras de Rossini et de Donizetti à Francfort	182
2.2.4	La diffusion des opéras de Rossini et de Donizetti à Vienne et Berlin	184
2.2.5	L'hégémonie de l'opéra italien à Vienne entre 1816 et 1848	185

2.2.6	L'étude statistique de la diffusion viennoise des opéras de Rossini et Donizetti	195
2.2.7	La diffusion de l'opéra italien à Berlin	197
2.2.8	Le répertoire italien des troupes allemandes itinérantes	203
2.2.8.1	Le répertoire italien de la troupe d'August Pichler entre 1825 et 1847	204
2.2.8.2	Le répertoire italien des troupes allemandes de passage à Strasbourg entre 1814 et 1847.....	205
2.2.9	La représentation des opéras italiens en allemand : récitatifs ou dialogues parlés ?.....	206
2.2.10	La diffusion des opéras de Rossini par l'édition	208
2.3	La diffusion de l'opéra-comique en Allemagne	211
2.3.1	Rochlitz, Wagner, Weber, Lindner, Pohl et Adam, ou le constat de l'occupation des scènes allemandes par les opéras étrangers	211
2.3.2	Les traductions allemandes d'opéras-comiques	216
2.3.3	Les traducteurs allemands d'opéras-comiques.....	224
2.3.4	La diffusion des opéras français en langue originale dans le monde germanique	227
2.3.5	Panorama de la diffusion de l'opéra-comique en Allemagne au XIX ^e siècle ..	228
2.3.6	La diffusion de l'opéra-comique à Munich.....	232
2.3.7	La diffusion de l'opéra-comique à Vienne.....	233
2.3.8	La diffusion de l'opéra-comique à Berlin	238
2.3.8.1	La concurrence entre l'Opéra de Berlin et le Königstädtisches Theater	238
2.3.8.2	La place de l'opéra-comique dans le répertoire de l'Opéra de Berlin.....	240
2.3.9	Le répertoire français de la troupe de Pichler et des troupes allemandes de passage à Strasbourg	242
2.4	La diffusion de l'opéra-comique en Italie	249
2.4.1	La diffusion de l'opéra-comique en Italie au XVIII ^e siècle	252
2.4.2	La très faible diffusion des opéras-comiques d'Auber, Hérold, Boieldieu, Adam, Halévy et Thomas en Italie au XIX ^e siècle	254
2.4.2.1	Daniel-François-Esprit Auber.....	258
2.4.2.2	François-Adrien Boieldieu	265
2.4.2.3	Ferdinand Hérold.....	268

2.4.2.4	Adolphe Adam.....	272
2.4.2.5	Jacques François Fromental Halévy	274
2.4.2.6	Ambroise Thomas.....	274
2.4.3	La reprise rapide en Italie des opéras-comiques et opéras français de compositeurs italiens	275
2.4.4	La très faible diffusion de l’opéra-comique en Italie au XIX ^e siècle, à travers l’exemple de trente-sept villes italiennes	279
2.4.5	La diffusion de l’opéra-comique en Italie par les fanfares, l’édition et l’enregistrement.....	283
2.5	La diffusion de la <i>komische Oper</i> en France	287
2.5.1	La diffusion de la <i>komische Oper</i> à Paris.....	289
2.5.1.1	Les Mystères d’Isis à l’Opéra de Paris	289
2.5.1.2	La saison allemande au Théâtre de la Cité en 1801	291
2.5.1.3	Le Théâtre de l’Odéon (1824-1828).....	293
2.5.1.4	Les trois saisons allemandes au Théâtre-Italien en 1829, 1830 et 1831.....	297
2.5.1.5	Le projet avorté de saison allemande au Théâtre Nautique en 1834	299
2.5.1.6	La saison allemande au Théâtre Ventadour en 1842.....	301
2.5.1.7	Les représentations d’opéras allemands au Théâtre-Lyrique (1851-1870) ..	303
2.5.1.8	La non-diffusion des <i>komische Opern</i> d’Albert Lortzing à Paris et en province, à l’exception de Strasbourg	304
2.5.2	La diffusion de la <i>komische Oper</i> en province.....	308
2.5.2.1	Strasbourg.....	308
2.5.2.2	La diffusion de l’opéra allemand en province en dehors de Strasbourg	311
2.5.2.2.1	Colmar.....	312
2.5.2.2.2	Nancy et Metz	312
2.5.2.2.3	Rouen	313
2.5.2.2.4	Bordeaux	314
2.5.2.2.5	Marseille et Toulouse.....	315
2.5.2.2.6	Dijon, Dole, Chalon-sur-Saône et Lons-le-Saunier	316

2.5.2.2.7	Chambéry et Grenoble	316
2.5.2.2.8	Besançon	317
2.5.2.2.9	Lyon	317
2.6	La diffusion des <i>komische Opern</i> et des opéras allemands en Italie	319
2.6.1	Étude de la diffusion des opéras allemands en Italie par compositeur.....	324
2.6.1.1	Wolfgang Amadeus Mozart.....	327
2.6.1.2	Johann Baptist Schenk.....	331
2.6.1.3	Karl Ditters von Dittersdorf.....	331
2.6.1.4	Johann Adam Hiller.....	331
2.6.1.5	Franz Xaver Süssmayr.....	332
2.6.1.6	Johannes Simon Mayr	332
2.6.1.7	Peter von Winter	332
2.6.1.8	Ludwig van Beethoven.....	333
2.6.1.9	Adalbert Gyrowetz	334
2.6.1.10	Joseph Weigl.....	334
2.6.1.11	Joseph Hartmann Stuntz	335
2.6.1.12	Giacomo Meyerbeer.....	335
2.6.1.13	Carl Maria von Weber	338
2.6.1.14	Louis Spohr	341
2.6.1.15	Heinrich Marschner	341
2.6.1.16	Conradin Kreutzer.....	341
2.6.1.17	Ferdinand Hiller	342
2.6.1.18	Albert Lortzing.....	342
2.6.1.19	Friedrich von Flotow.....	343
2.6.1.20	Otto Nicolai.....	347
2.6.1.21	Peter Cornelius.....	349
2.6.1.22	Richard Wagner	350

2.6.1.23	Johann Strauss.....	352
2.6.2	Analyse géographique par ville : l'exception milanaise	353
3	Troisième partie : Les modèles structurels musicaux et leurs transferts.....	357
3.1	Les modèles structurels du comique italien.....	359
3.1.1	Définition et caractéristiques formelles de l' <i>opera buffa</i>	359
3.1.2	Le <i>basso buffo</i> , personnage comique-type de l' <i>opera buffa</i>	366
3.1.3	Le rythme rossinien et le style <i>scherzando</i>	381
3.1.4	La « mécanique » musicale, source de comique dans les opéras de Rossini ...	388
3.2	Les modèles structurels du comique français	415
3.2.1	L'opéra-comique, ou le genre « éminemment français ».....	416
3.2.2	L'école française	423
3.2.3	L'esprit français.....	429
3.2.4	Les rythmes de danses.....	443
3.2.5	L'opéra-comique est-il encore comique ?.....	472
3.2.6	L'influence de Rossini et de l'opéra italien sur les compositeurs français	485
3.3	Les modèles structurels du comique allemand	505
3.3.1	Les dialogues parlés <i>versus</i> récitatifs	505
3.3.2	L'influence de l' <i>opera buffa</i> sur la <i>komische Oper</i>	522
3.3.3	L'influence de l'opéra-comique sur la <i>komische Oper</i>	551
	Conclusion.....	571
	Les livrets et leur circulation en Europe.....	573
	La diffusion des œuvres	575
	Les modèles structurels musicaux et leurs transferts	578
	L'émergence d'un comique européen	581
	Table des matières du volume 1.....	585