



Opéra italien et français au XIXe siècle. Études de philologie et de dramaturgie musicale

Damien Colas

► **To cite this version:**

Damien Colas. Opéra italien et français au XIXe siècle. Études de philologie et de dramaturgie musicale. Musique, musicologie et arts de la scène. Université François Rabelais - Tours, 2009. <tel-00455352>

HAL Id: tel-00455352

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00455352>

Submitted on 10 Feb 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ FRANÇOIS - RABELAIS DE TOURS



Année Universitaire 2009-2010

HABILITATION A DIRIGER DES RECHERCHES

Discipline : Musicologie

présentée et soutenue publiquement

par
Damien Colas

JURY

Michelle Biget-Mainfroy	Professeur	Université François-Rabelais, Tours
Fabrizio Della Seta	Prof. ordinario	Università degli studi, Pavia
Paolo Fabbri	Prof. ordinario	Università degli studi, Ferrara
Anselm Gerhard	Univ.-Prof.	Institut für Musikwissenschaft, Bern
Florence Gétreau	Directeur de recherches	IRPMF, Paris
Guy Gosselin	Professeur	Université François-Rabelais, Tours

Damien Colas

**Opéra italien et français au XIX^e siècle.
Études de philologie et de dramaturgie musicale**

vol. 1 · bilan

Université François-Rabelais · octobre 2009

I. Bilan	5
Étude des matériels d'exécution d'opéra	6
1. Philologie du langage mélodique	7
2. Échanges culturels franco-italiens.....	10
3. Histoire de l'orchestre d'opéra.....	11
4. Dramaturgie musicale	12
II. Liste des travaux.....	15
1. Ouvrages.....	15
2. Direction d'ouvrages.....	15
3. Édition et traduction de documents	15
4. Articles de recherche	15
5. Publications dans des actes de colloques	16
6. Contributions à des ouvrages de synthèse	17
7. Articles de vulgarisation.....	19
8. Enseignement universitaire	19
9. Communications et conférences	20
10. Émissions de radio et de télévision	21
11. Valorisation de la recherche auprès de productions de concerts et d'enregistrements discographiques	22
III. Sélection de travaux.....	23
1.1. Analyse de la mélodie dans sa composante ornementale	23
Melody and ornamentation (2004).....	23
Revisioni delle parti vocali di Bellini (2004)	45
Colas, Di Profio · <i>Rondò</i> de Sarti et variations de Sarti (2009).....	85
1.2. Analyse de la mélodie dans sa composante prosodique	119
Alexandrin dans <i>Les vêpres siciliennes</i> (2000)	119
Prosodie et mélodie dans <i>Dom Sébastien</i> (2000).....	149
2. Échanges culturels franco-italiens	179
<i>Le duc d'Albe</i> und <i>Les vêpres siciliennes</i> (2001)	179
Terminologia dei critici francesi (2002).....	203
Victor Hugo e l'estetica del melodramma (2003).....	225
Duetto e dialogo in Bellini (2004)	285
Heldenportraits in den französischen Opern von Verdi (2006)	323
Théophile Gautier critique au Théâtre italien (2007)	335
Perspectives (<i>D'une scène à l'aute</i> , vol. II, 2009)	369
3. Orchestres d'opéra	411
Audéon, Colas, Di Profio · Orchestras of the Paris opera theatres (2007)	411
Halévy and the orchestra (2007)	455
4. Dramaturgie musicale	499
Roman de Tatiana (2002)	499
Immagini infernali in Berlioz (2009)	513
IV. Perspectives.....	531
1. <i>Performance practice</i> du chant italien.....	531
2. Opéras français de compositeurs italiens.....	532
3. Orchestre et orchestration d'opéra.....	532
4. Dramaturgie musicale	533
V. Recherches en cours	535
1. Édition critique du <i>Comte Ory</i>	535
2. Rossini et les critiques musicaux français.....	701
2. Isouard et le modèle italien	717
4. Berlioz et l'imitation	733

I. Bilan

Après une formation en biochimie, puis en musicologie, j'ai commencé la recherche au début des années 1990, tout en enseignant l'histoire de la musique à l'Université Paris-IV, et je suis entré au CNRS en 1995. Mes travaux portent sur l'opéra du XIX^e siècle, et plus particulièrement sur l'opéra italien et français. Ils s'inscrivent aujourd'hui dans quatre directions :

- la **philologie musicale**, en particulier l'analyse de la mélodie, sa grammaire, sa génétique,
- **l'histoire de l'orchestre** et de **l'orchestration** d'opéra,
- les **échanges culturels** franco-italiens,
- la **dramaturgie musicale**.

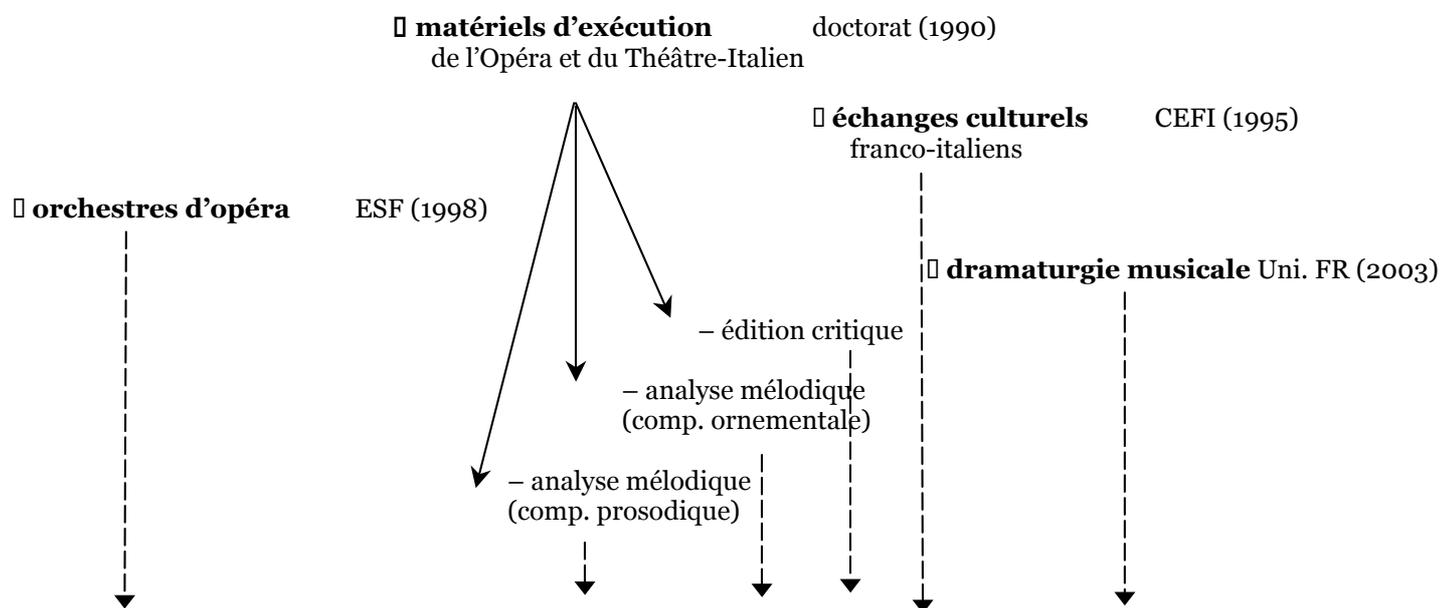
1. Pendant ma thèse de doctorat, à partir de 1990, je me suis penché sur les matériels d'exécution des compositeurs italiens de la première moitié du XIX^e siècle conservés à Paris, afin d'y collecter les annotations des chanteurs relatives au travail de variation et d'ornementation de leurs parties. Cette recherche, conduite sous la direction de Jean-Michel Vaccaro (CESR, Université François-Rabelais) et de Philip Gossett (University of Chicago), m'a permis d'acquérir des compétences quant à l'état des sources, la notation de la musique de cette époque, sa *performance practice* et sa grammaire.

2. Lors de mon affectation au Centre d'études franco-italiennes (CNRS, Chambéry) en 1995, j'ai été invité à donner en DEA des séminaires de recherche sur les échanges culturels franco-italiens. Cette approche interdisciplinaire m'a amené, dans le domaine de l'opéra, à me tourner vers les principales tensions entre les systèmes poétiques en vigueur sur les scènes italienne et française, du XVII^e au XIX^e siècle.

3. Un programme européen de recherches sur les orchestres d'opéra aux XVIII^e et XIX^e siècles a été constitué en 1998, sous l'égide de l'European Science Foundation, dans le cadre du projet *Musical life in Europe (1600-1900)*. J'y ai été chargé de diriger la recherche sur les orchestres parisiens. Les investigations ont porté autant sur les aspects institutionnels du fonctionnement des orchestres que sur les aspects artistiques (répétitions, évolution de la constitution et de l'organologie, orchestration et réorchestrations).

4. Dans le cadre de la convention passée entre mon laboratoire actuel, l'IRPMF (UMR 200) et le département de musique et musicologie de l'Université François-Rabelais (Tours), j'enseigne depuis 2003 un cours d'initiation aux écrits de Carl Dahlhaus sur la dramaturgie musicale. Ces écrits, qui constituent le socle de la formation des étudiants en matière d'opéra dans les universités européennes, restent peu étudiés en France, sans doute en raison du rôle central qu'a joué la littérature comparée dans ce domaine.

Ces quatre directions se rattachent toutes à mon objet premier d'étude, les matériels d'exécution d'opéra, et c'est à l'occasion d'enseignements universitaires et de participations à des programmes de recherches internationaux que j'ai été amené à diversifier mon activité de recherche :



Étude des matériels d'exécution d'opéra

▶ [2]* Damien Colas, *Les annotations des chanteurs dans les matériels d'exécution des opéras de Rossini à Paris (1820-1860). Contribution à l'étude de la grammaire mélodique rossinienne*, thèse de doctorat, Université François-Rabelais, Tours, 1997, 4 volumes, xxix-930 p.

▶ [11] Gioachino Rossini, *Le comte Ory, The works of Gioachino Rossini*, Kassel : Bärenreiter. En préparation (publication prévue pour 2011)

Alors que la plupart des matériels d'exécution originaux des théâtres d'Europe ont aujourd'hui disparu, ceux de l'Opéra, du Théâtre Italien et de l'Opéra-Comique ont été conservés à Paris en grande partie (parties, partitions, livrets et esquisses), ce qui fait d'eux une source d'information unique pour le XIX^e siècle. C'est la raison pour laquelle, depuis vingt ans environ, ces matériels d'exécution ont retenu l'attention de la communauté scientifique internationale. L'édition critique de *Guillaume Tell* de Rossini (Ricordi, 1992) par Elizabeth Bartlet (Duke University), l'une des premières à se fonder sur de tels matériels, a marqué un tournant dans l'histoire de la discipline.

Mon travail de thèse [2] sur les parties séparées des chanteurs dans les opéras de Rossini à l'Opéra et au Théâtre Italien a consisté en l'identification et la datation des sources et de leurs copistes, ainsi qu'en la compréhension de la génétique des œuvres, des premières esquisses jusqu'aux derniers réaménagements, sur la base des interventions des différents acteurs impliqués (coupures, transpositions, repentirs).

C'est dans ces matériels que j'ai découvert l'existence d'un large corpus de variations vocales authentiques, inédites et sensiblement différentes de celles, éditées, connues jusqu'alors. C'est à partir de ces documents que je me suis spécialisé dans l'étude de

* Les références bibliographiques sont présentées par ordre chronologique et les numéros renvoient à la liste des travaux.

l'ornementation des airs d'opéra italien, en élargissant progressivement mes connaissances vers les contemporains, puis les prédécesseurs de Rossini.

Aujourd'hui, en faisant équipe avec Patricia Brauner et Philip Gossett (The University of Chicago), spécialisés depuis plus de 20 ans dans l'édition critique des opéras de Rossini, nous nous fondons sur ces documents pour reconstruire, de façon hypothétique, quel put être l'autographe du *Comte Ory*, et quels purent y être les vraisemblables problèmes textuels, pour réaliser l'édition critique de cet opéra [11].

1. Philologie du langage mélodique

À la suite de ma thèse de doctorat, j'ai poursuivi l'étude de l'organisation de la mélodie selon deux composantes : l'une ornementale, directement mise en œuvre par compositeurs et chanteurs dans les sections de l'air prévues à cet effet, et l'autre prosodique, résultant de l'adaptation du rythme naturel de la langue aux schémas métriques propres à la mélodie tonale.

1.1. Analyse de la mélodie dans sa composante ornementale

· Publications

- ▶ [16] Damien Colas, « Melody and ornamentation », *The Cambridge companion to Rossini*, dir. Emanuele Senici, Cambridge : CUP, 2004, 104-123
- ▶ [27] —, « Le revisioni delle parti vocali negli autografi di Bellini », *Atti del convegno « Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica »*, Siena, Accademia musicale chigiana, 1-3 giugno 2000, Firenze : Olschki, 2004, 315-346
- ▶ [33] —, « Ornamentazione del da capo in arie d'opera e di cantata italiane del '700 : il dialogo musicologo/musicista », Colloque « L'aria col da capo », Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 4-6 mai 2006, sous presse. Conférence également donnée en allemand, sous le titre « Die Verzierung in italienischen Opern- und Kantatenarien im 18. Jahrhundert : ein Dialog zwischen Musiker und Musikwissenschaftler. », à Saarbrücken, Universität des Saarlandes, le 9 novembre 2006 (invitation de Herbert Schneider)
- ▶ [21] Damien Colas, Alessandro Di Profio, « Le rondò "Rendi, o cara, il Prencè amato" de Sarti et les variations de Luigi Marchesi », *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, vol. 1, *Les pérégrinations d'un genre*, éd. Damien Colas et Alessandro Di Profio, Wavre : Mardaga, 2009, 157-187

· Collaborations avec des musiciens

- ▶ [250] Vivaldi, *Orlando furioso*, dir. Jean-Christophe Spinosi, Naïve, 2004 (composition des variations pour les cadences et *da capo*)
- ▶ [251] « Un Italien à Paris », duos et romances de Donizetti, Les demoiselles de, Alpha, 2005 (composition des variations et cadences)
- ▶ [253] Vivaldi, *Griselda*, dir. Jean-Christophe Spinosi, Naïve, 2006. Composition des variations pour les cadences et *da capo*)
- ▶ [254] « Mia vita, mio bene ». Cantates italiennes de Bononcini, Caldara, Alveri et Porta, Ann Hallenberg, ensemble Luttén Compagny, Berlin Classics, 2006 (composition des variations pour les cadences et *da capo*)
- ▶ [255] Rossini, *La pietra del paragone*, dir. Jean-Christophe Spinosi, Naïve, 2008

L'étude de la grammaire mélodique du système tonal est un domaine où les investigations restent rares et se heurtent encore aujourd'hui à d'épineuses difficultés. Les modèles théoriques antérieurs au XX^e siècle ne prenaient pas cet aspect en considération et l'analyse schenkérienne, fondée sur la recherche des structures profondes, évacue les détails de la ligne

mélodique puisqu'ils sont considérés comme relevant d'une structure de surface. Parmi les modèles théoriques élaborés depuis 1950, comme ceux de Meyer (1973) ou de Jackendoff et Lehrdal (1983), aucun ne s'est révélé opératoire pour rendre compte des spécificités de l'ornementation du langage mélodique orné. Si, dans le domaine de la musicologie historique, l'ornementation mélodique a fait l'objet d'études pour le répertoire de la Renaissance (entre autres Brown, 1976), celle de l'opéra italien des années 1770-1830 est restée inexplorée.

Plus que les traités de chant et de composition, ce sont avant tout les esquisses et ébauches de compositeurs et de chanteurs – dont l'écriture de variantes ornementales relève de l'acte compositionnel – qui permettent de comprendre comment une ligne mélodique est construite. L'étude génétique est en ce domaine déterminante puisqu'elle révèle les différentes entités mélodiques dont l'existence est camouflée dans le dernier état du texte livré par le compositeur. Par ailleurs, l'observation, sur un large corpus, des différents éléments constitutifs de la ligne mélodique permet de dégager la régularité de la construction, au-delà de la complexité, de la variabilité et de la richesse des éléments agencés, et montre qu'il est possible d'établir des comparaisons terme à terme.

J'ai présenté une synthèse de mon analyse de la ligne mélodique rossinienne, de sa conception de base jusqu'à la réalisation de l'ornementation, par le compositeur puis par les interprètes, dans mon chapitre pour le *Rossini companion* [16]. Cette individualisation de ces procédés de structuration de la ligne mélodique, propres à l'opéra italien de l'époque, permet dans un second temps d'évaluer la "distance" entre deux lignes, de même que la constitution de corpus d'incises ornées (pour les désinences, cadences et le corps de l'incise), permettent d'apprécier le style d'une variante par rapport à la ligne originale [33]. Ces deux opérations sont les préalables nécessaires pour la conception historiquement fondée de variantes ornementales nécessaires aux interprètes d'aujourd'hui [250-255]. En outre, dans la mesure où la ligne mélodique rossinienne s'érigea en modèle pour son époque, sa connaissance permet d'aborder le style de ses contemporains français et italiens : Bellini [27], Donizetti, le premier Verdi, Auber, Boieldieu, Meyerbeer et Halévy. Elle constitue enfin un bon point de départ pour l'examen des procédés de construction de la ligne mélodique dans les années 1770-1800, dont elle est l'aboutissement [21].

1.2. Analyse de la mélodie dans sa composante prosodique

▶ [23] Damien Colas, « "Quels accents ! quel langage !" : examen du traitement de l'alexandrin dans *Les vêpres siciliennes* », *L'opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux* (Actes du colloque franco-italien, Villecroze, octobre 1997), éd. Hervé Lacombe, Paris : Société française de musicologie, 2000, 183-210

▶ [24] —, « "Parler sans accent..." : examen de la désitalianisation de la prosodie dans *Dom Sébastien* », *Atti del convegno Donizetti, Parigi e Vienna*, Roma, 19-20 marzo 1998, Roma : Accademia nazionale dei Lincei, 2000, 181-208

▶ [9] —, « Appunti per la traduzione francese d'*Otello* », *Giuseppe Verdi. Gli autografi del museo teatrale alla Scala*, Milano : Museo alla Scala/Parma : Istituto nazionale di studi verdiani, 2001

▶ [28] —, « *Le pardon de Ploërmel* et la question de la "mélodie" », *Meyerbeer und die Opéra Comique*, ed. Arnold Jacobshagen et Milan Pospíšil (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, vol. 20), Laaber : Laaber-Verlag, 2004, 318-342

Le travail fondateur de Friedrich Lippmann (1973-1975) sur la mélodie et le vers italien a bouleversé l'herméneutique de la musique vocale italienne des XVIII^e et XIX^e siècles, en mettant en évidence ce que le profil de nombreuses incises devait à la prosodie des vers

employés et non à l'illustration de la composante sémantique de ces derniers. Cette étude a en outre suscité quantité d'enquêtes similaires sur d'autres langues, en particulier le français, parmi lesquelles figurent celles de Jeffrey Langford (1996), Claudio Toscani (2003) et Andreas Giger (2008).

Je me suis personnellement tourné vers cette question en raison de la série d'opéras français composés par Rossini, Donizetti et Verdi pour la scène de l'Opéra, en m'appuyant sur les écrits de Quicherat (1850) et de Castil-Blaze (1858). Les procédés compositionnels employés par ces musiciens face à ce défi évoluèrent de façon significative des années 1820 aux années 1860 : Rossini y voyait un exercice de traduction [9], réductible aux différentes opérations de *rifacimento* courantes à son époque, et l'examen de ses opéras français montre que l'usage de la langue française ne l'amena pas à remettre en question de façon significative les profils mélodiques qu'il employait.

Très différents furent les cas de Donizetti, et surtout de Verdi, dont le travail sur la langue française se perçoit de façon sensible dans les profils mélodiques. Il se trouve que les années 1850, à partir desquelles Verdi composa pour l'Opéra, furent une époque charnière pendant laquelle la plupart des musiciens italiens prirent conscience de l'usure des formes mélodiques employées jusqu'alors. Il m'est ainsi apparu que la refonte des profils mélodiques que Verdi effectua à partir des *Vêpres siciliennes* (1855) s'inspirait des modèles rythmiques du français et fournissait des réponses aux difficultés posées par les vers longs à accent variable, notamment les alexandrins, « naturellement amis de la mélopée et de la déclamation, et naturellement ennemis de la véritable mélodie et du chant » (Azevedo 1867).

Si, dans *Les vêpres siciliennes* (1855), les vers longs sont encore souvent traités de façon isométrique, conformément à la tradition italienne et aux recommandations de Castil-Blaze (1858), Verdi s'émancipe nettement de cette dernière dans *Don Carlos* (1867). Je me suis ainsi aperçu que le rythme d'anapeste, utilisé dès l'ouverture comme fil conducteur dans *Les vêpres siciliennes*, provenait du final de l'acte II, où il était associé à un quatrain d'alexandrins anapestiques – forme poétique rare en français – évoquant l'humiliation et le désir de vengeance [23][170]. Ce rythme n'est donc pas associé à l'image de la mort, comme dans d'autres œuvres de Verdi (notamment *La traviata*, 1853), comme l'a prétendu Frits Noske (1980).

Parmi les contemporains de Verdi, j'ai procédé à deux études de cas chez Meyerbeer et Donizetti. Dans *Le pardon de Ploërmel* (1859), j'ai observé que Meyerbeer broie les rythmes offerts par le livret de Barbier et Carré afin de créer des profils isométriques, procédé conforme aux théories de Castil-Blaze et courant pour les compositeurs italo-philés [28]. Donizetti, dans *Dom Sébastien*, a recours pour quelques arias à de longues incises désaccentuées, traditionnellement dévolues au *parlante* dans la tradition italienne. De cette manière, il réalise, dès 1843, une « série d'iambes dont l'élément long est la dernière syllabe du phonème et l'élément bref un nombre indéterminé pouvant aller jusqu'à cinq ou six de syllabes indifférentes qui le précèdent » en laquelle Claudel (1925) voyait une caractéristique de la langue française [24].

2. Échanges culturels franco-italiens

- ▶ [37] —, « Commentaire littéraire et musical », Rossini. *Semiramide, L'avant-scène Opéra*, 184 (1998), 8-71
- ▶ [14] —, « Verdi und Donizetti: ein Vergleich », *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, éd. Markus Engelhardt, Laaber : Laaber-Verlag, 2001, 317-338
- ▶ [25] —, « I critici francesi e le strutture dell'opera italiana dell'Ottocento: problemi di terminologia », Atti del convegno *Lessicologia musicale*, Venezia, octobre 2000, *Musica e Storia*, X/1 (2002), Venezia : Fondazione Ugo e Olga Levi, Il mulino, 271-290
- ▶ [26] —, « Victor Hugo, *Hernani* e l'estetica del melodramma », Atti del convegno *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, Roma, 29-30 novembre 2001, Roma : Accademia nazionale dei Lincei, 2003, 91-147
- ▶ [29] —, « Duetto e dialogue a confronto: dal cantabile al "dialogo musicale" nei duetti di Bellini », Atti del convegno *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della morte*, Catania, 8-11 novembre 2001, éd. Graziella Seminara et Anna Tedesco, Firenze : Olschki, 2004, 149-184
- ▶ [17] —, « Heldenportraits in den französischen Opern von Verdi », « *L'esprit français* » und die Musik Europas. *Entstehung, Einfluß und Grenzen einer ästhetischen Doktrin*, éd. Michèle Biget-Mainfroy et Rainer Schmusch, Hildesheim : Olms, 2006, 565-574
- ▶ [18] —, « De quelle couleur était le gilet de Théophile Gautier au Théâtre Royal Italien ? », *À travers l'opéra. Parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques XVIII^e-XX^e siècles*, éd. Andrea Fabiano, Paris : L'Harmattan, 2007, 149-179
- ▶ [7] —, *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, vol. 2, *La musique à l'épreuve du théâtre*, éd. Damien Colas et Alessandro Di Profio, Wavre : Mardaga, 2009, VIII-352 p.
- ▶ [22] —, « Perspectives », *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, vol. 2, *La musique à l'épreuve du théâtre*, éd. Damien Colas et Alessandro Di Profio, Wavre : Mardaga, 2009, 5-44

Avant même l'émergence de la notion de « transfert culturel », grâce aux travaux de Michel Espagne (1999) qui ont eu une grande répercussion dans toutes les sciences humaines, l'étude des échanges culturels franco-italiens a occupé plusieurs générations de chercheurs et elle remonte en France aux travaux de Romain Rolland (1908). Or les musicologues formés en France dans les années 1960-1970 se sont attachés avant tout à défendre le répertoire musical français, ce qui s'est traduit par une politique d'études consacrées exclusivement au patrimoine national, ce qui était une condition *sine qua non* dans la classe de Norbert Dufourcq au Conservatoire de Paris. Ces études ont certes permis la valorisation d'un répertoire oublié mais les dialogues entre la culture française et les cultures voisines ont longtemps été tenus à l'écart des recherches.

Le point de départ des différentes études de cas que j'ai effectuées sur des opéras dérivés de pièces de théâtre françaises, ainsi que du colloque international que j'ai organisé sur ce thème avec Alessandro Di Profio en 2007, a été de constater, en diverses occasions et avec des interlocuteurs variés, que les études sur l'opéra italien, d'une part, et sur la littérature française, de l'autre, étaient menées par des spécialistes différents et que les résultats de ces travaux n'étaient que mal échangés. Dans le domaine de la musicologie, en dehors des travaux pionniers de Reinhard Strohm (1997) et de Bruce Alan Brown (1991, 1999), suivis de ceux de leurs étudiants, les spécialistes d'opéra italien ne connaissent que peu le théâtre français. Or, dans la mesure où, de toutes les littératures européennes, c'est celle en langue française qui offre le plus grand nombre de sujets au théâtre lyrique italien, il était nécessaire de faire le point sur la question afin d'offrir, pour les années à venir, un cadre de recherche circonscrit [7]. Pour ce colloque, Alessandro Di Profio et moi-même nous sommes entourés d'un comité scientifique où siégeaient Scott L. Balthazar (Westchester University,

Pennsylvania), Fabrizio Della Seta (Università di Cremona), Anselm Gerhard (Universität Bern) et Reinhard Strohm (Oxford University).

Les notions de « forme ouverte » et « forme fermée », utilisées par Volker Klotz (1960) pour le théâtre européen, ont été reprises par Carl Dahlhaus en dramaturgie musicale pour opposer l'opéra à numéro italien au drame musical wagnérien. Il s'avère que ces notions sont surtout très pertinentes pour mettre en lumière les différences irréductibles entre théâtre parlé français et opéra italien, qui obligèrent les traducteurs et librettistes à un travail de recomposition de la matière afin de l'adapter aux exigences de la scène italienne [22]. Le duo, en particulier, est le type de scène où l'écart entre les poétiques italienne et française se manifeste le plus, et c'est la raison pour laquelle j'y ai effectué quelques études de cas [37][14][29]. C'est également le regard des Français sur les adaptations italiennes qui permet de comprendre les tensions entre les deux systèmes de production [25][18].

Si l'histoire de l'opéra montre plutôt que les genres italien et français sont restés longtemps séparés en raison de l'irréductibilité de leurs poétiques respectives, je me suis également intéressé à quelques cas de métissage, pour lesquels le concept de transfert culturel s'avère plus approprié que les méthodes du comparatisme : l'opéra-comique, qui permit tout au long du XVIII^e siècle d'intégrer les innovations musicale provenant d'Italie [31], le grand-opéra du XIX^e siècle [17], où l'ancienne tradition de la tragédie en musique est revue par l'apport de techniques compositionnelles italiennes, et enfin le drame romantique hugolien, vu sous l'angle des catégories esthétiques de l'opéra italien contemporain [26].

3. Histoire de l'orchestre d'opéra

· Publications

▸ [19] Hervé Audéon, Damien Colas, Alessandro Di Profio, « The orchestras of the Paris operas in the nineteenth century », *The opera orchestra in 18th- and 19th-century Europe. Geography and institutions*, éd. Niels Martin Jensen et Franco Piperno, Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag 2007, 217-258

▸ [20] Damien Colas, « Halévy and his contribution to the evolution of the orchestra in the mid-nineteenth century », *The impact of composers and works on the orchestra. Case studies*, éd. Niels Martin Jensen et Franco Piperno, Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag 2007, 143-184

· Collaborations avec des musiciens

▸ [255] Rossini, *La pietra del paragone*, dir. Jean-Christophe Spinosi. Parma, Teatro Regio, 13-22 décembre 2006 ; Paris, Théâtre du Châtelet, 18-28 janvier 2007 ; DVD Naïve, 2007

Si la musicologie a longtemps répugné à considérer l'opéra comme un objet de recherche convenable, les dernières décennies ont en revanche été marquées par un spectaculaire développement des études dans ce domaine, en couvrant des approches aussi variées que l'édition critique, l'historiographie et l'herméneutique. Il est surprenant que l'orchestre d'opéra, qui est la composante la plus stable de ce genre, n'ait pratiquement pas fait l'objet d'investigations avant la fin des années 1990. Les travaux de John Spitzer et de Neal Zaslaw (1988) ont été pionniers dans ce domaine. Leur livre, *The birth of the orchestra. History of an institution, 1650-1815* (2004), en fournit la synthèse.

Lancé en 1998 par l'European Science Foundation, le programme *Musical life in Europe (1600-1900): Circulations, Institutions, Representations* a constitué 6 équipes européennes de recherches, dont la deuxième a été chargée d'enquêter sur l'histoire des orchestres d'opéra

aux XVIII^e et XIX^e siècles. Parallèle aux travaux de Zaslav et Spitzer, cette équipe était également pionnière dans le domaine.

À la demande de Pierluigi Petrobelli (Istituto nazionale di studi verdiani, Parme), j'ai été invité à coordonner les recherches sur les fonds parisiens de l'Opéra, du Théâtre-Italien et de l'Opéra-Comique, et j'ai supervisé le travail de l'équipe formée par Hervé Audéon (chargé de recherches CNRS, CMBV), Alessandro Di Profio (MCF, Université François-Rabelais), Beatriz Montes (étudiantes au CNSMD, Paris), Emmanuel Hervé (étudiant à l'Université François-Rabelais) et plusieurs ITA.

Le résultat des recherches a fait l'objet d'une publication en trois tomes. Le premier est consacré aux aspects institutionnels et administratifs des orchestres. Il a mis en évidence l'existence de deux modèles opposés, celui de la formation temporaire, par saison (en Italie et de multiples théâtres à l'italienne sur le continent européen), et celui de la formation stable, le plus souvent attachée à une cour (en France), ainsi qu'établi le nombre de musiciens, le déroulement de leurs carrières, leurs rétributions et fonctions sociales [19]. C'est sur la base des effectifs des orchestres italiens des premières décennies du XIX^e siècle que nous avons constitué, avec Jean-Christophe Spinosi et l'ensemble Matheus, l'orchestre de *La pietra del paragone* de Rossini, qui a été l'une des toutes premières exécutions de ce compositeur sur instruments d'époque [255].

En complément de ces recherches, Emmanuel Hervé a publié sur le site de l'IRPMF (2008) un inventaire de tous les documents d'archives relatifs à l'orchestre de l'Opéra de Paris, conservés aux Archives nationales (série AJ¹³) et à la Bibliothèque-musée de l'Opéra.

Les deuxième et troisième tomes sont consacrés à des études de cas. J'y ai étudié quelques aspects de l'orchestration des grands-opéras de Halévy, considéré au XIX^e siècle comme l'un des maîtres dans ce domaine, mais aujourd'hui éclipsé par la réputation de Meyerbeer et de Berlioz [20].

4. Dramaturgie musicale

- ▶ [35] —, « Commentaire littéraire et musical », Rossini. *L'Italiana in Algeri, L'avant-scène Opéra*, 157 (1994), 12-97
- ▶ [36] —, « Commentaire littéraire et musical », Boieldieu. *La dame blanche, L'avant-scène Opéra*, 176 (1997), 8-65
- ▶ [37] —, « Commentaire littéraire et musical », Rossini. *Semiramide, L'avant-scène Opéra*, 184 (1998), 8-71
- ▶ [38] —, « Verdi et l'évocation sonore d'un tableau complexe », *L'avant-scène Opéra*, 200 (2001), 110-115
- ▶ [15] —, « Le roman de Tatiana », *Pensieri per un maestri. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, éd. Roger Parker e Stefano La Via, Torino : EDT, 2002, 349-360
- ▶ [10] Robert Schumann, « Épisode de la vie d'un artiste », traduction de « Aus dem Leben eines Künstlers: Phantastische Symphonie in 5 Abtheilungen von Hector Berlioz » [*Neue Zeitschrift für Musik*, III (1835), 1-51], *Musique, esthétique, société*, éd. Damien Colas, Florence Gétreau et Malou Haine, Liège, Mardaga, 2007, 161-186
- ▶ [30] —, « Immagini mostruose e infernali nella musica di Berlioz », *Atti del convegno Il diavolo all'opera*, Parma, 14-15 marzo 2007, éd. Marco Capra, Venezia : Marsilio / Casa della musica, 2009, 73-96

Avec la « dramaturgie musicale », la communauté scientifique internationale impliquée dans l'étude de l'opéra dispose aujourd'hui d'une langue commune, utilisée aussi bien pour les communications et conférences que pour les publications et monographies. Cette discipline

est enseignée dans la plupart des universités américaines et européennes, sauf en France où, par tradition, la littérature comparée s'est imposée dans ce domaine. L'enseignement repose sur les écrits de Dahlhaus (1971, 1981, 1988, 1989), de l'ouvrage de synthèse publié de Lorenzo Bianconi (1986) et, pour l'aspect formel de l'opéra italien, des études de Scott Balthazar (1985).

Je me suis donc aperçu qu'il était impératif de l'enseigner aux étudiants français, et c'est pourquoi j'ai proposé au master du département de musicologie de l'Université François-Rabelais un séminaire d'introduction aux écrits de Dahlhaus [189]. En direction d'un public plus large, j'ai publié pour *L'Avant-scène Opéra* des commentaires d'œuvres fondés sur la dramaturgie musicale, et non celle du livret [35][36][37][38], et j'ai fourni, à l'occasion de ma première contribution, un lexique de la terminologie de base de l'opéra italien, non disponible dans la littérature de langue française [35]. Une présentation de l'état actuel de la recherche dans ce domaine m'a été demandée dans l'*Oxford handbook of opera* [34].

Le postulat de base de la dramaturgie musicale étant que « la musique est le facteur premier qui constitue l'œuvre d'art (opus), et qui la constitue en tant que drame », j'ai été amené à m'interroger sur les capacités propres de l'art musical dans une fonction représentative comme celle du théâtre. Cette perspective m'a conduit à me tourner vers la théorie de l'imitation, toujours appliquée au XIX^e siècle, de Beethoven à Berlioz et Wagner, mais moins étudiée qu'au XVIII^e siècle, alors qu'elle se rattache aux débats du siècle précédent [10][30][32].

Références bibliographiques

Sources

Louis Quicherat, *Traité de versification française où sont exposées les variations successives des règles de notre poésie et les fonctions de l'accent tonique dans le vers français*, Paris : Hachette, 1850²

Castil-Blaze, *L'art des vers lyriques*, Paris : Delahays, 1858

Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », *Nouvelle revue française*, 1925

Études

Azevedo 1867 Alexis Azevedo, « Don Carlos », *L'opinion nationale*, 19 mars 1867

Balthazar 1985 Scott L. Balthazar, *Evolving conventions in Italian serious opera. Scene structure in the works of Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi, 1810 to 1850*, diss., University of Pennsylvania, 1985

Bianconi 1986 *La drammaturgia musicale*, ed. Lorenzo Bianconi, Bologna : Il mulino, 1986

Brown 1976 Howard Mayer Brown, *Embellishing sixteenth-century music*, London : OUP, 1976

Brown 1991 Bruce Alan Brown, *Gluck and the French theatre in Vienna*, Oxford : Clarendon, 1991

Brown 1997 —, « Lo specchio francese. Viennese opera buffa and the legacy of French Theatre », *Opera buffa in Mozart's Vienna*, ed. Mary Hunter, James Webster, Cambridge : CUP, 1997, 50-81

Espagne 1999 Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris : PUF, 1999

Giger 2008 Andreas Giger, *Verdi and the French aesthetic: verse, stanza, and melody in nineteenth-century opera*, Cambridge : CUP, 2008

Jackendoff, Lehrdal 1983 Ray Jackendoff, Fred Lehdal, *A generative theory of tonal music*, Cambridge (Mas) : MIT Press, 1983

- Langford Jeffrey Langford, « Poetic prosody and melodic rhythm in *Les vêpres siciliennes* », *Verdi newsletter*, XXIII (1996), 8-18
- Lippmann 1973-1975 Friedrich Lippmann, « Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem RückBlick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts », *Analecta Musicologica*, XII (1973), 253-369 ; XIV (1973), 324-410 ; XV (1975), 298-333
- Meyer 1973 Leonard Meyer, *Explaining music*, Berkeley : University of California Press, 1973
- Noske 1980 Frits Noske, « Melodia e struttura in *Les vêpres siciliennes* di Verdi », *Ricerche musicali*, IV (1980), 3-8
- Rolland 1908 Romain Rolland, *Musiciens d'autrefois. L'opéra avant l'opéra : l'Orfeo de Luigi Rossi, Lully, Gluck, Grétry, Mozart*, Paris : Hachette, 1908
- Strohm 1997 Reinhard Strohm, *Dramma per musica. Italian opera seria of the eighteenth century*, New Haven : Yale University Press, 1997
- Spitzer, Zaslav 1988 John Spitzer, Neal Zaslav, « Improvised ornamentation in eighteenth-century orchestras », *JAMS*, XXXIX/3 (1988), 524-577
- Toscani 2003 Claudio Toscani, « Verso francese e prosodia italiana. Osservazioni sulla traduzione delle *Vêpres siciliennes* », *Actes du colloque Verdi 2001*, Parma-New York-New Haven, 24 janvier-1^{er} février 2001, Firenze : Olschki, 2003, 499-517

II. Liste des travaux

1. Ouvrages

1. Damien Colas, *Rossini, l'opéra de lumière*, Paris : Gallimard, coll. « Découvertes », 1992, 160 p.
- 1b. Traduction italienne : *Rossini, l'opera e la maschera*, par Alessandro Di Profio, Torino : Electa Gallimard, 1999, 168 p. (avec un nouveau recueil de documents pour la section « Testimonianze e documenti »)
2. —, *Les annotations des chanteurs dans les matériels d'exécution des opéras de Rossini à Paris (1820-1860). Contribution à l'étude de la grammaire mélodique rossinienne*, thèse de doctorat, Tours : Université François-Rabelais, 1997, 4 volumes, XXIX-930 p.

2. Direction d'ouvrages

3. Rossini. *L'italiana in Algeri, L'avant-scène Opéra*, 1994, 146 p.
4. Boieldieu. *La dame blanche, L'avant-scène Opéra*, 1997, 114 p.
5. Rossini. *Semiramide, L'avant-scène Opéra*, 1998, 122 p.
6. *Musique, esthétique et société. Liber amicorum Joël-Marie Fauquet*, éd. Damien Colas, Florence Gétreau et Malou Haine, Liège : Mardaga, 2007, VIII-336 p.
7. *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, vol. 1 : *Les pérégrinations d'un genre*, éd. Damien Colas et Alessandro Di Profio, Wavre : Mardaga, 2009, VIII-352 p.
8. *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, vol. 2 : *La musique à l'épreuve du théâtre*, éd. Damien Colas et Alessandro Di Profio, Wavre : Mardaga, 2009, VIII-536 p.

3. Édition et traduction de documents

9. Damien Colas, « Appunti per la traduzione francese d'Otello », *Giuseppe Verdi. Gli autografi del museo teatrale alla Scala*, Milano : Museo alla Scala / Parma : Istituto nazionale di studi verdiani, 2001
10. Robert Schumann, « Épisode de la vie d'un artiste », traduction de « Aus dem Leben eines Künstlers: Phantastische Symphonie in 5 Abtheilungen von Hector Berlioz » [*Neue Zeitschrift für Musik*, III (1835), 1-51], *Musique, esthétique, société*, éd. Damien Colas, Florence Gétreau et Malou Haine, Liège : Mardaga, 2007, 161-186
11. Gioachino Rossini, *Le comte Ory, The works of Gioachino Rossini*, Kassel : Bärenreiter. En préparation (publication prévue pour 2011)

4. Articles de recherche

12. Damien Colas, « Anamorphoses et métamorphoses dans l'arabesque rossinienne : étude stylistique des variantes ornementales », *Analyse musicale*, 17 (1989), 38-45

13. —, « Les sonneries de chasse du Marquis de Dampierre : naissance, vie et mort d'une forme musicale », *Analyse musicale*, 20 (1990), 16-23
14. —, « Verdi und Donizetti: ein Vergleich », *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, éd. Markus Engelhardt, Laaber : Laaber-Verlag, 2001, 317-338
15. —, « Le roman de Tatiana », *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, éd. Roger Parker e Stefano La Via, Torino : EDT, 2002, 349-360
16. —, « Melody and ornamentation », *The Cambridge companion to Rossini*, éd. Emanuele Senici, Cambridge : CUP, 2004, 104-123
17. —, « Heldenportraits in den französischen Opern von Verdi », « *L'esprit français* » und die *Musik Europas. Entstehung, Einfluß und Grenzen einer ästhetischen Doktrin*, éd. Michelle Biget-Mainfroy et Rainer Schmusch, Hildesheim : Olms, 2006, 565-574
18. —, « De quelle couleur était le gilet de Théophile Gautier au Théâtre Royal Italien ? », *À travers l'opéra. Parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques XVIII^e-XIX^e siècle*, éd. Andrea Fabiano, Paris : L'Harmattan, 2007, 149-179
19. Hervé Audéon, Damien Colas, Alessandro Di Profio, « The orchestras of the Paris operas in the nineteenth century », *The opera orchestra in 18th- and 19th-century Europe. Geography and institutions*, éd. Niels Martin Jensen et Franco Piperno, Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, 217-258
20. Damien Colas, « Halévy and his contribution to the evolution of the orchestra in the mid-nineteenth century », *The impact of composers and works on the orchestra: Case studies*, éd. Niels Martin Jensen et Franco Piperno, Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, 143-184
21. Damien Colas, Alessandro Di Profio, « Le rondò "Rendi, o cara, il Prencipe amato" de Sarti et les variations de Luigi Marchesi », *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, vol. 1, *Les pérégrinations d'un genre*, éd. Damien Colas et Alessandro Di Profio, Wavre : Mardaga, 2009, 157-187
22. Damien Colas, « Perspectives », *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, vol. 2, *La musique à l'épreuve du théâtre*, éd. Damien Colas et Alessandro Di Profio, Wavre : Mardaga, 2009, 5-44

5. Publications dans des actes de colloques

23. —, « "Quels accents ! quel langage !" : examen du traitement de l'alexandrin dans *Les vêpres siciliennes* », *L'opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux* (Actes du colloque franco-italien, Villecroze, octobre 1997), éd. Hervé Lacombe, Paris : Société française de musicologie, 2000, 183-210
24. —, « "Parler sans accent..." : examen de la désitalianisation de la prosodie dans *Dom Sébastien* », *Atti del convegno Donizetti, Parigi e Vienna*, Roma, 19-20 mars 1998, Roma : Accademia nazionale dei Lincei, 2000, 181-208
25. —, « I critici francesi e le strutture dell'opera italiana dell'Ottocento: problemi di terminologia », *Atti del convegno Lessicologia musicale*, Venezia, octobre 2000, *Musica e Storia*, x/1 (2002), Venezia : Fondazione Ugo e Olga Levi / Il mulino, 271-290
26. —, « Victor Hugo, *Hernani* e l'estetica del melodramma », *Atti del convegno La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, Roma, 29-30 novembre 2001, Roma : Accademia nazionale dei Lincei, 2003, 91-147
27. —, « Esame delle revisioni delle parti vocali negli autografi di Bellini », *Atti del convegno Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica*, Siena, Accademia musicale chigiana, 1-3 juin 2000, éd. Fabrizio Della Seta et Simonetta Ricciardi, Firenze : Olschki, 2004, 315-346

28. —, « *Le pardon de Ploërmel* et la question de la “mélodie” », *Meyerbeer und die Opéra Comique*, éd. Arnold Jacobshagen et Milan Pospisil (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, vol. 20), Laaber : Laaber-Verlag, 2004, 318-342
29. —, « Duetto e *dialogue* a confronto: dal cantabile al “dialogo musicale” nei duetti di Bellini », Atti del convegno *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della morte*, Catania, 8-11 novembre 2001, éd. Graziella Seminara et Anna Tedesco, Firenze : Olschki, 2004, 149-184
30. —, « Immagini mostruose e infernali nella musica di Berlioz », Atti del convegno *Il diavolo all'opera*, Parma, 14-15 marzo 2007, éd. Marco Capra, Venezia : Marsilio / Casa della musica, 2009, 73-96
31. —, « Le modèle de l'air italien dans les opéras-comiques d'Isouard », Actes du colloque *L'Opéra-Comique à l'époque de Boieldieu (1775-1834). Dramaturgie, circulation, adaptation*, Rouen, 15-17 mars 2001. Sous presse
32. —, « Berlioz, Carpani, et la question de l'imitation en musique », Actes du colloque *Berlioz. Textes et contextes*, Paris, 13-15 novembre 2003. Sous presse
33. —, « Ornamentazione del da capo in arie d'opéra e di cantata italiane del '700 : il dialogo musicologo/musicista », Atti del convegno *L'aria col da capo*, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 4-6 mai 2006. Sous presse
34. —, « Musical dramaturgy », *The Oxford handbook of opera*, éd. Helen Greenwald, Oxford : OUP. En préparation

6. Contributions à des ouvrages de synthèse

6.1. Commentaires pour L'avant-scène Opéra

35. —, « Commentaire littéraire et musical », Rossini. *L'italiana in Algeri*, L'avant-scène Opéra, 157 (1994), 12-97
36. —, « Commentaire littéraire et musical », Boieldieu. *La dame blanche*, L'avant-scène Opéra, 176 (1997), 8-65
37. —, « Commentaire littéraire et musical », Rossini. *Semiramide*, L'avant-scène Opéra, 184 (1998), 8-71
38. —, « Verdi et l'évocation sonore d'un tableau complexe », L'avant-scène Opéra, 200 (2001), 110-115

6.2. Entrées pour le Dictionnaire des œuvres de l'art vocal, dir. Marc Honegger et Paul Prévost, Paris : Bordas, 1991

39. Marek Kopelent, *Cantus supplex*
40. György Ligeti, *Requiem*
41. —, *Lux æterna*
42. —, *Le grand macabre*
43. Giovanni Battista Pergolesi, *Stabat mater*
44. —, *La serva padrona*
45. Gioachino Rossini, *Armida*
46. —, *Le comte Ory*
47. —, *La donna del lago*
48. —, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*
49. —, *Ermione*
50. —, *La gazza ladra*
51. —, *L'italiana in Algeri*
52. —, *Otello*

53. —, *Petite messe solennelle*
54. —, *Semiramide*
55. —, *Stabat mater*
56. —, *Tancredi*
57. —, *Il viaggio a Reims*
58. —, *Zelmira*
59. Giuseppe Verdi, *Aida*
60. —, *Don Carlos*
61. —, *La forza del destino*
62. —, *Otello*
63. —, *Requiem*
64. —, *Rigoletto*
65. —, *La traviata*
66. —, *Il trovatore*

6.3. Articles pour l'encyclopédie Thema, Paris : Larousse, 1991

67. « La notation musicale »
68. « L'interprétation musicale »

6.4. Entrée pour le Dictionnaire du xixe siècle européen, dir. Madeleine Ambrière, Paris : PUF, 1995

69. Gioachino Rossini

6.5. Entrées pour le Dictionnaire de la musique en France au xixe siècle, dir. Joël-Marie Fauquet, Paris : Fayard, 2003

70. Marietta Alboni
71. Paul Barroilhet
72. Marco Bordogni
73. Angelica Catalani
74. Laure Cinti-Damoreau
75. Henri Dabadie
76. Louise Dabadie
77. Henri-Etienne Dérivis
78. Prosper Dérivis
79. Julie Dorus-Gras
80. Gilbert-Louis Duprez
81. Marie-Cornélie Falcon
82. Joséphine Fodor-Mainvielle
83. Manuel García
84. Giulia Grisi
85. Luigi Lablache
86. Nicolas-Prosper Levasseur
87. Maria Malibran
88. Barbara et Carlotta Marchisio
89. Mario de Candia
90. Adolphe Nourrit
91. Giuditta Pasta
92. Rossini, *Il barbiere di Siviglia*

- 93. Donizetti, *Dom Sébastien*
- 94. Verdi, *Les vêpres siciliennes*
- 95. Vincenzo Bellini
- 96. Gaetano Donizetti
- 97. Gioachino Rossini

6.6. Articles pour Cambridge Verdi encyclopædia, dir. Roberta Marvin, Cambridge : CUP (en préparation)

- 98. Victor Hugo
- 99. Victorien Sardou
- 100. François de Chateaubriand
- 101. Alexandre Dumas père
- 102. Adolphe Dennery
- 103. César Vichard, abbé de Saint-Réal
- 104. Camille du Locle
- 105. France
- 106. Paris

7. Articles de vulgarisation

7.1. Articles de présentation de disques

- 107-132. 26 articles de présentation pour Philips, Decca / L'oiseau-lyre, DGG / Archiv, Erato, Alpha, Naïve, pour des enregistrements de J. E. Gardiner, Cl. Abbado, N. Marriner, V. Gherghiev, M. Minkowski, J.-C. Spinosi

7.2. Articles de programmes de concerts

- 133-183. 51 articles de présentation de concerts et de productions d'opéra :
- 16 pour l'Ensemble InterContemporain / IRCAM (1988)
 - 4 pour le Grand théâtre de Genève (1991-1999)
 - 6 pour l'Opéra de Paris (1995-2003)
 - 1 pour l'Opera di Roma (1995)
 - 2 pour l'Opéra-Comique (1996, 2003)
 - 2 pour le Théâtre des Champs-Élysées (2001, 2004)
 - 14 pour le Théâtre du Châtelet (1999-2007)
 - 1 pour le Teatro alla Scala, Milano (2002)
 - 1 pour une tournée des Musiciens du Louvre-Grenoble (2002)
 - 1 pour l'Opéra de Lausanne (2004)
 - 1 pour le Teatro São Carlos, Lisboa (2005)
 - 1 pour le Grand théâtre de Vilnius (2007)
 - 1 pour le Teatro Donizetti, Bergamo (2008)

8. Enseignement universitaire

184. Cours d'histoire de la musique, DEUG 1^{ère} année : « Histoire de la musique du XIX^e siècle ». Université Paris-IV, 1988-1983

185. Cours de préparation au CAPES et à l'agrégation : « *Don Giovanni* de Mozart ». Universités Paris-IV, François-Rabelais (Tours), Lille-III, Metz, 1989-1990. Universités Paris-IV, Metz, Aix-en-Provence, 1990-1991
186. Travaux dirigés d'analyse harmonique, DEUG 1^{ère} année. Université Paris-IV, 1988-1990
187. Travaux dirigés de commentaire d'écoute, DEUG 1^{ère} année. Université Paris-IV, 1991-1993
188. Séminaire de DEA sur les « Échanges franco-italiens dans l'histoire de l'opéra ». Université de Chambéry, 1996-1998
189. Séminaire de Master 2 de « Dramaturgie musicale ». Université François-Rabelais (Tours), 2003-2009
190. Cycle de conférences sur l'histoire de la musique dans les pays de langue allemande. Tours, Société franco-allemande de Touraine, 2008-2009

9. Communications et conférences

9.1. Communications non publiées et présidences de colloques

191. Damien Colas, « *Diabolus in musica gallica* : l'introduction du concertato dans l'opéra comique français au XIX^e siècle », colloque « L'Opéra-Comique de 1801 à 1927. Regards sur une institution musicale et son répertoire », Paris, 5-7 novembre 1998
192. —, « Classicisme italien ou français ? Les questions de l'aria et du duo dans la première moitié du XIX^e siècle », colloque « Jeux et enjeux des théâtres classiques (XIX^e et XX^e siècle) », 2-3 mars 2001, Université Paris-IV, Paris
193. —, « Rossini et Voltaire », cycle de conférences « Voltaire et l'opéra », Genève, Institut Voltaire, 2003-2004
194. —, « Da capo. L'ornementation vocale dans les opéras de Vivaldi », cycle de conférences « L'opéra italien en Europe à l'époque de Haendel », Université François-Rabelais, 15 février 2005
195. Damien Colas, Federico Maria Sardelli, « Edizione critica e prassi esecutiva nelle opere di Vivaldi », colloque « Le amiche rivale: edizione critica e prassi esecutiva », Cremona, 2-4 mars 2006. + Présidence de séance
196. Damien Colas, « A proposito del linguaggio musicale di Mozart nell'*Entführung aus dem Serail* », colloque « Cose turche », Bari, 17-19 mars 2006
197. —, présidence de la séance « Parigi », colloque « Ferdinando Paër tra Parma e l'Europa », 28-30 septembre 2006

9.2. Conférences invitées dans des universités et institutions d'enseignement supérieur

198. « Les arias impératives de Rossini ». Séminaire d'histoire sociale de la musique, CID (CNRS), avril 1993 ; Università La Sapienza, avril 1994. Invitation de Joël-Marie Fauquet, de Pierluigi Petrobelli
199. « Aspetti della prosodia francese ». Séminaire pour *dottorandi di ricerca*, Università La Sapienza, février 1999. Invitation de Pierluigi Petrobelli
200. « *Guillaume Tell* ». Conservatoire national supérieur de Paris, 2 décembre 1999. (4 heures de cours magistral). Invitation de Violaine Anger
201. « Verdi e la Francia ». Fidenza, février 2000. Invitation de Pierluigi Petrobelli
202. « Un furto dietro le quinte ». Università di Firenze, mars 2000. Invitation de Fiamma Nicolodi

203. « *Don Pasquale* dans le système des théâtres parisiens », Université de Fribourg – Institut de Musicologie, 12 décembre 2001. Invitation de Luca Zoppelli
204. « Die Verzierung in italienischen Opern- und Kantatenarien im 18. Jahrhundert : ein Dialog zwischen Musiker und Musikwissenschaftler. », Saarbrücken, Universität des Saarlandes, 9 novembre 2006. Invitation de Herbert Schneider et de Rainer Kleinertz
205. « 1812. *Annus mirabilis rossinianus* », Paris Conservatoire national supérieur de musique, 28 novembre 2006. Invitation de Brigitte François-Sappey

9.3. Conférences de vulgarisation

206. « Rossini », Conservatoire national de région de Lille, 1990
207. « Rossini », Conservatoire national de région de Boulogne-Billancourt, 1991
208. « *Tosca* », table ronde, Opéra-Bastille, 1994
209. « Le chant rossinien », avec Delphine Haidan (mezzo-soprano), Anne-Marie Fontaine (piano), Opéra-Bastille, 1995
210. « Le chant rossinien », avec Claire Brua (mezzo-soprano), Anne-Marie Fontaine (piano). Opéra-Bastille, 1996
211. « Le chant puccinien », avec Raphaëlle Farman (soprano), Anne-Marie Fontaine (piano). Opéra-Bastille, 1996
212. « Les Italiens à Paris au XIX^e siècle », Musée d'Orsay, 1998 (cycle de trois conférences)
213. « Les opéras de Rossini », Ville de Boulogne-Billancourt, 1998
214. « Rossini », Conservatoire national de région de Boulogne-Billancourt, 1999
215. « *Orphée* de Gluck ». Les Musiciens du Louvre, Grenoble, 14 mai 2002
216. « Les quatre styles de Rossini ». Association « Île de France Opéra Ballet », Villejuif, 19 janvier 2004
217. « Rossini dans l'univers de l'opéra italien du XIX^e siècle ». Association des amis du Festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence, 27 janvier 2004
218. « L'atelier du chanteur », concert-conférence avec Ann Hallenberg l'ensemble Mathéus, cycle de conférences « L'opéra italien en Europe à l'époque de Haendel », Université François Rabelais, 7 février 2005
219. « *Le Barbier de Séville* : Beaumarchais, Paisiello et Rossini ». Association des amis du Festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence, 16 avril 2005
220. « *Il viaggio a Reims* », Théâtre du Châtelet, 15 novembre 2005
221. « Autour de Berlioz : théorie et pratique de l'imitation en musique du XVIII^e au XIX^e siècle », Le Touquet-Paris-Plage, Palais de l'Europe, 26 mai 2006
222. « *Orfeo*: From the legend to the opera », Vilnius, Grand théâtre, 1^{er} décembre 2007
223. « *La favorite* di Donizetti », Bergamo, Fondazione Donizetti, 18 septembre 2008
224. « *Così fan tutte* de Mozart », Brest, le Quartz, 23-24 septembre 2008
225. « *La Cenerentola* de Rossini », Nancy, Opéra national de Lorraine, 26 novembre 2008

10. Émissions de radio et de télévision

10.1. Radio

- 226-247. 22 émissions et séries d'émissions sur France musique et France culture, dont :
- série « Carnet de voyage dans l'opéra italien », avec Jeanne-Martine Vacher, France Culture (1993, 5 x 2h)
 - série « L'opera seria », avec Isabelle Moindrot, Michel Noiray et Martine Kaufmann, France musique (1995, 5 x 2h)
 - série « Semiramide », avec interventions de Jérôme Corrèas (basse), Claire Brua (mezzo-soprano), Marc Moreau (piano), ainsi que Simon Eine, Martine Chevallier et Jean-Pierre Michaël, de la Comédie-Française, France musique (1998, 5 x 3h)
 - série « Rome et l'opéra », en direct de la Villa Médicis, avec Alessandro Di Profio, Alain Pâris, France musique (2000, 5 x 2h)
 - série « Verdi », avec Alain Pâris, France musique (2001, 5 x 2h)
 - série « Bellini », avec Alain Pâris, France musique (2001, , 5 x 2h)
 - émission « De Verdi à Hugo », avec Gilles Cantagrel, France musique (2002, 6h)
 - série « Berlioz », avec Gilles Cantagrel, France musique (2003, 3 x 6h)

10.2. Télévision

248. émission « Le chant puccinien », avec Raphaëlle Farman, Le canal du savoir (1996, 30 mn)
249. participation à la série « Nei luoghi del melodramma », avec Paolo Fabbri, Claudio Toscani, Francesco Bellotto, Pierluigi Petrobelli, Mercedes Verdi-Carrara, Classica (2005, 4 x 42 mn)

11. Valorisation de la recherche auprès de productions de concerts et d'enregistrements discographiques

250. Vivaldi, *Orlando furioso*, dir. Jean-Christophe Spinosi, Naïve, 2004. Composition des variations (cadences et *da capo*) et supervision de l'ornementation vocale
251. « Un Italien à Paris », duos et romances de Donizetti, Les demoiselles de, Alpha, 2005. Composition des variations et cadences, supervision de l'ornementation vocale et direction artistique de l'enregistrement
252. « Autour de Mozart », récital d'Ann Hallenberg, Festival d'Opéra baroque, Beaune, 22 juillet 2006. Conception du programme avec Holger Schmitt-Hallenberg. Composition des variations et supervision de l'ornementation vocale
253. Vivaldi, *Griselda*, dir. Jean-Christophe Spinosi, Naïve, 2006. Composition des variations (cadences et *da capo*) et supervision de l'ornementation vocale
254. « Mia vita, mio bene ». Cantates italiennes de Bononcini, Caldara, Alveri et Porta, Ann Hallenberg, ensemble Lautten Compagny, Berlin Classics, 2006. Composition des variations (cadences et *da capo*) et supervision de l'ornementation vocale
255. Rossini, *La pietra del paragone*, dir. Jean-Christophe Spinosi. Parma, Teatro Regio, 13-22 décembre 2006 ; Paris, Théâtre du Châtelet, 18-28 janvier 2007 ; DVD Naïve, 2007. Composition des variations et supervision de l'ornementation vocale
256. Master class sur le chant italien du XIX^e siècle, avec David Stern et l'ensemble Opera fuoco, Saint-Quentin-en-Yvelines, 4-8 février 2008

III. Sélection de travaux

Ci-dessous sont reproduites plusieurs études publiées de 2000 à 2009, dans les différents domaines de recherche décrits précédemment. Elles sont présentées, à l'intérieur de chaque thème, par ordre chronologique. Sauf mention contraire, précisée dans le cas des co-publications, je suis le seul auteur de ces travaux.

Chacune de ces études a été reproduite dans la mise en page définitive, et est précédée ici d'un brève introduction destinée à expliquer dans quel cadre la recherche a été accomplie, au sein de quel programme de recherche et, le cas échéant, en vue de quel doctorat.

1.1. Analyse de la mélodie dans sa composante ornementale

« Melody and ornamentation » (2004)

« Melody and ornamentation », *The Cambridge companion to Rossini*, dir. Emanuele Senici, Cambridge : CUP, 2004, 104-123

Dans le *Rossini companion*, ce chapitre a été placé dans la partie *Words and music*, consacrée à diverses facettes de la poétique du compositeur. Il est entouré de chapitres sur les livrets (Paolo Fabbri), les procédés compositionnels (Philip Gossett) et la dramaturgie (Marco Beghelli).

Comme les autres contributions de la série des *Companions* publiés par Cambridge University Press, celle-ci s'adresse aux étudiants de niveau *undergraduate* (l'équivalent du cycle L européen) des universités anglophones. En conséquence, la ligne éditoriale voulue par l'éditeur scientifique, Emanuele Senici, en accord avec la maison d'édition, imposait de fournir des informations claires, basiques sur le sujet, à jour des recherches les plus récentes, sans entrer dans des questions trop spécialisées ou faisant l'objet de controverses.

J'ai voulu montrer, dans le chapitre qui m'a été confié, la continuité entre la pratique de l'ornementation par les chanteurs, à l'époque de Rossini, et la structure du langage mélodique du compositeur. Cette continuité m'est apparue comme une évidence au terme des recherches que j'ai menées sur la question lors de mon doctorat, et elle s'oppose à la prétendue opposition entre les deux types de créateur – le compositeur et son interprète – qu'une historiographie postérieure contribua à mettre en place.

Le chapitre est conçu comme la description des diverses phases d'élaboration de la ligne mélodique rossinienne, depuis la mise en place de la structure de base – ce qui se rapproche des travaux de Friedrich Lippmann sur prosodie du vers italien – jusqu'à l'organisation de l'ornementation mélodique, tout d'abord par le compositeur, puis par les chanteurs. Cette ligne est construite de façon différentielle : aux parties « thématiques » ou motiviques sont adjointes des signaux de terminaison (désinence à l'échelle du vers, cadence à l'échelle de la

strophe), dont le retour régulier assure la structuration de la pièce. Ce sont ces signaux qui sont ornés de façon préférentielle, l'ornementation permettant précisément de fixer la régularité et la symétrie de la composition dans la conscience de l'auditeur. Hors des entités particulières de la désinence et de la cadence, l'étude présente les trois mécanismes fondamentaux de la variation du vers mélodique que sont l'ornementation locale, l'interpolation et la substitution.

« Revisioni delle parti vocali di Bellini » (2004)

« Le revisioni delle parti vocali negli autografi di Bellini », *Atti del convegno « Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica »*, Siena, Accademia musicale chigiana, 1-3 giugno 2000, Firenze : Olschki, 2004, 315-346

Organisé par Fabrizio Della Seta, le colloque d'études belliniennes tenu à Sienne en juin 2000 avait pour objet de faire le point sur l'avancement des travaux de recherche dans ce domaine et de réunir les suggestions des personnes présentes en vue des critères éditoriaux à adopter pour la future édition critique des œuvres complètes de Bellini.

À cette occasion, je me suis penché sur quatre manuscrits autographes : *I Capuleti e i Montecchi*, *La sonnambula*, *Norma* et *I puritani*. Ces corrections de la ligne mélodique peuvent être comprises comme la trace d'incertitudes et d'interrogations dans les procédés compositionnels de Bellini, lesquelles peuvent être appréhendées dans le cadre du langage mélodique établi par Rossini lors de la décennie précédente.

L'analyse des dernières corrections effectuées par Bellini sur les parties de chant dans ces quatre opéras m'a amené à constater que cette phase ultime d'élaboration mélodique repose sur les mêmes procédés compositionnels que ceux des chanteurs dans leurs ornementsations : les désinences et cadences font l'objet de retouches prioritaires, comme chez les interprètes, et le vocabulaire ornemental ainsi que les principes de variation (en l'occurrence, de retouche), sont identiques.

J'ai donc examiné ces repentirs à la lumière de la structure de la ligne mélodique rossinienne et je me suis attaché à identifier les processus de correction récurrents. Cette analyse m'a amené à distinguer cinq *patterns* :

- la clôture mélodique
- la suspension et l'enjambement, contribuant à créer des mélodies longues
- la gémination de cellules mélodiques
- l'emploi du contre-accent avec saut ascendant sur le second temps
- la redistribution des tensions internes de la mélodie

Il est apparu que, tout en prenant appui sur la structure traditionnelle de la mélodie rossinienne, Bellini s'attacha à attirer l'attention sur des caractéristiques périphériques de cette structure, parvenant ainsi à en dévoiler un potentiel expressif jusqu'alors inexploité.

Colas, Di Profio : « *Rondò de Sarti et variations de Sarti* » (2009)

Damien Colas, Alessandro Di Profio, « Le rondò "Rendi, o cara, il Prence amato" de Sarti et les variations de Luigi Marchesi », *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, vol. 1, *Les pérégrinations d'un genre*, éd. Damien Colas et Alessandro Di Profio, Wavre : Mardaga, 2009, 157-187

Dans le cadre de la préparation de son récital pour le Festival d'opéra baroque de Beaune, en 2006, Ann Hallenberg a fait appel à moi pour l'assister dans ses recherches, afin de sélectionner des airs peu connus du répertoire des castrats de la seconde moitié du XVIII^e siècle. C'est au cours de nos recherches sur Sarti que nous avons été amenés à étudier le manuscrit D. 14 688 du département de la musique de la Bibliothèque nationale de France.

Contrairement aux copies et éditions de Venise, Rome, Florence et Naples que nous avons consultées, le manuscrit de Paris contient l'un des rares témoignages de l'activité du castrat Luigi Marchesi, qui fut l'un des interprètes les plus célèbres des années 1770-1790. L'étude de Robert Haas, en 1931, avait permis de connaître les ornements de Marchesi dans un *rondò* de Cherubini, et l'objectif de la publication de cet air de Sarti et de ses variations, ainsi que de l'étude qui l'accompagne, est de contribuer à mieux connaître les traditions d'exécution des chanteurs de l'époque de Mozart. Même s'il n'est pas possible de déterminer si les ornements de ce manuscrit ont été interprétés par Marchesi sur scène, ou dans le cadre d'un salon, ou encore constituent une reconstitution postérieure, il s'avère que cette source offre un témoignage plus crédible que le *rondò* de Cherubini.

Une première transcription du *rondò* a été faite en 2006 par Holger Schmitt-Hallenberg en vue de l'exécution en concert, avec accompagnement de clavecin, tandis que la présente transcription, complète, a été effectuée en vue de la publication. L'introduction rappelle le lien entre la carrière de Marchesi et la production de Sarti, et présente dans une seconde partie les traits essentiels de la structure formelle du *rondò*, de sa texture mélodique et de son ornementation.

1.2. Analyse de la mélodie dans sa composante prosodique

« Alexandrin dans *Les vêpres siciliennes* » (2000)

« "Quels accents ! quel langage !" : examen du traitement de l'alexandrin dans *Les vêpres siciliennes* », *L'opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux* (Actes du colloque franco-italien, Villecroze, octobre 1997), éd. Hervé Lacombe, Paris : Société française de musicologie, 2000, 183-210

Les vêpres siciliennes et *Don Carlos* font partie des opéras de Verdi qui ont été le plus étudiés, des premiers travaux de Julian Budden (1972, 1981), Ursula Günther et Andrew Porter (1978), jusqu'à ceux, plus récents, d'Anselm Gerhard (1985, 1987 et 1992). Les sources, primaires ou secondaires, de ces deux œuvres sont maintenant connues dans le détail, ce qui a permis une reconstruction minutieuse de leur genèse. La présente étude a été écrite dans le cadre du projet *Verdi et le rythme de la langue française, des Vêpres siciliennes à Don Carlos*, présenté en 1997 au concours international « Giuseppe Verdi » organisé par le Rotary Club de Parme en partenariat avec l'Istituto nazionale di studi verdiani (dir. Pierluigi Petrobelli). Ce projet m'a valu d'être lauréat du concours et de pouvoir publier, à terme, le fruit de mes recherches sous forme de livre sous l'égide de l'Institut de Parme.

Le fil conducteur de ces recherches est l'étude de l'évolution du langage mélodique de Verdi de 1855 à 1867, considérée à la fois à l'intérieur du parcours personnel du compositeur, et, de façon plus générale, dans le contexte de l'évolution de l'opéra en Italie et en France dans les deux premières décennies de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Dans une étude devenue aujourd'hui un texte de référence, Friedrich Lippmann s'est attaché à mettre en évidence le lien qu'entretiennent certains profils courants des mélodies italiennes du XIX^e siècle avec les vers lyriques, notamment les vers parisyllabiques, à structure métrique fixe. Il était naturel de rechercher si un tel phénomène existe également en France.

La prosodie du vers français, reposant sur des principes radicalement différents de ceux de la prosodie italienne, fut notamment à l'origine d'une reconsidération de la phraséologie mélodique d'une telle importance qu'elle peut être considérée comme une véritable révolution copernicienne dans les processus créateurs de Verdi. Alexis Azevedo, critique musical et biographe de Rossini, fut l'un des premiers à relever le lien direct entre le nouveau type de mélodie élaboré par Verdi dans *Don Carlos* et l'usage de l'alexandrin. Il attribuait directement à l'« incroyable prédominance » de ces vers longs inconnus la « vague et glaciale mélodie » de la dernière manière de Verdi, opposée à la « vive et chaude mélodie » de la tradition italienne¹.

Il m'est apparu pourtant que l'isométrie propre aux Italiens se rencontra également dans l'opéra français, mais seulement au cours de la période « italo-française » du compositeur, dominée par les modèles de Rossini et Donizetti, où la mise en musique du vers français se modela sur les usages italiens, en grande partie à cause des *rifacimenti* que ces compositeurs furent amenés à représenter sur les scènes parisiennes.

L'activité de Verdi se situe d'une part à la fin de cette ère italo-française (1826-1843), et d'autre part correspond à une époque de prise de conscience commune de l'usure des profils mélodiques italiens. Dans *Les vêpres siciliennes*, Verdi utilise parfois l'isométrie typiquement italienne, et parfois aussi des profils mélodiques moins idiomatiques, qui marquent une

¹ *L'opinion nationale*, 19 mars 1867.

évolution du compositeur vers un traitement plus propre à la flexibilité naturelle de la langue française, direction dans laquelle il s'engagera davantage encore dans *Don Carlos*.

Le motif anapestique présent dès l'ouverture, et apparaissant à la manière d'une idée fixe rythmique, a été analysé par Frits Noske comme un rythme de mort, sur la base de la signification la plus répandue de ce rythme dans le répertoire italien (1980). Or ce rythme est clairement exposé lors du finale II et dans un tel contexte, il est associé, non pas à l'idée de mort, mais à celles d'humiliation et de vengeance, les deux thèmes centraux de l'opéra.

« Prosodie et mélodie dans *Dom Sébastien* » (2000)

« "Parler sans accent..." : examen de la désitalianisation de la prosodie dans *Dom Sébastien* », Atti del convegno *Donizetti, Parigi e Vienna*, Roma, 19-20 marzo 1998, Roma : Accademia nazionale dei Lincei, 2000, 181-208

L'examen attentif de la transformation de la phraséologie verdienne au contact de la prosodie du vers français me semble présenter un intérêt crucial pour la compréhension de l'évolution de Verdi au cours des années 1850 et 1860, dépassant même le seul cadre des œuvres françaises. L'abondance des *decasillabi*, vers à rythme anapestique fortement marqué, dans *Un ballo in maschera* traduit bien une obsession pour ce rythme et une influence « en retour » sur l'opéra italien, comme a pu le souligner Pierluigi Petrobelli (2000).

Les vers longs français furent, tout au long du XIX^e siècle, un défi redoutable pour les compositeurs italiens à Paris : Rossini avouait ne jamais les avoir maîtrisés. Quant à Donizetti, il s'engagea, dans les dernières années de son existence, dans une approche très intéressante du vers français, en s'inspirant du modèle de Halévy.

Cette seconde étude a été menée avec la même méthode que la première. Les cas de *Dom Sébastien* et des *Vêpres siciliennes* sont en effet similaires sur le plan de la métrique poétique et des profils mélodiques puisque ces deux œuvres, composées *ex novo* en français, font encore appel à des procédés compositionnels inscrits dans la tradition italienne.

Le traitement de la langue française par Donizetti dans *Dom Sébastien* fait apparaître une caractéristique remarquable. À plusieurs reprises, le compositeur introduisit dans les numéros fermés – où la texture mélodique est assujettie à la périodicité métrique, à la segmentation et l'itération – des arsis allongées qu'on ne rencontre traditionnellement que dans la texture mélodique moins élaborée des récitatifs, scènes ou sections de *parlante*. Le compositeur s'éloigne ainsi des vers isométriques italiens, que Verdi utilisait encore en 1855, par une démarche sensible de désaccentuation. De cette manière, il se rapproche de la flexibilité propre à la phonologie du français, et réalise en musique dès 1843 les « iambes » allongés que Claudel devait décrire un siècle plus tard, et en lesquels il voyait l'essence de la musicalité du français.

2. Échanges culturels franco-italiens

« *Le duc d'Albe* und *Les vêpres siciliennes* » (2001)

« Verdi und Donizetti: ein Vergleich », *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, éd. Markus Engelhardt, Laaber : Laaber-Verlag, 2001, 317-338

Il m'est apparu que l'incompréhension chronique entre Français et Italiens – qui se traduit au XVIII^e siècle par des querelles répétées qui ne finirent par s'estomper que lorsque le drame wagnérien monopolisa le débat théorique dans la seconde moitié du XIX^e siècle – pouvait sans doute s'expliquer par l'incompatibilité de fait entre les idéaux dramatiques prônés par les Français et le système pragmatique de production italien aboutissant à l'emploi courant de *solite forme*. J'ai donc voulu examiner chacune de ces formes (aria, duo, ensemble) et la confronter avec ces justifications dramatiques pour voir comment elle pouvait être plus ou moins bien adaptée à l'esthétique française ou italienne.

L'analyse comparée du *Duc d'Albe* de Donizetti et des *Vêpres siciliennes* de Verdi s'est révélée particulièrement fructueuse. Il s'agit là d'un cas, tout à fait exceptionnel au XIX^e siècle alors que la pratique était courant au XVIII^e, d'un même livret (Scribe) mis en musique par deux musiciens différents. L'objectif de l'étude est de comparer les stratégies de mise en musique des deux compositeurs, leur conception des structures formelles traditionnelles italiennes. Deux duos, de nature différente, ont été examinés : le duo de défi entre Henri et le duc d'Albe (respectivement Montfort), et le duo d'amour entre Hélène et Henri. À la contrainte première d'adapter la structure formelle à la logique du duo, qui exige de la part du compositeur un choix déterminé à l'intérieur du vaste champ de possibilités allant de la *mimesis* la plus naturaliste possible du dialogue jusqu'à sa stylisation la plus poussée, s'ajoute une autre contrainte, celle de la scène française et de son public.

Du premier émerge la volonté de Donizetti de camoufler la forme italienne, en estompant les effets de rupture entre sections consécutives, et en plaçant l'accent sur les échanges transactionnels, traités sous forme de *parlante*, plutôt que les échanges emphatiques et affectifs, traités sous forme de sections closes et lyriques qui apparaissent en conséquence davantage comme des structures « flottantes » que comme les barycentres du duo, à l'inverse de la poétique italienne. Verdi, en revanche, se montre indifférent à l'aspect externe du duo mais vise avant tout la concision et organise l'articulation de la pièce sur les moments-clefs de la logique du dialogue. On trouve donc chez lui une attention étonnante à l'aspect « pragmatique » de la conversation et l'analyse du duo grâce aux outils de la linguistique contemporaine (Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, 1995, Traverso, *L'analyse des conversations*, 1999) permet de mettre en lumière de quelle façon Verdi était en mesure de dépasser les conventions formelles de son époque.

Le duo d'amour est plus complexe et se rattache à plusieurs traditions poétiques : alors que l'inscription dans une action en cours est typique de l'école française, le primat donné à l'exposition des sentiments plus qu'à la logique du dialogue témoigne de la persistance du modèle de la « double aria », héritée de l'école italienne. Le texte mis en musique par Verdi est enfin plus court que celui utilisé par Donizetti et les coupures mettent en lumière à la fois l'attention bien connue de Verdi à la concision dramatique, la suppression de la cabalette, très controversée à partir des années 1850 et enfin une conception dynamique du *cantabile* que l'on peut comprendre comme influencée par la poétique française.

« Terminologia dei critici francesi » (2002)

« I critici francesi e le strutture dell'opera italiana dell'Ottocento: problemi di terminologia », Atti del convegno *Lessicologia musicale*, Venezia, octobre 2000, *Musica e Storia*, X/1 (2002), Venezia : Fondazione Ugo e Olga Levi, Il mulino, 271-290

Le vocabulaire actuel utilisé pour identifier les diverses sections d'un numéro fermé d'opéra italien du XIX^e siècle possède un certain nombre de termes consacrés par l'usage (*scena*, *cantabile*, *tempo di mezzo*, *cabaletta*, [*largo*] *concertato*, *stretta*...) et qui renvoient à la forme qualifiée de *solita forma* par Basevi dans son étude de 1859.

Cette étude considère la compréhension de ces termes comme acquise, dans leur acception la plus commune, et n'entre pas dans les controverses qui peuvent diviser la communauté scientifique sur l'emploi plus ou moins juste et rigoureux de cette terminologie. Elle a au contraire pour objet d'identifier, dans une perspective onomasiologique, partant de l'objet pour arriver au terme employé pour le nommer, quels termes les critiques français de la presse contemporaine des premières représentations des œuvres de Bellini, Donizetti et Verdi à Paris utilisaient pour indiquer ces structures musicales hautement récurrentes et aisément reconnaissables.

Sur cette question, la divergence entre Français et Italiens est clairement établie : d'un côté, les Italiens reconnaissaient comme un fait l'existence de modèles formels pré-existants à l'œuvre, et auxquels ils se référaient tout en les adaptant au cas par cas à la situation musico-dramatique à traiter, tandis qu'il était difficile à accepter, pour les Français, qu'une forme puisse préexister au fond. Le commentaire brillant de Berlioz sur le *concertato* du finale III des *Martyrs* de Donizetti, qu'il qualifia de « morceau du coup de grosse caisse » (*Journal des débats*, 12 avril 1840), illustre bien quelle réserve un Français pouvait avoir face à cette structure typique de l'opéra italien, aussi géniale qu'elle pût être, tout simplement en raison de ce qu'elle était reconnaissable et prévisible en l'avance.

L'étude s'achève par une enquête sur les emplois idiomatiques du terme « coupe », révélant les connotations négatives fréquemment associées.

« Victor Hugo e l'estetica del melodramma » (2003)

« Victor Hugo, *Hernani* e l'estetica del melodramma », Atti del convegno *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, Roma, 29-30 novembre 2001, Roma : Accademia nazionale dei Lincei, 2003, 91-147

« Instead of *Otello* being an Italian opera written in the style of Shakespeare, *Othello* is a play written by Shakespeare in the style of Italian opera »². Derrière le goût de la provocation, l'aphorisme de George Bernard Shaw nous invite à nous interroger sur les zones de rapprochement et d'éventuel recouvrement que les dramaturgies du théâtre parlé, d'un côté, et musicales, de l'autre, ont pu connaître au cours de leur histoire.

Dans mon cours de dramaturgie musicale destiné aux étudiants de M2, je présente souvent un cas illustrant de façon particulièrement frappante un tel recouvrement. Il s'agit, non pas d'*Otello*, mais de *Macbeth*, dont le monologue de Lady Macbeth (I, 5), structuré par l'intervention du serviteur portant la nouvelle de l'arrivée du roi Duncan, présente une coupe sur laquelle l'articulation *cantabile – tempo di mezzo – cabaletta* de l'air italien du XIX^e siècle se superpose sans qu'aucun remaniement ne soit nécessaire.

Dans le cas du théâtre de Hugo, d'éventuels rapprochements entre les deux genres sont à mettre sur le compte d'influences possibles de l'opéra sur le théâtre parlé, mais ce dernier domaine est mal documenté et les prétendues déclarations du poète français sur les adaptations musicales de ses œuvres ne sont pas étayées par la critique littéraire hugolienne. Dans *Shakespeare* (1864), Hugo reprend à son compte l'argument du « défaut de précision de la musique » pour faire l'apologie de la musique allemande.

En prenant pour point de départ une critique d'*Hernani* de Victor Hugo parue dans *L'union* en 1878 et dont le contenu est tout à fait similaire aux propos de Shaw, je me suis penché sur les emprunts possibles de Hugo à l'esthétique de l'opéra, et de façon plus générale à la tension entre tradition classique et ouverture baroque, notamment au travers du modèle cornélien, dans ce drame romantique.

L'étude examine l'équivalent des trois structures formelles essentielles de l'opéra italien du XIX^e siècle, que sont l'aria, le duo et le *quadro di stupore* au cœur des grands ensembles à fonction de finale. Alors que le « duo d'amour » est exceptionnel dans la tradition théâtrale française, *Hernani* en compte quatre, un dans chaque acte à l'exception du quatrième, ce qui dénote à la fois une réminiscence du *Cid* de Corneille et une inflexion de l'écriture vers le genre de la poésie. Par son maniement de la période oratoire, également dans la tradition de Corneille, Hugo fait alterner dans ses monologues des passages où la périodicité métrique avec des passages où la dislocation de l'alexandrin produit au contraire un effet prosaïque. De tels contrastes sont homologues de l'alternance récitatif/aria du genre lyrique. Enfin la représentation mimétique, et non plus diégétique, de tableaux de stupéfaction, comme les scènes de révélation d'identité du roi don Carlos (acte I) ou d'*Hernani* en tant que proscrit recherché (acte III) ou en tant que grand d'Espagne (acte IV), traduit une orientation vers l'esthétique du spectaculaire en laquelle les genres mineurs comme le mélodrame jouèrent certainement un rôle déterminant. Ces tableaux de stupéfaction sont similaires aux catastrophes qui déclenchent le *concertato* dans l'opéra italien.

² George Bernard Shaw, « A word more about Verdi », *Anglo-Saxon Review*, mars 1901, cité par Julian Budden, *The operas of Verdi*, t. III (1981).

« Duetto e dialogo in Bellini » (2004)

« Duetto e *dialogue* a confronto: dal cantabile al "dialogo musicale" nei duetti di Bellini », Atti del convegno *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della morte*, Catania, 8-11 novembre 2001, éd. Graziella Seminara et Anna Tedesco, Firenze : Olschki, 2004, 149-184

Dans son ouvrage sur la musique en Italie et en France au XIX^e siècle (1993), Fabrizio Della Seta mit en lumière les aspects les plus innovants de Bellini dans son traitement des modèles formels hérités de Rossini. Cet auteur s'est en particulier penché sur le cas du premier duo de Norma et Adalgise (*Norma*, acte I), où la première section remplit tout à la fois les fonctions dramaturgiques du *tempo di attacco* et du *cantabile*.

Le duo d'opéra est une structure où la divergence entre les traditions française et italienne s'observe clairement. Après avoir consacré une étude sur le duo à partir de la confrontation entre *Le duc d'Albe* de Donizetti et *Les vêpres siciliennes* de Verdi, deux opéras tirés d'un même livret original de Scribe, je me suis tourné vers les duos dans les opéras de Bellini tirés de sources françaises. Chez Bellini, l'héritage double qui caractérise l'ensemble des compositeurs italiens du XIX^e siècle, est particulièrement frappant : la dramaturgie musicale de Bellini doit autant au modèle de l'opéra rossinien qu'à la dramaturgie du théâtre français. Bellini, comme Donizetti puis Verdi et Mercadante, hérite donc de deux traditions séparées et des tensions entre les poétiques qui les sous-tendent. C'est cette tension qui est à l'origine de la reconsidération du duo chez Bellini, non plus considéré comme un *pezzo chiuso* dont la forme est calquée sur celle de l'aria, mais comme une traduction musicale aussi vraisemblable que possible du dialogue de théâtre parlé.

Les écarts à la norme observés concernent essentiellement le *cantabile*, structure propre à l'opéra italien dont il n'existe, sauf exception, pas de modèle évident dans le dialogue de théâtre français. Comme le montre le duo entre Assur et Arsace dans la *Semiramide* de Rossi et Rossini (1823), librettistes et compositeurs devaient souvent créer de toute pièce cette section dévolue à la dilatation temporelle et l'épanchement lyrique parallèle des deux interlocuteurs, même lorsqu'ils se trouvent en position de belligérants dans la situation dramatique à traiter. À cet égard, les opéras de Bellini témoignent d'une grande créativité dans les solutions formelles destinées à éviter l'artificialité du *cantabile* traditionnel et à maintenir la dynamique propre à une interaction verbale réelle. Ces solutions dénotent une sensibilité remarquable envers la dramaturgie de la source française, résultat d'autant plus étonnant qu'on pourrait, à tort, interpréter les *cantabile* de Bellini comme l'indice d'une dramaturgie statique, voire d'un défaut de dramaturgie.

« Heldenportraits in den französischen Opern von Verdi » (2006)

« Heldenportraits in den französischen Opern von Verdi », « *L'esprit français* » und die Musik Europas. Entstehung, Einfluß und Grenzen einer ästhetischen Doktrin, éd. Michèle Biget-Mainfroy et Rainer Schmusch, Hildesheim : Olms, 2006, 565-574

Deux études, l'une sur *Semiramide* de Rossini et l'autre sur *Roberto Devereux* de Donizetti, menées à l'occasion de publications de vulgarisation (*Avant-scène opéra*, programme du San Carlo, Naples), m'ont fait prendre conscience de l'importance du personnage du héros rebelle dans les opéras italiens du XIX^e siècle dérivés de sources françaises. C'est cette caractéristique de l'« esprit français », thème choisi par Michelle Biget-Mainfroy et Rainer Schmusch pour le Festschrift offert à Herbert Schneider, éminent spécialiste de musique française, que j'ai voulu étudier de plus près à cette occasion.

Ce personnage remonte à la tradition de la tragédie politique du XVII^e siècle et s'inscrit dans le triangle de forces prince, capitaine et courtisan, typique de l'avènement de la monarchie absolue et du processus de mythification de l'ancienne figure de l'aristocrate chevaleresque qui s'opéra alors dans la littérature au même moment où elle régressait dans la société.

L'insolence du capitaine, qui s'adresse au prince d'égal à égal et ne tolère pas d'intermédiaire entre eux deux, est une caractéristique emblématique de ce type de personnage.

Les deux derniers opéras français brossent deux portraits de ce type de personnage : Henri dans *Les vêpres siciliennes*, dont la confrontation avec Montfort fait ressortir l'orgueil, et, dans une moindre mesure, Posa dans *Don Carlos*. Les portraits musicaux de ces héros s'accordent avec les descriptions du héros de tragédie politique, des manifestes et examens de d'Aubignac et Corneille jusqu'aux études de Paul Bénichou (*Morales du Grand siècle*, 1963) et Jacques Truchet (*La tragédie classique en France*, 1977)

« Théophile Gautier critique au Théâtre italien » (2007)

« De quelle couleur était le gilet de Théophile Gautier au Théâtre Royal Italien ? », *À travers l'opéra. Parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques XVIII^e-XX^e siècles*, éd. Andrea Fabiano, Paris : L'Harmattan, 2007, 149-179

La presse musicale française du XIX^e siècle contient une mine d'informations qui, comme en témoignent les écrits de Stendhal sur Rossini, offrent plus d'informations sur les auteurs que sur les œuvres critiquées. L'examen de cette presse permet ainsi de connaître le goût et la grille de lecture des auteurs, et de suivre au cours des décennies la permanence de postures critiques anciennes, ancrées dans une culture littéraire transmise de génération en génération depuis l'âge classique.

Qu'une grille de lecture soit inappropriée est une évidence : elle revient à juger du livret comme de la déformation d'une pièce connue, et de considérer que le livret a été enveloppé de musique, perspective niant l'essence même de la dramaturgie musicale d'un opéra.

Or même les plus romantiques des critiques du XIX^e siècle, comme Théophile Gautier, et même les musiciens, comme Berlioz, se sont inscrits dans cette tradition de pensée.

Cependant, l'analyse chronologique des écrits de Théophile Gautier montre comment l'écrivain parvint à se libérer progressivement des malentendus culturels entre les traditions, à prendre ses distances par rapport à son optique première pour parvenir à une pensée plus libre, et par conséquent plus apte à apprécier l'essence de l'opéra italien.

C'est cette fois en l'honneur de Gilles de Van, et de sa contribution aux études franco-italiennes en matière de musique et de littérature, que cette étude a été écrite.

« Perspectives » (*D'une scène à l'autre*, vol. II, 2009)

« Perspectives », *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, vol. 2, *La musique à l'épreuve du théâtre*, éd. Damien Colas et Alessandro Di Profio, Wavre : Mardaga, 2009, 5-44

Cette étude est conçue comme l'introduction à la publication des actes du colloque « *(H)ernani*. Quatre siècles d'opéras italiens inspirés par la littérature française », organisé par Alessandro Di Profio et moi-même à l'Université François-Rabelais en février 2007, avec la collaboration de l'IRPMF (CNRS). Elle s'attache à présenter, avant la diversité des cas examinés au fil des différentes contributions, les lignes de force qui caractérisent la confrontation des deux genres.

Cette confrontation est envisagée selon deux optiques complémentaires. La perspective intermédiaire met en lumière la distance irréductible entre le théâtre parlé et l'opéra, et les principales conséquences qu'une telle distance entraîne : le choix d'une forme fermée ou ouverte (selon la terminologie de Volker Klotz), la possibilité ou non de recourir à des formes préfabriquées, ainsi que les modalités de représentation des trois types de situation fondamentaux que sont le personnage seul (monologue ou aria), l'interaction verbale (dialogue ou duo) et le tableau d'ensemble.

La perspective des échanges culturels a été envisagée moins pour souligner les transferts entre France et Italie que les malentendus entre les systèmes poétiques et esthétiques des deux cultures. Si les Français ont pu être déconcertés par ce qu'ils qualifiaient d'excès – de poésie, de musique ou d'expression – dans les adaptations italiennes, les Italiens durent précisément créer des espaces d'expression compatibles avec leurs propres codes dramatiques, à partir de pièces où ces espaces manquaient.

3. Orchestres d'opéra

Audéon, Colas, Di Profio « *Orchestras of the Paris opera théâtres* » (2007)

Hervé Audéon, Damien Colas, Alessandro Di Profio, « The orchestras of the Paris operas in the nineteenth century », *The opera orchestra in 18th- and 19th-century Europe. Geography and institutions*, éd. Niels Martin Jensen et Franco Piperno, Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag 2007, 217-258

Mené de 1998 jusqu'à sa publication en 2007, ce programme de recherche sur les orchestres d'opéra à Paris s'est inscrit dans le programme européen « Opera orchestras in Europe in the 18th and 19th centuries » dirigé par Franco Piperno dans le cadre de l'ESF, groupe 2 du programme « Musical life in Europe », et a bénéficié du soutien du programme « Archives de la création » du département des Sciences de l'Homme et de la Société du CNRS.

L'idée d'une telle recherche est née d'une simple constatation. À l'heure actuelle, le genre de l'« opéra » a été étudié selon des perspectives très variées, telles que l'étude des livrets et de la dramaturgie, des décors et mises en scène, des pratiques d'exécution, des procédés compositionnels et de la réception. De façon étrange, seul l'orchestre, pourtant l'un des éléments premiers dans l'exécution d'un opéra, était resté jusqu'à présent peu étudié, et les travaux de John Spitzer et de Neal Zaslaw (1988, 2005) figurent parmi les premiers sur le sujet.

Sur cette question, Paris joua un rôle déterminant parmi les capitales européennes puisque c'est dans cette ville que sont nées, au XIX^e siècle, l'organisation de l'orchestre et l'orchestration modernes.

Notre objectif a donc été d'enquêter sur les principaux orchestres lyriques parisiens (Académie, Théâtre-Italien, Opéra-Comique, Théâtre Lyrique), en axant la recherche sur le fonctionnement de ces institutions : composition de l'orchestre, suivi des carrières des musiciens, évolution du volume orchestral tout au long du siècle, disposition des orchestres dans la fosse, insertion des nouveaux instruments...

Il nous est rapidement apparu que les documents relatifs à l'orchestre pouvaient être lus dans deux optiques sensiblement différentes :

1. dans une perspective liée aux problèmes de *performance practice* de la musique orchestrale du XIX^e siècle, visant à fournir les informations nécessaires aux chefs d'orchestre et musiciens intéressés par ce répertoire.
2. dans une perspective historiographique, destinée à compléter, et le cas échéant revoir, notre connaissance de l'évolution de l'orchestre au cours de ce siècle.

En liaison avec les autres équipes européennes au sein du programme de l'ESF, le travail de recherche a été consacré prioritairement aux aspects institutionnels, économiques, humains et sociaux, ce qui recoupe le point 2, en excluant provisoirement toute considération liée au répertoire.

« Halévy and the orchestra » (2007)

« Halévy and his contribution to the evolution of the orchestra in the mid-nineteenth century », *The impact of composers and works on the orchestra. Case studies*, éd. Niels Martin Jensen et Franco Piperno, Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag 2007, 143-184

Dans l'histoire de l'orchestration en France dans la première moitié du XIX^e siècle, Meyerbeer et Berlioz sont habituellement considérés comme les novateurs les plus importants. Halévy joua pourtant un rôle déterminant dans ce domaine, et fut considéré à ce titre comme une figure remarquable par l'historien Constant Pierre (1888).

Cette contribution, qui figure parmi les études de cas du second volume des livres de l'équipe de recherche de l'ESF, examine l'emploi d'instruments nouveaux et rares dans les opéras d'Halévy, de 1838 à 1851, dans les différents cadres dramaturgiques que sont les ballets, l'accompagnement de chœurs lors de marches ou autres occasions solennelles, et enfin l'accompagnement d'arias. Dans la première catégorie, le mélophone et le trombone à pistons, utilisés tous deux dans *Guido et Ginérvra*, témoignent d'un goût pour les sonorités étranges ou inouïes caractéristique de la musique française des années 1840. Dans les deux dernières se distinguent les familles des saxhorns et saxophones, récemment inventées par Adolphe Sax, et qui furent employées dans *Le juif errant*. La constitution de familles instrumentales complètes pour les vents fut une idée dominante au XIX^e siècle, et en elle convergèrent d'une part les inventions de la facture instrumentale et de l'autre la remise en question d'une conception ancienne des anciennes fanfares militaires, dont le manque d'unité de timbre était remis en question.

La dernière partie de l'article analyse de nouvelles techniques d'orchestration faisant appel à des instruments traditionnels, comme la division des cordes, les doublures inhabituelles d'instruments à vent et enfin l'emploi simultané de cors naturels et à pistons.

4. Dramaturgie musicale

« Roman de Tatiana » (2002)

« Le roman de Tatiana », *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, éd. Roger Parker e Stefano La Via, Torino : EDT, 2002, 349-360

Cette étude a été écrite spécialement en hommage pour Pierluigi Petrobelli à l'occasion de la publication du deuxième volume de mélanges qui lui a été offert. Mon propos était de saluer l'attachement du dédicataire à la culture française et de souligner sa passion pour l'opéra en dehors de la tradition italienne et de Verdi. Le choix d'*Eugène Onéguine* résultait de conversations privées que j'ai pu avoir avec lui à plusieurs reprises.

L'opéra de Tchaïkovsky est ici considéré en lien avec le genre du roman épistolaire et les références du roman de Pouchkine à la littérature française du XVIII^e siècle. Envisagée dans le contexte des lectures de Tatiana, la scène de la lettre se comprend dès lors comme le commencement d'un roman par lettre, auquel la réponse brutale d'Onéguine met fin prématurément. Cette scène étant en fin l'un des premiers cas connus de *Literaturoper*, la deuxième partie de l'article est consacrée à l'examen des structures temporelles employées par Tchaïkovsky et leur nécessaire transformation afin de suivre le modèle de Pouchkine au plus près.

« Immagini infernali in Berlioz » (2009)

« Immagini mostruose e infernali nella musica di Berlioz », Atti del convegno *Il diavolo all'opera*, Parma, 14-15 marzo 2007, éd. Marco Capra, Venezia : Marsilio / Casa della musica, 2009, 73-96

Cette étude est la publication d'une conférence tenue lors de journées d'études de la Casa della musica de Parme sur le thème du « diable à l'opéra », et destinée à un large public. Il s'agit d'un texte conçu à l'origine dans une optique de vulgarisation, et non de recherche fondamentale, mais étayé de références complètes à l'usage du lecteur.

Le domaine envisagé est celui de l' « iconologie musicale », au sens de Leonard Meyer (*Explaining music*, 1973). Les images mentales ont toujours eu dans la musique de Berlioz une importance déterminante, soit à titre poétique, par la volonté du compositeur de représenter en musique les images qui lui venaient à l'esprit – notamment par la littérature – soit à titre esthétique, par le souci de transmettre, par le biais de la musique, des images aux auditeurs.

À partir d'exemples de la *Symphonie fantastique* et de la *Damnation de Faust*, je me suis attaché à identifier les différents images infernales mises en musique par Berlioz (le cauchemar, la chute vers l'abîme, la menace venant d'en haut, le feu), en les rapprochant du vocabulaire pictural employé par ses contemporains.

IV. Perspectives

Les quinze dernières années m'ont amené à diversifier mes angles de recherche à partir de mon objet premier car il m'a semblé primordial de saisir l'opportunité de m'intégrer dans plusieurs programmes internationaux (l'ESF, l'Istituto nazionale di studi verdiani, l'édition critique des œuvres de Rossini basée à l'Université de Chicago) pour pouvoir à mon tour susciter une dynamique autour des études sur l'opéra italien en France (colloque international à Tours, 2007).

Je souhaite à présent prolonger mon activité à l'intérieur de chacun des quatre axes en choisissant des thèmes susceptibles de créer une dynamique d'équipe, de rassembler musicologues et musiciens, et enfin de participer à la formation des doctorants.

1. *Performance practice* du chant italien

Dans le cadre de l'édition critique des œuvres de Bellini, lancée à l'occasion du colloque du bicentenaire de sa naissance (2001), et actuellement dirigée par Luca Zoppelli, Alessandro Roccatagliati et Fabrizio Della Seta, ce dernier envisage de récolter l'ensemble des variations ornementales écrites pour tous les opéras par les principaux interprètes et compositeurs contemporains.

Un tel volume nécessite la collecte des documents publiés ainsi que les inédits conservés dans plusieurs bibliothèques européennes. Fabrizio Della Seta m'a demandé de prendre en charge ce volume, et nous envisageons à cette fin la constitution d'une équipe européenne de jeunes chercheurs. La transcription systématique de tels documents sera en effet l'occasion de collecter aussi les variantes et ornements relatifs à d'autres compositeurs italiens. Ce corpus viendra donc étoffer celui, déjà abondant, conservé à Paris dans les anciens matériels du Théâtre-Italien, aujourd'hui conservés au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, que j'ai étudiés lors de ma thèse sur Rossini.

Nous comptons donc, dans un avenir proche, de mettre sur pied cette équipe européenne en passant une convention entre nos deux institutions de rattachement (l'IRPMF et l'Université de Crémone), d'autres instituts de recherche européens, de façon à financer ce projet par des candidatures à l'ANR et autres agences d'aide à la recherche.

L'objectif de cette recherche est, au-delà de leur collecte, leur transcription et leur gravure, la publication :

- des *Tradizioni esecutive delle opere di Bellini*, dans le cadre de l'édition critique de ses œuvres complètes (Ricordi)
- d'un *Trésor du chant italien (XVIII^e et XIX^e siècles)*, publié sous forme de fascicules dotés d'apparat critique et introduction historique.

À terme, ces anthologies documentaires permettront la conception d'un ouvrage didactique, destiné aussi bien aux musiciens professionnels qu'aux étudiants des conservatoires et des universités.

2. Opéras français de compositeurs italiens

C'est incontestablement une bonne nouvelle que les chercheurs en musicologie se tournent aujourd'hui volontiers vers l'opéra français du XIX^e siècle. Or, dans la mesure les Français restent minoritaires dans ce courant, il arrive fréquemment que les résultats obtenus sur l'opéra italien, lors des dernières décennies, soient simplement étendus au patrimoine français, sans toujours considérer les spécificités qui lui sont propres. Il est donc crucial que la défense de ce répertoire s'inscrive dans une connaissance plus large de la langue et de la culture françaises, et c'est dans ce domaine que je souhaite avoir un rôle à jouer.

Dans ce domaine, je suis déjà attelé à plusieurs travaux de longue haleine dont je travaille à l'achèvement dans les meilleurs délais :

- édition critique du *Comte Ory* de Rossini (parution prévue en 2011)
- monographie sur *Verdi et le rythme de la langue française*, pour l'Istituto nazionale di studi verdiani (parution souhaitée en 2012)

Pour ce dernier ouvrage, j'ai déjà publié des études de cas préparatoires, et je vais aborder l'étude d'œuvres à la genèse complexe de ce répertoire, comme *Le duc d'Albe* de Donizetti ou *L'Africaine* de Meyerbeer, que je compte destiner à d'autres publications séparées.

3. Orchestre et orchestration d'opéra

Les travaux de Spitzer et Zaslav ainsi que ceux que nous avons publiés dans le cadre de l'ESF ont permis de déblayer un terrain resté inexploré jusqu'à très récemment. Or ces travaux ne fournissent pas encore toutes les réponses aux questions que peuvent se poser des musiciens.

Si l'effectif des orchestres faisait partie des objectifs de recherches que nous nous étions fixé, et si cette donnée permet aujourd'hui une reconsidération radicale des formations à employer pour certaines œuvres, il reste d'autres aspects – l'organisation des répétitions et leur influence sur l'interprétation voire l'écriture de l'œuvre, le diapason, l'intégration de nouveaux instruments dans l'orchestre, les *patterns* d'instrumentation, les réorchestrations d'œuvres anciennes du répertoire – que nous n'avons pu qu'entrevoir. Par ailleurs, le temps est venu de faire converger les résultats des travaux des organologues avec l'étude du répertoire conçu pour les nouveaux instruments issus de la facture du XIX^e siècle.

Il me semble donc opportun de prolonger les trois volumes de l'ESF par un nouvel ouvrage collectif

| *L'orchestre d'opéra au XIX^e siècle : études de performance practice*

destiné en priorité aux musiciens. Cet ouvrage, pour lequel je réunirai d'anciens collaborateurs du programme de l'ESF auxquels seront adjoints des spécialistes en organologie, bénéficiera des expérimentations menées conjointement avec des musiciens d'orchestre.

En outre, Alessandro Di Profio et moi-même comptons faire converger nos travaux respectifs sur Verdi et nos travaux communs sur l'orchestre dans l'organisation d'un colloque, prévu pour 2013, sur le thème

| « Verdi et Wagner : une dramaturgie de l'orchestre »

consacré aux révisions des œuvres de ces deux compositeurs, envisagées selon la composante de l'écriture orchestrale. Dans quelle mesure ces révisions intégreront les innovations de la

facture instrumentale, les modifications de l'agencement de l'orchestre et de quelle façon l'orchestre participa à la dramaturgie des œuvres sont les questions centrales que nous comptons aborder pour ces journées d'étude au cours desquelles nous comptons réunir historiens de la musique et organologues.

4. Dramaturgie musicale

En espérant pouvoir continuer d'enseigner cette discipline au sein du Master du département de musique et musicologie, je compte réunir l'ensemble de mes travaux et notes de cours pour constituer un ouvrage destiné aux étudiants de Master, pour y présenter de façon pédagogique l'ensemble des notions discutées par Dahlhaus et ses successeurs dans cette discipline.

V. Recherches en cours

Ci-après sont reproduits des travaux en cours : un numéro de l'édition critique du *Comte Ory*, et trois études s'inscrivant dans les domaines des échanges culturels franco-italiens et de la dramaturgie musicale, précédemment présentés.

1. Édition critique du *Comte Ory*

Avant-dernier opéra de Rossini, *Le comte Ory* (1828) occupe une place singulière dans la production parisienne du compositeur. Le premier acte est essentiellement construit comme un *rifacimento* du *Viaggio a Reims*, œuvre de circonstance donnée à l'occasion du couronnement de Charles X en 1825. Cet acte s'inscrit donc dans la lignée des *rifacimenti* précédents, *Le siège de Corinthe* (1826) et *Moïse et Pharaon* (1827). Le second acte, en revanche, est majoritairement nouveau, comme le sera l'opéra suivant, *Guillaume Tell* (1829).

Cette œuvre entre dans la catégorie du « petit opéra », proche de l'opéra-comique par son thème, mais également proche du « grand » opéra en raison de la mise en musique intégrale de l'œuvre, impérative sur la scène de l'Académie, et des moyens musicaux importants dont ce théâtre disposait. À cet égard, la version originale du finale I, que j'ai eu l'occasion de découvrir lors du travail d'édition critique de l'œuvre, constitue l'une des compositions les plus imposantes de Rossini, faisant appel à un effectif de 38 parties réelles (notées sur 29 portées), dépassant de loin celui utilisé pour *Guillaume Tell*. L'unique petit opéra de Rossini est donc aussi, à ce jour, sa composition la plus colossale. Un tel déséquilibre entre forme et contenu n'était sans doute pas pour déplaire à Rossini, qui devait, bien plus tard, s'attacher à un nouveau pari audacieux mais du même type, celui de la conception d'une messe à la fois « petite » et « solennelle ».

L'édition critique, prévue à l'origine pour la Fondazione Rossini (Pesaro), est finalement inscrite dans la collection des *Works of Gioacchino Rossini* de Bärenreiter, dirigée par Philip Gossett, et dont Patricia Brauner assure la coordination éditoriale. En l'absence d'autographe, dont la localisation n'est plus connue depuis le prêt de ce manuscrit à l'éditeur Troupenas pour la gravure, l'édition se fonde sur l'édition Troupenas de 1828 (**TR**), la copie du conducteur d'orchestre de l'atelier de l'Opéra de Paris (**PA**) ainsi que le matériel d'orchestre conservé à *F-Po* (**pPA**) et le livret imprimé pour la première (**PA¹⁸²⁸**). Naturellement, les décisions éditoriales prises pour la publication du *Viaggio a Reims* (éd. Janet Johnson) ont été prises en compte puisque les deux œuvres ont une partie importante de leurs sources en commun.

Ci-après sont présentées les secondes épreuves du numéro 1 (introduction de l'acte I), suivies des notes du commentaire critique.

N. 1 [INTRODUCTION]

Sources

A F-Po: A.490 suppl.^t Rés.

The autograph manuscript of the new instrumental introduction to N. 1 consists of nine folios of sixteen-staff paper. Most pages are numbered (from “1” to “18”). **WGR** uses this as the principal source for the first 170 measures of N. 1. Although ff. 1r and 1v are not in Rossini’s hand (and this may well be a substitute folio), ff. 2-9 are entirely in his script.

PA F-Po: A.490.a.[1]

score: pp. 3-[234], 253-269

spartitini: pp. 235-[252], 270

The manuscript, belonging to the Bibliothèque-Musée de l’Opéra and surely used for the first production of *Le Comte Ory*, consists of three volumes in upright format, written on paper with sixteen staves, except for pp. 253-270, which are written on paper with twenty staves. A single leaf of ten-stave paper forms the title page of Vol. I, which reads “Le Comte Ory / Opera en 2 Actes / Paroles de [blank] / Musique de M^r Rossini / Représenté pour la 1^{er} fois / sur le théâtre de l’Académie R.^{le} / de musique le [blank] / 1828.” The manuscript is paginated on each recto, beginning with the title page. Although **PA** is less richly endowed with articulation and dynamic indications than the printed score (**TR**), it exhibits several readings in the newly-composed opening of the Introduction that could only come from the autograph but in **TR** have been modified (these are indicated in the Critical Notes). Therefore **WGR** uses **PA** as the principal source for the “Suite de l’introduction” (mm. 171-795).

pPA (Mat. 19 [292 (225)])

Fl Les trois premiers bifolios, in papier blanc à 12 portées, sont pliés. Viennent ensuite des bifolios in papier Lard à 12 portées, plus tardifs, où l’intégralité de l’introduction est notée. Jusqu’à l’entrée d’Ory (378), dans les deux versions successives, les flûtes sont notées in deux portées, and le terme “grande flûte” apparaît au singulier dans la nomenclature. La deuxième flûte ne jouera donc pas. Or cette source est délicate à interpréter pour distinguer les solos des passages *a 2* (cf. 401): il est en effet fréquent, dans les parties séparées, que deux instruments soient notés, mais qu’une correction ultérieure, en général au pencil bleu, indique les solos: voir **pPA(Bns)** à 409. Dans le cas de la partie séparée de flûtes, ces corrections n’ont pas été apportées.

[[Of course there are many parts, particularly important are those for *souffleur*, Violon principal, and the singers. This part of the CC will have to be done much later.]]

TR Troupenas, Paris, [1828]

pp. 1-96

Introductory Notes

Title

In the top center of the first page of **A** the copyist wrote only “Comte Ory.” The title used by **WGR**, “[Introduction],” is found in **PA** and **TR** at 1. At 171 in **PA** a later hand has added “Suite de L’introduction,” which **WGR** adopts. The title for the Allegretto at 378, “[Air],” is found in the “Catalogue des morceaux” on the verso of the title page of **TR**.

Instrumentation

In **A** the scribe, probably imitating the missing page in Rossini’s hand, wrote:

Violini	{	[I]
		[II]
Viole		
[1	Ottavino]	3
[2]	Flauti	
[2]	Oboi	
[2]	Clarinetti in A	
[2]	Corni in G	
[2]	Corni in D.re	
[2]	Trombe in A	
[2]	Fagotti	
[3]	Tromboni	
	Timpani [in D]	
	Gran Cassa Timbales [sic] Triangle	4
	Violoncelli	
	[Contrabbassi]	

WGR follows the order of instruments in **A** but adopts for the entire N. 1 the French nomenclature of **TR**, which is repeated at 171 (where the vocal parts are included). The nomenclature at 171, where several instruments change their tuning, is as follows:

[2]	Flûte[s]	5
[1]	Petite-Flûte	
[2]	Hautbois	
[2]	Clarinettes en UT	
[2]	Cors en SOL	
[2]	Cors en UT	
[2]	Trompettes en UT	
[2]	Bassons	
[3]	Trombones [sic]	
	Timbales en SOL	6

3 There is no name on the staff. in **A**. **TR**, which reverses the order of Flutes and Piccolo, has “Petite-Flûte.”

4 Notice the mixture of Italian and French in this entry. The scribe mistakenly wrote “Timbales” instead of “Cymbales” (“Cimballes” in **TR**).

5 In **PA** the order is Petite flute, Flutes (in the plural)

Violons { [I]
 { [II]
Alto
Alice / Ragonde
Le comte Ory
Robert⁷
chœur { Dessus
 { Ténors
 { Basses
Violoncelles
Contre-Basse

PA also repeats the instrumentation at 171, this time mostly in sometimes erroneous Italian:

[1] Piccola [sic]
[2] Flutes
[2] Oboé
[2] Clar. C.
[2] Corni G
[2] Corni C
[2] Tromb C
[2] Fagotti
[3] Trombonne [sic]
Timbales G
VVni { [I]
 { [II]
Alto
Alice
Ragonde
le Comte
Robert
Chœur { Soprani
 { Tenori
 { B°
Vcelle
C B.
[blank]

At 378, the Allegretto, **PA** switched to French for the instrument names, with no change in the tuning of variable instruments:

[1] Petite flute
[2] flutes
[2] hautbois

6 Only in the opening section does **TR** include a staff for “Grosse-Caisse Cimballes et Triangle.”

7 In **PA**, **TR**, and **pPA** the name “Robert” occurs as well within the text of N. 1 at 254 and 274. See Note 229-721. It is possible, however, that at some point the decision was made to have “Raimbaud” sing here.

[2] Clarinets [sic]
 [2] Cors G.
 [2] Cors C.
 [2] Trompetts C
 [2] bassoons
 [3] Trombones
 VVni { [I]
 { [II]
 Alto
 le Comte
 Vcelle
 CB.

At 501 PA again repeated the instrumentation:

[1] petite flute
 [2] flutes
 [2] hautbois
 [2] Clarinettes
 [2] Cors G
 [2] Cors C.
 [2] Tromp C
 VVni { [I]
 { [II]
 Alto
 Alice
 Ragonde
 le Comte
 Robert
 Chœur { [Sopranos I e II]
 { [Ténors I e II]
 { [Basses]
 Vcell
 C. B.

At the top of the page the copyist entered: “Bassons, Trombones et Timbales à la fin”. The spartitino, in fact, which has these parts at 501 through the end of the Introduzione, writes them in six staves, labeled as follows:

 Fagotti { [I]
 { [II]
 Trombones { [I]
 { [II]
 { [III]
 Cimbales

At 769 PA returned to Italian for the instrumentation after the recitative:

[1] Octavini [sic]

- [2] flauti
- [2] Oboi
- [2] Clarinetti C.
- [2] Corni G
- [2] Corni C
- [2] Trombe C
- Violini { [I]
- [II]
- Alto
- Alice
- Ragonde
- le Comte⁸
- Robert
- Chœur { [Sopranos I]
- [Sopranos II]
- [Ténors I]
- [Ténors II]
- [Basses]
- Basso

At the top of the page the copyist added “les bassons, trombones et Timballes sont à la fin.” The spartitino on p. [272] is headed “Fagotti Tromboni Timpani” and give the same part names on the three staves. The parts are written on six systems of three staves, with the first two staves not including musical notation.

Critical Notes

INTRODUCTION

- 1-377 *pPA(Fl)* Only one Fl plays, no matter what the dynamic level may be. No further information is given in **PA** or **TR**. **WGR** suggests either one or two Fl, depending on the musical context.
- 1 *Sources* A later hand added in **PA** the indication ♩ = 120, also present in **TR**, but not in **A**.
A G c has no dynamic indication; **WGR** adopts **ff** on the model of 7. **PA** and **TR** = **f** at 1, but at 7, **PA** = **ff**, while **TR** continues to read **f**.
A G c: the pickup rest is ♪; **WGR** substitutes the correct ♪, as in **PA** and **TR**.
- 1, 7 *A* Timb = **tr** at 1/I□, but with a wavy line over both notes at 7. **WGR** combines the two signs. **PA** and **TR** have only the wavy line, which in **PA** at 1 stops before the second note, the model adopted by **WGR**.
TR Timb, G c: the fermata is over the rest on II□; there is no evidence for this in **A**, where the copyist wrote large fermatas above the top staff and, in 1, also below the system. However, the different rhythm in G c in **A**, | ♩ ♪ ♪ | (at 7 the second ♪ is

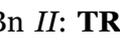
⁸ The name and the music at 770-791 were subsequently crossed out.

missing), suggests that **TR**'s interpretation is appropriate for this percussion group. **WGR** writes the rests as ♯, as in **TR**, with the fermata in square brackets. Compare 19 (see Note), where R wrote similar large fermatas over the tied notes, but in Strings, where the rhythm is | ♯ ♪ ♯ |, he placed a fermata on ♯ in Vles-Cb, on ♪ in Vns *I* and Alt.

Sources G c: **TR** has | ♯ ♯ | at 1, as in **PA**, whereas **PA** at 7 reflects the notation of **A**: | ♯ ♯ ♯ |, with the second ♯ added later, evidence that **PA** derives directly from **A**, where at 7 the second ♯ is missing.

- 2-3, 8-9 A Vns: only Vns *I* have a single staccato at 2/II□. This articulation is extended to Vns and to the other measures. **PA** = **A**, **TR** extends the staccatos as in **WGR**.
- 5 A Hb *II* = c", but this is harmonically incorrect; **WGR** substitutes a', as at the repetition in 111 and as in **PA** and **TR**.
- 6-7, 112-113 *TR* Vns *I*, lower note = d" rather than e" of **A** (written by the copyist) and **PA** at 6-7 and of **PA** at 112-113. Notice, though, that in **A** at the "Come Sopra" passage at 112-113 (in R's hand), the cue note in Vns *I* is d"; **WGV** modifies the reading to d", as at 112-113 in **A**, since otherwise the pitch would be represented exclusively in Cor *IV*. It would certainly be possible to introduce the other correction: what is not acceptable would be to leave the difference.
- 7 A Bsn: The copyist originally wrote the octaves with single stems, as at 1 and 6, then added upward stems. He erroneously added flags to both the original stem and the upward stem at I□ (suggesting eighth notes), then crossed them out. There are no such markings in either **TR** or **PA**.
- 11 A Cors *III*, *IV*: the part has single stems, probably an oversight. **WGR** has both instruments play, the reading of **TR**, on the model of Cors *III*, *IV* at 5.
- 12 *Sources* Cors *I*, *II*: **TR** and **PA** are marked "Solo"; **A** lacks the indication, although the part is written with only a single stem throughout 12-19.
- 12-19 *Sources* Bns, Cors: **A** has no slurs at 12-17 (which are in the hand of the copyist), but at the new page (18), the first actually in R's hand, there is a slur from the left margin to the end of the measure in Bns. **TR** and **PA** have slurs in every pair of measures (13-14, 15-16, 17-18, the latter only in **PA** in Bns), but there is no hint of such a slurring in **A**. **WGR**, in the absence of further information, does not employ slurs for this passage.
- 14 A Strings: the pizz. is extended from Vles-Cb; the instruction is present in all String parts in **PA** and **TR**.
- 18 *PA* Another hand has entered **p** at the sottovoce entrance of Trb (and over Cors), whereas R entered only "sottovoce"; given the **pp** of **A** at 11 and 21, **WGR** adds *pp* to the **sottovoce** at 18, as it did in Cors *I*, *II* at 12.
- 19 A Vles-Cb: the fermata is on I□; **WGR** places it on the ♪ of II□, as in Vns *I* and Alt, the placement in **PA** and **TR**.
- 26, 35, 44 *A* Alt, Vles: a page turn after these measures interrupts the characteristic beaming across the bar line, which **WGR** maintains, as in **TR**. (In **PA** and **TR** similar interruptions occur at their respective page turns, while **A** maintains the beams. In **PA** at 44-45, however, there is no page turn, but the beam is broken as in **A**, evidence of **PA**'s direct descent from the autograph.)

- 31 A Vns *I*: there appears to have been a correction, but the original reading is uncertain.
- 36 A I□ / Vlles have a long staccato on the downbeat, the only example of such articulation. **WGR**, along with **PA** and **TR**, ignores it.
- 41, 43 A Hb: the eighth rest at the end of the measure is missing; it is present in both **PA** and **TR**.
- 49 A Alt, Vlles: R beamed together all notes in Vc, but broke the beam after the first note in Alt; because the latter notation is musically convincing, **WGR** extends it also to Vlles.
- 49-52 *PA(Fl I)* “ritenuto sino al tempo”.
- 53 *Sources* **TR** indicates “Moderato ♩ = 92”; **A** and **PA** lack this indication.
- 53-63 A There is beaming by the beat in Cor *II*, Cor *IV*, Bns a 53-54, Timb, Vlles at 54, Cor *II*, Bns, Vlles at 55, Alt at 57, and Hb, Timb at 60; most of these cases involve four repeated pitches. Otherwise R beamed by the measure, including the repeated notes in Cor *IV* at 55. **WGR** consistently beams by the measure, as does **TR**. **PA** tends to beam the repeated notes by the beat, but like **A**, it is not consistent.
- 53-79, 80-106 *pPA(Trb)* 53-79 have been crossed out in blue pencil and 80-106 are placed within repeat signs. In this way, the reprise is identical and does not present the harmonic variation between 64-70 (first time) and 91-97 (second time).
- 57 A Alt: an earlier version is no longer legible.
- 63 A I□ / Cl *I*: the first note is written carelessly, but judging by all parallel instruments R must have meant *g*'' (sounding *e*'') and not the *c*''' (sounding *a*'') of **TR** (**PA** has no pitch here for Cl *I*).
- 64, 68, 91, 95 A **p** is actually placed at 65/I□ in Hb and at 92/I□ (the first measure after a page turn) in Cors *I*. At 92 **PA** and **TR** also indicate **p** in Cor *I*; **pPA(Hb)** gives it at 64. **WGR** anticipates **p** at 64/II□ and 91/II□, as in Cl *I* at 64, and extends the indication to all parallel parts and corresponding measures.
- 66 *TR* II□ / Cl *I* erroneously = *c*''' (sounding *a*'').
- 67 A Cl: R wrote both ascending and descending stems on the first two notes but failed to beam them, so that Cl *II* play ♩, like Hb *II*.
- 67, 71, 94 A II□ / Bns have a slur (copied into **PA** and extending in **A** at 94 to the following downbeat). Since parallel instruments lack it, and to extend it would involve all other instruments with dotted rhythm, **WGR** prefers to omit it, as does **TR**. at 67, but not at 71 or 94 (see Notes).
- 68 *WGV* Cb (Vc = Cb): the **sf** in this measure is derived from the parallel 95. **WGR** extends these **sf** indications at 66-68, 70-72, 93-95, and 97-99 only to the strictly parallel Trb.
- 70-71, 93-94,
- 97 *Sources* Timb: the staccatos are extended from 66-67. (98 is part of a “Come Sopra” passage.)
- 71 A Articulation: the only slur is in Bns on II□ (as at 67; see also Note 67, 71, 94), and it contradicts the syncopated pattern written in all instruments in 72. The measure can act as a repetition of 67 or the beginning of the new figuration. Since that new pattern is clearly articulated in Cb starting at 72/II□, **WGR** prefers not to anticipate the slurs in 71. **PA** = **A**. **TR** keeps the slur in Bns at 71 alone and adds slurs as at 72-75 already in P fl and Fl at 71.

- 72-75 A, PA I□ / Cb (Vc = Cb) = ♯; **WGR** halves the value, as at the parallel 68 in 72 and as in all parallel instrumental parts at 73-75 (see also Note 73-76). The problem recurs at 99-101 in the “Come Sopra” section (see Note 98-125).
- 73-75 TR Hb I: the first note is a"; **WGR** adopts e" of A and PA (in A 74-75 are derived from 73, the first measure of a page).
- 73-76 TR I□ / Cb erroneously has eighth notes beamed to the preceding sixteenths. In the “Come Sopra” repetition at 100-103 the notes continue to be eighths (as in **WGR**), but they are not beamed to the previous sixteenth.s
- 75 TR Cl I: the last note = d" (sounding b') an error for the f" (sounding d") of A and **PR**.
- 76-78 A Cb originally continued the figuration of 73-75 through 76-77, resolving to a at 78/I□.
- 81-90 A R wrote only Vns I; for the rest of Orch he indicated a repetition of 54-63. At 81/I□ he omitted the lower note (a") in Vns I; **WGR** integrates it, as do PA and **TR**.
- 91 A Fl = d"; **WGR** adopts f [♯]" of the parallel 64, as in **TR**. PA = A, another example of its close relationship to A.
- 92 Sources II□ / Bn II: **TR** = ; PA and **pPA(Bns)** = A. **{{DRAW THE EXAMPLE WITH TWO SHARPS IN THE KEY SIGNATURE!!}}**
- 94-95 A II□ / Bns: although the part at 94/II□-95/I□ has single stems (as it does in **Trand PA**), R wrote “Solo” in A at 95/II□, **WGR** suggests that both instruments play here.
- 98-125 A At 98-106 R wrote Vns I and at 98-101 Cb, indicating for the remainder of Orch “Come Sopra 9 m.” (= 71-79); at 107-125 he wrote cues for Vns I at 107-117, Vns II at 107-111 and 114-117, Alt at 107-110 and 114-116, Hb at 111 and 117, Bns at 118-125, and Cb at 120-121 and 125. For the remainder of Orch he indicated “Come Sopra” and another hand specified “19 [m.]” (= 1-19). Notice the changes between 1 and 107 in Vns II and Alt. These changes are reflected in both A and PA, but not in **TR**, which repeats the readings of 1 at 107.
- 114 **WGR** Tamb: the change in tuning (to “en sol”) anticipates the specific indication in PA (“Timbales G”) at 171.
- 125-126 **WGR** Cl, Cors III, IV, Trp: the changes in tuning (to “en ut”) antiipate the specific indications in PA (“Clar. C,” “Corni C” “Tromb C”) at 171.
- 138 PA Notice the spelling “strinzendo.” Another hand has added in blue pencil “R.^f a p[oco] a p[oco]” In **TR** the word is given as “scherzando.” That R wrote “stringendo” is perfectly clear.
- 147 PA A later hand indicated in blue pencil “deces.” in addition to R’s “smorzando.”
- 170 A At the end of the section another hand has written “Enchainez,” a term found also in PA, but not in **TR**.

SUITE DE L'INTRODUCTION

- 171-738 **WGR** This section is almost entirely derived from the Introduzione of VR (171-492 and 524-738 of CO =1-322 and 344-558 of VR).

- 171 *PA* Another hand has added “♩ = 120,” the metronome marking used in **WGR**. In **TR** the marking is “♩ = 69.”
- 175-176 *PA, TR* Vns *I*: there is one slur for 175 and another for 176, while in **TR** the same figure has a single slur in Vns *II* at 173-174, 177-178, and 181-182, and in Vns *I* at 179-180. **PA** has page turns at 173-174, 177-178, 181-182 (but the two slurs suggest they are conceived as a single slur), while at 179-180 it agrees with **TR**. The number of slurs seems to be related to the direction of the stems in the sources, and **WGR** adopts a single slur throughout, as in *VR*.
- 183 *PA* P fl, Fl, Vns *I*, Vns *II* lack **ff** (in Vns *I* it is at 184, and P fl, Fl, and Vns *II* are derived from Vns *I*). **TR** anticipates the sign to the upbeat of 184, as does **WGR**, but **WGR** adopts italics for these **ff**.
PA Vlles: the crescendo hairpin starts at III□, while in **TR** it begins just after the half note. This placement results from the notation of whole notes in the winds and Cb in the middle of the measure; **WGR** begins the crescendo on I□, as in all other parts and as in *VR*.
- 183-186,
 287-289,
 368-370 *PA, TR* At 183-186 there are models for staccatos in P fl, Fl, Vns *I* (Vns *II* = Vns *I* at 184-186) in **PA** only at 184, 287, and 368, but they clearly must be extended throughout 184-186, 287-289, and 368-370. Because **PA** tends to avoid R's characteristic long staccatos **WGR** interprets them according to the long staccatos in **TR** (which are present also in **pPA**[**Fl I**] and *Viaggio*. The regular staccatos at 183, on the other hand, are present only in **TR** and **WGR** adopts them in brackets.
- 184-186 *PA, TR* I□-II□ / Vlles, Cb: **TR** beams all four eighths. The notation of **PA** in which the first note is flagged separately, is not likely to have been invented by the copyist, and it could be interpreted as the indication of an accent; **WGR** adopts it.
- 184-187 *PA, TR* Hb, Cl, Cors *I, II*: the slurs are not coherent. **TR** indicates one slur from 184 to 185, then another from 185 to 187; **PA** generally indicates slurs by the measure. Although this presentation of the slurs may well derive from the missing original, **WGR** adopts a single long slur.
- 187, 290, 371 *PA* Vns *I* lack the slurs, integrated from **TR**, but the slurs are present in **PA** at 188-190, etc.
- 188-205 *PA* The slurs in this passage in whole notes are inconsistent, ranging from one per measure (Cl at 188-189, Cors *I, II* at 189-190) to a four-measure slur (Vlles at 193-196). **TR** attempts to be more coherent, and its readings have been generally adopted in **WGR** (see *VR* Note 21-25, 124-134 to N. 1). See also Note 296-304 below. There are similar problems at 372-375.
- 194, 297 *PA* Vns *I* = **pp**, lower Strings = **p**; **TR** shows a similar difference between the Vns and lower Strings, undoubtedly reflecting the missing autograph. **WGR** uses **pp** for all parts.
- 198-203 *PA* All the crescendos at 198-199, 200-201, and 202-203 are open, as they are in **TR**, and **WGR** does not impose the closed crescendos of *VR*. The diminuendos at 203-204 all derive from a model in Vns *II* in both **PA** and **TR**.
- 205-208,
 210-213 *PA* Vns *II* and Alt are written with abbreviations and have no staccatos; staccatos are integrated and extended from the model in **TR** at 205. There are also no

staccatos in Cors *I, II* or Cors *III, IV* in **PR**; here, too, **WGR** extends them from models in **TR** at 205 and 211.

205-206, 210-

211, 234-235,

239-240, 261-

262, 266-267 *PA, TR* III□-IV□ / *Vns I*: the notation of the staccatos for the melodic motif is inconsistent. There are three models: 1 (no staccatos), 2 (staccatos only on the sixteenth notes), 3 (staccatos throughout). Model 2 is predominant in **TR** where it occurs in 205, 234, 239-240, 261, 266-267 (*Bn I, Vns I*). It also appears frequently in **PA**, at 205, 210 (*Bn I*), 211 (*Vns I*), 239 (*Bn I*), 240 (*Bn I, Vns I*), 261/II□ (*Vns I*), 267/II□ (*Bn I*). The frequency of these occurrences, the correspondances between the two sources and of the notation of the two instruments indicate that this model, which cannot be a mistake, comes from the autograph. It is equally possible that model 1 corresponds to an omission already in the missing autograph at 206. It is the most frequent notation after model 2. As for model 3, present only in **TR** at 210/III□ and 211, it is no doubt an error by extension on the engraver's part (a similar mistake occurs in **PA** at 211, where *Bns* have staccatos on the eighths but *Vns I* only on the sixteenths, and at 332/IV□, where *Vns I*, in addition to two staccato dots on the sixteenths, have a staccato also on the eighth). Model 2 is adopted by **WGR** and extended to all occurrences of the motif.

207, 212, 236,

241, 263, 268 *Sources* P fl, Fl, Cl: the staccatos on the sixteenth-note upbeats are not indicated everywhere. **WGR** adopts the model of Fl (and sometimes Cl) in **PA** (207, 212, 236, 263), **TR** (207, 236), and **pPA(Fl I)** (207, 236) and extends it to all occurrences.

207, 236, 263 *pPA(Fl)* Fl: both instruments play. **PA** indicates "Solo" at 207 and 236 and **TR** at 207 the reading adopted in **WGR**, in keeping with the solo Hb and Cl.

207-208, 212-

213, 236-237,

241-242, 263-

264, 268-269,

328-329 *WGR* P fl, Fl, Cl: for the sixteenth notes at 207/III□ and 208/I□ and their repetitions, **WGR** prefers not to take as a model the slurs in **PA** and **TR** for Rob at 236-237 (adapted from the part of Maddalena at 66-67 of N. 1 in *VR*) and Alice at 241, 242, 268 (**PA** only), and 269. Since the vocal line is not identical to the instrumental motif, the slurs may relate to the underlay of a single syllable to the two notes, and there are no instrumental models in any sources for *CO*.

207-209, 236-

238, 263-265 *PA, TR* Cl: although **TR** has both "Solo" and rests for Cl *II* (at 268-269 it has "Solo" but no rests), **PA** does not indicate a solo instrument here; the double stems in **PA** at 209/II□-III□ (in the other cases Cl is derived from Fl), however, suggest that only Cl *I* plays at 207-209/I□ and 209/IV□-210, in keeping with the solo Fl and Hb.

208 *WGR* *Bns*: double stems in **TR**, lacking in **PA**, as well as an explicit "Solo" in **PA** at 210, encourage us to mark the part "a 2".

- 208, 213 *PA* III□-IV□ / Vns *II*, *Alt* are beamed by the beat (Vns *II* at 208 = two quarter notes with slash), as in **WGR**. **TR** instead has a continuous beaming.
- 208-209, 237-238, 264-265 *Sources* P fl, Fl, Hb, Cl, Cors *I*, *II*: the notation of the staccatos on the sixteenth-note triplets is not systematic. **WGR** adopts the model present in **PA** and **TR** in Vns *I* (208), in **TR** in Hb and Cl (209), and in **pPA(Fl I)** (209). Although **PA** has a slur in Hb at 209/II□, in Fl (P fl = Fl; Cl = 8^a Fl) at 237/II□ and 264/IV□, and in Hb at 238/II□, the staccatos in Cl at 238/IV□ suggest the slur is a sign of grouping rather than of expression. Similarly, the staccatos on the eighth notes on the second and fourth beats in these measures all derive from a single example in **PA** in Fl at 209/II□. In **TR** there are examples at 209/II□ and IV□, 238/II□, and 265/II□.
- 209, 238, 265 *Sources* IV□ / Fl *I*, Cl *I*: although **pPA(Fl I)** has a diminuendo on the triplet at 238 and 265, the signs in **PA** seem in all likelihood to pertain to Hb and not to Fl, as is clearly the notation in **TR**.
Sources II□, IV□ / Hb, Cl, Bns, Cor *I*, Cor *III*: in **PA** the diminuendos are sometimes quite short, but the longer hairpins of **TR**, ending at the ♪, seem musically necessary, as in **PA** in Bns at 209/II□ and Hb and Bns at 238/II□ and 265/II□.
- 213, 269 *PA* III□-IV□ / Vns *I*: the first note is flagged separately; **WGV** beams the part by the beat, as in Fl (P fl = Fl, Cl = 8^a Fl).
- 214 *PA* Vns *I*: there is a stacato dot on the downbeat, a unique model, which **WGR** does not employ.
- 214, 347 *PA* *Alt*: all the notes on the downbeat are beamed together (the second through fourth beats are derived from the first); this is a unique model and **WGR** follows the normal notation, with the eighth note flagged separately, the notation also of **TR**.
- 214-221, 270-277, 347-354 *PA*, *TR* Vns: although **PA** has only one model of a “3” inside the slur for the triplet (at 216/III□), **TR** has that model throughout, and **WGR** adopts it. The staccatos on the repeated notes are found only in **TR**. At 216, 272, and 349 in **PA** (no articulation at 272) and **TR** Fl has staccatos instead of a slur. This undoubtedly reflects an anomaly in the missing autograph, where the repetitions would have been derived “Come Sopra” from the first passage; **WGR** substitutes a slur.
- 215, 217, 219. There is no model in **PA** for the staccatos on the repeated-note triplets here or in repetitions of this figuration. There are several models in **TR**, however, which **WGR** accepts, incorporating them within brackets.
- 216-220 *PA* At 216 “Lever du rideau” is written in blue pencil as, at 220, is “Le Rideau.”
220-222,
276-278 *TR* III□-IV□ / Cors *I*, *II*, Cors *III*, *IV*, Trp: the notes are beamed by the beat. **WGR** follows the continuous beaming of **PA**. Note, however, that at 353-355 **TR** is beamed continuously while **PA** is beamed by the beat; **WGR** nonetheless maintains the continuous beaming.
- 223, 278, 356 *WGR* The accents in Trb at 223 have been extended to Cors *I*, *II*, Cors *III*, *IV*, Timb, Vns *II*, and *Alt*, as well as to 278 and 356.

224 *PA, TR* Trb, Tamb: the measure is empty, so that no resolution is found for 223; **WGR** suggests one.

224, 226,

357, 359 *Sources* Vns, Alt: **PA** =  (four times mistakenly with the third note an eighth in Vns *I* at 226) and **TR** = the incorrect , where the slur and staccato dot were apparently misread by the engraver. **WGR** adopts the correct notation of **PA**, found also in **pPA(VnsI 256, 259)** at 226 and 359. In **pPA(Vn pr 253)** at 226 the figure was originally copied as in **TR**, then the dots were erased. Yet a third reading is found in **pPA(Vn pr)** at 359: sixteenth - two thirty-seconds, with an articulation that has clear examples of the slur on the first two notes and a staccato on the third. The autograph must have had ambiguities, which were resolved by the copyists in different ways at different times. Not only were the staccato dots probably not centered on the note heads, but R must also have been inconsistent in the number of beams he wrote on each group of three notes. Indeed, the parts for *VR* all interpret the notation as a triplet of sixteenths.

225, 227,

358, 360 *Sources* Tutti: there is a mixture of dynamic signs, both on the syncopated note on the second half of I□, and more generally throughout these parallel measures: **f**, **sf**, **ff**, **f** followed by diminuendo, **sf** followed by diminuendo, or dynamic signs joined to accents. There was probably a similar mix of signs in **A**. **WGR** does not believe R wanted a change in the basic dynamic level, which is **ff** from 220 (353), and therefore accepts the accents on the syncopated ♩ but does not extend either the repeated dynamic levels elsewhere in the measure, nor does it extend the **sf** of Cb at III□-IV□ to Cors *III, IV*, Trp, Trb, or Timb, which do not have this indication in either source.

225, 227

358, 360 *PA* I□-II□ / Vls *I, Vls II*, Alt: all the staccatos are normal (in Vls *II* at 225 and 358); **WGR** adopts and extends the models of long staccatos found in **TR**.

226 *TR* I□ / Vc = *G*; the *g* of **PA** is a superior readings.

228 *pPA(Cl)* I□ / Cl *I = g'*; **WGR** adopts the *b'* of **PA** and **TR**.

228-229,

339, 342 *PA* Orch: all the staccatos are all normal; **WGR** adopts and extends the models of long staccatos found in **TR**.

229-795 *Sources*: Although the list of “Personnages” in **TR** does not mention a character named Robert (nor is there such character in **PA**¹⁸²⁸ or the vaudeville), beginning with the “Suite de l’introduction,” both **PA** and **TR** indicate a part for a bass named Robert, with no staff for Raimbaud. Furthermore, both scores have the chorus speak to “Sir Robert” at 254 and 274. Some parts confirm this name: **pPA(souff 1)** assigns the part to Robert, and in **pPA(Raim 18)** the name appears at 243, but **pPA(Vn pr 253)** at the character’s first entrance has “Raimbaud.” The text “Sir Robert” occurs at 254 and 274 in **pPA(souff 1)** and **pPA(vn pr 253)**. There are no *particelles* for Robert. **WGR** assumes that R originally intended two separate characters, and only later was it decided to fuse them into one, Raimbaud. It therefore changes the indications of “Raimbaud” in **PA**¹⁸²⁸ in this Introduction to “Robert.”

- 229-234 *PA*¹⁸²⁸ Rob = “Allons, allons, allons vite ! / Songez que le bon ermite / Va paraître en ces lieux.”
- 230 *PA* There is no dynamic level; **p** is adopted from **TR**.
PA Vns *I*: the ornament has three beams; **WGR** adopts two beams, as in **TR** and as in **PA** itself at 231.
- 230, 231 *PA* III□ / Vns *II*, Alt: the note is separate from the preceding pair; **WGR** adopts the more characteristic beaming of Vc, present also in **TR**.
- 235 *PA* I□ / Vns *I* = ♪; **WGR** corrects it to ♩, as at 236 and as in **TR**.
- 237 *PA* III□ / Rob originally = *g* - *f*# (♪♪); the pitches were emended to *f*# - *d*', the reading of **TR**. **pPA(souff 1)** preserves the original reading, whereas **pPA(Raim 18)**, **pPA(Raim 19)**, **pPA(Ch 61)** = *f*# - *d*'.
- 237, 242, 269 *PA*, *TR* I□ / At 237 Rob = *c*' - *b* (♩), but this figure is incompatible with the melodic line in P fl, Fl, and Cl *I* (*d*' - *b*). **WGR** modifies the vocal line. Alice has the same reading an octave higher at 242 and 269; **WGR** makes the same emendation.
- 239-259 *PA*¹⁸²⁸ The text is different in the printed libretto:
 Paysans: Aurai-je par sa science
 Le savoir et l'opulence ?
 Jeunes filles: Aurons-nos par sa science
 Les maris
 Qu'ils nous a promis ?
 Robert (cachant sous son manteau son habit de chevalier):
 Vous aurez tous, croyez en mon [sic] puissance ;
 Car j'ai l'honneur de lui servir.
 Vous riez... lorsqu'ici l'on rit de ma puissance,
 C'est le ciel que l'on offense ;
 Hâtez-vous de m'obéir.
- . Nonetheless, there are enough points of similarity that **PA**¹⁸²⁸ can serve as a source for punctuation.
- 243, 245 *PA* III□-IV□ / Vlles (Cb = Vlles) = ♩ †; **WGR** adopts ♩ ♯ † of 244, found in all three measures in **TR**.
- 243-235,
 248-250 *PA* Timb: after notating the “tr” at 248, the copyist changed the notation to a tie at 249-250, but certainly the “tr” is what R must have written, and **WGR** interprets the notation in that fashion.
PA Alt *col basso*
Sources I□ / Orch: **TR** indicates **f** for all instruments; **WGR** adopts and extends the **ff** in **PA** for Vns *I* and Vlles at 243, although there are also numerous **f** in **PA** throughout these measures.
Sources II□, III□ / Vlles, Cb (Bns and Alt *col basso*) have no staccato on the eighth notes. This articulation has been added on the model of Vns *I* at 253/II□ in **PA** and at 253/II□, III□ and 256/II□ in **TR**.
- 253-256 *PA*, *TR* II□ / Vns *I*: **TR** = diminuendo from II□ to III□, the reading adopted by **WGR**. **PA** indicates a full diminuendo only at 253. At 254-256 **PA** has what would appear to be an elongated accent on ♩ of II□.

- 258 PA Bns: the first four eighth notes are beamed; **WGV** flags the first separately, as in P fl, Fl, Ob, Cl, and Cors *III, IV*.
- 260 TR Vns *I = p*.
- 261-279 PA, TR In the missing autograph the passage was undoubtedly a repetition “Come Sopra” of 205-223. Although the written-out reprises are not always identical to the first statement, **WGR** adopts the indications of “Solo” and “a 2” as in the earlier passage.
- 262-287 PA¹⁸²⁸ To conclude the opening section, the libretto has additional text for Rob alone: “Placez aussi sur cette table / quelques flacons de vin vieux; / il aime assez le vin vieux ; / car c’est un présent des cieux.”
- 270 PA Alt: V wrote an incorrect rhythm on the downbeat: , with repeat signs for the second through fourth beats. **WGR** modifies the notation to , as at the parallel 214, 216, 218, 272, and 274 (but see Note 214).
- 271, 273 PA IV□ / Chœur S *I = d''* in both measures; **WGR** follows the reading of **TR**, *c''*, as in **PA** itself at 273. This note was undoubtedly ambiguous in the autograph.
- 274 PA Cors *III, IV = b' + d''* (sounding an octave lower) throughout the measure. In all parallel measures the dyad is notated *g' + d''*, as it is in 274 in **TR**; **WGR** accepts this emendation.
- 275 PA Alice: the last two notes were originally *d''*, but the copyist then modified them to *c''*, as in Chœur S. I. The *d''* is also the reading of **TR**.
- 278 PA III□-IV□ / Rob: there is no text; the word “oui,” not found in **PA**¹⁸²⁸, is in **TR**, and was added in black pencil to **pPA(souff 1)**.
- 280-283 PA Alt *col basso*.
- 280-283,
- 361-364 Sources Strings (Bns, Alt *col basso*) = **f**, emended in **WGR** to the **ff** of woodwinds, Cor, and Trp). The signs following the **f** are generally short except in **TR**, Vles-Cb, at 280-281, and in **pPA(Bns 1 232)**, where they are added in blue pencil at 280-281. **WGR** interprets them as half-measure diminuendos. There are a few models of staccatos on the sixteenth notes in Vles-Cb in **TR** (at 280/I□, 361/I□ and III□, and 363/I□ and III□), but none in **PA** nor in **pPA**. **WGR** does not introduce them.
- 284 PA, TR, **pPA(souff 1)** I□ / Chœur S = *g' + b'* (in **PA** there is an erasure on the top staff line, *d''*).
- 285 PA II□ / Chœur S: as the sixteenth-note dyad, the copyist originally repeated the notes of the dotted-eighth dyad at the beginning of the beat, then crossed out the upper note (*e''*) and replaced it with the lower *a'*.
- 286, 367 **pPA(Fl, Hb, Cl, Bns, Cors, Trp, Trb)** “poco rit[enut]o” is added in blue pencil.
- 296-304 PA, TR Strings: the slurs are fragmentary in both sources, surely reflecting the state of the missing autograph, and it is likely that in all three cases the slurring would have been affected by a change of system or page (coincidentally at 301-302 in both **PA** and **TR**). While **TR** seems to have attempted some regularization, interrupting all slurs at 299-300, **PA** specifically draws slurs across that point in all parts but Alt, which has no slurs at 297-302. **TR** has ties for the four *e♭* in Cb at 297-300, whereas **PA** omits the second and third tie and draws a slur from 299 to the end of the staff at 301, after *e♯*. **WGR** applies a single long slur from 296 to 302

- (303 in Cb). **TR** lacks the slur in Vles at 303-304 and in Cb at 303. See also Note 188-205 above.
- 302-303 *PA, TR* Strings: Vns *II* = accent in both sources. Vles = accent in **PA** and a decrescendo from 302/III□ to 303/I□ in **TR**, also given in Cb. It is probably the accent, prevalent in the passage and emphasizing the harmonic movement on III□, that was present in R's autograph. It therefore becomes necessary to introduce indications of decrescendo at 303, returning the dynamic level to **p** (exemplified in Cl and Bns at 305 in **PA**) after the crescendo at 301.
- 303-335 *PA*¹⁸²⁸ The initial material for Rag is somewhat different in the printed libretto:
 Quand votre dame et maîtresse,
 Quand madame la comtesse
 Est, hélas ! dans la tristesse,
 Pourquoi ces chants d'allégresse ?....
 Plein d'amour pour leur maîtresse,
 De bons et fidèles vassaux,
 Doivent souffrir de tous ses maux !
 Elle veut au bon ermite
 Dans ce jour rendre visite,
 Pour que du mal qui l'agite
 Il puisse la délivrer.
- 304 *PA* IV□ / Vns *I*: the second sixteenth note is written as e^\sharp ; **WGV** substitutes the enharmonic equivalent, f^\natural , as in **TR**.
PA Vns *II*: the part was notated incorrectly at first (a quarter note $b\flat$, followed by quarter notes with two slashes, $a - f^\natural - f^\natural$, but the \natural is not explicit. A later hand corrected the part as in **TR**, a correction adopted by **WGR**.
- 304-321 *PA, TR* Vns *II*, Alt: after writing the parts in full in the first half of 304, both scores use abbreviations (either of slashed half notes or whole notes) in the rest of the passage; **WGR** continues to write the notes in full, beaming them by the half measure.
- 305-308 *pPA(Bns)* Both parts are written, but in blue pencil the indication "solo" is added for Bn *I*. "Solo" is found in **TR**, but not **PA**.
- 306-307 *PA* Rag: the copyist heavily corrected the part, but the original is no longer legible. The corrected version agrees with **TR**.
- 314 *PA, TR* Cors *I, II*, Cors *III, IV*, Trb: "sottovoce" is found only in **TR**, Trb.
 314-316,
- 318-322 *PA, TR* Cors *I, II*, Cors *III, IV*, Trb: there are separate slurs for most pairs of notes; **WGR** unites them in one for each phrase.
- 318 *PA, pPA(Cl, Bns, Cors)* In **PA** "Poco Rit.", in **pPA** "céder" is written in blue pencil. It is doubtless a late indication, designed to aid a Ragonde in difficulty with the smaller note values at 319-321.
- 321 *TR* III□-IV□ / Rag = $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, a reading footnoted by **WGR**. **PA** and **pPA(souff 1)** have the undotted rhythm adopted in **WGR**.
- 322 *PA* Rag: the beats are marked and "Segue" was added in pencil, as if to ensure that Rag would follow the rhythm at this point.
- 326 *PA, pPA(Cl, Bns, Cors)* "A tempo" ("tempo" in **pPA**) is added in blue pencil.

- 327 *PA* Vlles (Cb = Vlles): no return to pizzicato is indicated, although in similar passages (e.g., 206), the instruction is explicit in **PA**. For 27, however, it is found in **TR**.
- 328-330 *PA* Cl: that only one instrument must play is clear from the rest for Cl *II* on the downbeat of 330.
- 329-330 *PA* At 329/IV□ in Fl (P fl = Fl; Cl *I* = 8^a Fl) the first note is flagged separately; **WGV** beams it with the ensuing triplet as in Vns *I*. The same thing happens with Cl at 330/IV□.
- 329-330 *WGR* Trb *II*: **PA** lacks the designation “Solo,” but it is found in **TR**. The specification for Trb *II* is in **pPA(Trb 241)**, where “Solo” is also added in blue pencil.
- 335 *PA* Rag originally = *e*”, an evident error, later crossed out and changed to *d*”, the reading of **TR** and **pPA(souff 1)**.
- 335-338 *Sources* In **PA** the only diminuendo is what appears to be a somewhat elongated accent in the first half of II□ at 336, 337, and 338 in Vlles (Bns, Cb = Vlles); **TR** has a similar, but longer sign, extending from II□ to III□ and included also at 335. In **pPA(Bns)**, the sign at 335—rather large, but the other three times placed under the ♪—was modified in blue pencil to make a diminuendo from I□ to III□; **WGR** adopts this notation, consistent with the diminuendo in the brass, absent in **PA** and **TR** at 335-338, but extended from the similar 243-245. **pPA(Trp 239)** has diminuendos added with black pencil, then confirmed in blue pencil, at 335, 336, 337, and 338.
- 335-368 *PA*¹⁸²⁸ The remainder of this section is somewhat different in the printed libretto:
Alice: Le ciel vient de l’inspirer.
 Ragonde: Vous croyez que sa science
 Peut nous rendre l’espérance ?
 Robert: Rien n’égale sa puissance :
 Mainte veuve, grace à lui,
 A retrouvé son mari.
 Ragonde: Oh ! je veux aussi l’entendre,
 Près de lui je veux me rendre,
 S’il est vrai qu’un cœur trop tendre
 Par lui
 Puiss être guéri.
 Robert: Silence... le voici !
- 339 *PA* Timb: The copyist beamed the eighth note to the ensuing triplet on both I□ and II□; **WGR** flags the first note separately, taking its cue from the Strings and Bns.
PA I□ / Vns *II*: the upper note of the dyad on the downbeat is *d*”, clearly an error for the *b*’ in **TR**.
- 339, 342 *PA* Bns, Strings: the staccatos are all normal; **WGR** adopts and extends the models of long staccatos found in **TR**.
- 353 *PA* Vns *II*: a later hand added a large **f** in blue pencil; **WGR** follows the original indications, ehre there are many **ff**.

- 361 *PA* III□-IV□ / Rob: the copyist wrote an octave at I□ (*c + c'*) and began doing the same at IV□, then corrected his notation at IV□, leaving only the upper note; **WGR** makes the same emendation at III□. The reading of **WGR** agrees with **TR**.
- 368-371,
- 378 *WGR* The title, “Air,” is derived from **PA**¹⁸²⁸.
Sources The metronome marking derives from **PA** where it was added in a later moment in blue rayon; **TR** has instead ♩ = 76.
- 380 *WGR* Fl *I*: The indication “Solo,” lacking in **PA** but suggested by *l* at 178 and *Bns* and *Cors I, II* at 179, is explicit in **TR**.
- 385, 415 *PA, TR* Although **TR** at 415 has **sf** in *Vlles-Cb*, the presence of **f** in every other part in both places (including *Vlles-Cb* at 385) and of only **f** in **PA** induces **WGR** to adopt **f** for the chord, which functions perfectly by itself after the passage in **p**.
- 386, 390, 416,
- 420 *WGR* III□ / The accent on III□ in the solo winds and in *Vns II, Alt, and Vlles-Cb* is always open in **PA** and **TR**, but the closed accent found in the part for *Vlles* in *Il viaggio a Reims* is so characteristic that **WGR** retains it and extends it everywhere. **WGR** rejects as an error a diminuendo hairpin from II□ to III□ in **pPA[Cl 230]** at 416.)
- 386-387, 390-
 391, 416-417,
- 420-421 *PA, TR* Fl, Hb, Cl: most of the slurs cover only the first measure of each pair, but that at 416-417 in Cl continues over the bar line and that at 420-421 in Fl clearly covers the entire phrase; **WGR** adopts the latter model.
- 388-393, 396-
 397, 401-402,
- 418-423 *Sources* *Cors I, II*: the number of instruments playing in not specified, although at 396, 401, and 418 (but not 397, 402, or 419-423) **PA** seems to have double stems on the dotted half note, and at 396 in **pPA(Cors)** are “a 2.” On the model of 379-384, **WGR** suggests that only *Cor I* play.
- 389-390,
 419-420 *PA, TR, pPA(Cl I)* Cl *I*: an accent at the beginning of 419 is followed in **TR** and **pPA(Cl I)** by **p** on the downbeat of 420. **WGR** therefore interprets the accent as a diminuendo and extends both signs to 389-390.
- 392, 422 *PA, TR* Fl (Hb = 8^a Fl), *Vns I*: there are slurs on the thirty-second notes at 392 in **PA** and in *Vns I* at 422; **WGR** prefers the long slur of **PA** in Fl (Hb = 8^a Fl) at 422. **TR** mixes the two models but extends the long slur to all parallel instruments at 422.
- 394, 398, 467,
- 471 *WGR* Strings, Trb: in this and similar passages, **PA** normally includes only regular staccatos; **WGR** interprets appropriate ones in louder passages as long staccatos, following the notation of **TR**.
- 396, 400, 469,
- 473 *Sources* *Bns*: **TR** = “Solo” in each measure. There is no indication in **PA**, although in **pPA(Bns)**, where both instruments are included, a later hand added “a solo” in blue pencil below *Bn I*.
- 396, 400, 469

- 473 *PR* Bn: the notes are beamed by the beat; **WGR** flags the eighth notes separately, as in the other winds.
- 396-397, 400, 469-470,
- 473 *WGR* Winds: there are no staccato dots on the triplets in **PA**; **WGR** derives them from models in Bn in **TR**.
- 405 *TR* Orch: all parts have **f**. Although some parts in **PA** have **f**, **WGR** prefers **ff** of P fl (Fl = P fl), Hb, and Vns *I*.
- 405-407 *PA, TR* Fl, Hb, Cl, Bns, Cor *I, II*: in **PA** there is no indication of “a 2,” but all these parts have double stems in **TR**.
- 409-414 *Sources* Bns: **TR** = “Solo”, **PA** lacks an indication. In **pPA(Bns)**, Bns are “a 2,” but “a solo” appears below Bns *I* in blue pencil.
- Sources* Cors *I, II*: **PA** does not indicate the number of instruments, but **TR** has double stems at 409 alone. In the light of 379, the latter reading is probably faulty; **WGR** suggests that only Cor *I* play.
- 409, 426 *WGR* II□ / Ory: the accents in these measures are derived from the explicit model at the parallel 460. This articulation, with slur and accent, is complete only in **TR** at 426 and 460, but it is never contradicted elsewhere. Neither sign, however, appears in **pPA(Ory 10)**, **pPA(souff 1)**, or **pPA(Vn pr)**.
- 411, 428, 462 *TR* I□-II□ / Ory: the rhythm is four pairs of dotted sixteenth and thirty-seconds, all beamed together. **WGR** adopts the undotted rhythm of **PA**, **pPA(Ory 9)**, **pPA(Ory 10)**, **pPA(Ory 11)**, **pPA(souff 1)**, and **pPA(Vn pr)**. In **pPA(Ory 10)** a fermata on the last sixteenth appears to be part of the original layer.
- 412 *PA* Ory: “du ciel” was crossed out and a repetition of “la paix” substituted. **pPA(vn pr)**, **pPA(souff)**, **pPA(Vn pr)** incorporate this correction and read “la paix, la paix”; **TR**, **pPA(Ory 9)**, and **pPA(Ory 10)**, on the other hand, follow the original text as does **WGR**, “la paix du ciel.” The same correction was made in **PR** alone at 429 and 463.
- 414, 432, 466 *Sources* Ory: the slur on the first pair of sixteenths at 414/III□ is found in **TR**, which also has the slurs at 432/I□ and 466/III□; **PA** has only the slur at 432/I□, which **WGR** extends to 466/I□.
- 417 *pPA(Cl)* There is a diminuendo hairpin here, but it is the only example for this point in the phrase and is absent in both **PA** and **TR**. While it is perfectly plausible musically, there is no evidence it stems from R, and **WGR** rejects it.
- 422 *PA, TR* Ory: the rhythm is an eighth note and two sixteenths on each beat. While perfectly plausible itself, it cannot coexist with the dotted rhythms in Orch, and **WGR** therefore modifies the vocal part accordingly.
- 423 *PA* I□ / Ory mistakenly = ♪ ♯, with the added rest producing a hypermetric measure. **WGR** rejects the rest, as does **TR**.
- 429, 432, 463,
- 466 *TR* There are long staccatos exemplified in Vlles-Cb at 429, 463 (also Vns *I*), and 466; there is no sign of them in **PA** and **WGR** does not integrate them.
- 430 *TR* Ory, third note mistakenly = ♪, but the correct reading is certainly the ♪ of **PA**.
- 430, 464 *TR* Ory: there is a staccato dot at the downbeat of 464, but none at 430. Neither is present in **PA**, and **WGR** does not integrate them.
- 437-438 *PA* Ory: the note and text (“dans”) at 437/III□ is crossed out and “dans vos” written at the beginning of 438, so that “peines” was presumably intended to be

- sung on the eighth note of 438/III□. Although this could be considered a better declamation (it begins 438 with “dans vos” and eliminates the faulty accent on “vos” at 438/I□), the correction is not made in **TR** or in **pPA(Ory 9, 10, 11)**, nor is it made in the repetition of the text at 473-474.
- 442 *TR* II□-III□ / Vns *I*: the notes are beamed by the beat.
- 443-444 *PA*¹⁸²⁸ Ory = “Je *raccommode* les familles”
- 444 *pPA(Cors)* The dynamic level of **pp** is added in blue pencil.
- 449 *TR* I□-II□ / Ory: the two eighth notes of “[fil]-les” are separately flagged.
TR Vns *I*: in addition to the accent, there is a staccato dot on the *a*”; it is not present in **Pa** and **WGR** does not adopt it.
- 450 *pPA(Cors)* “*suivez*” is added in black ink, suggesting that Ory sang his part with some flexibility.
- 450-451 *Sources* That the slurs in *Cor* conclude at 450 and start again at 451 is found in both **PA** and **TR**, just as the slur in *Vlles* concludes at the downbeat of 451 and another begins at 452. Although one could be tempted to align these slurs, **WGR** follows its sources.
- 453 *Sources* Ory: the fermata on the high note, adopted by **WGR**, was added to **PA** at a later moment by a hand which also wrote “*Suivez*.” In **TR** there is a slur covering the second through fourth notes, but there is no such sign in **PA**.
- 454 *PA* II□ / Ory: V erroneously wrote an eighth note beamed to the following sixteenth; the correct quarter note is found in **TR**.
- 456-457 *WGR* The “*a piacere*” at 456 is editorial; the “*rallent.*” at 457 is present in **TR**.
- 455-456 *PA* III□ / Ory: as is generally the case, the staccato dots are normal, not elongated; **WGR** interprets them as long staccatos, the reading of **TR** at 456.
- 457-459 *TR* Ory: the slur stops at the dotted eighth note at 458/III□; in **PA** it extends well into the margin after 458, connecting implicitly with the reprise of the main theme, the model adopted by **WGR**.
- 462, 476 *PA* Ory: an “X” is marked above the sixteenth-note figure at 462/I□-II□ and 476/III□, as if to suggest that singers performed these passages with a certain liberty.
pPA(Bns, Cors) “*suivez*” was added in blue pencil.
- 467 *pPA(Fl I, Hb, Bns, Cors)* “*Più*” was added in blue pencil, suggesting an increase in tempo for this coda.
- 467-468, 471 *TR* *Bns*: the part has double stems. It seems clear that both instruments must play even if there are single stems only in **PA** (which only rarely has double stems)..
- 468 *PA* Vns *I*: there may be a staccato dot on the downbeat, but it would be a unique model; **WGR** ignores it.
- 470 *TR* Ory = **f**, but this does not seem right and it is not present in **PA**.
- 473 *WGR* Ory: the accents are derived from 469 in **PA**; they are present in **TR** at I□ and II□.
- 474-481 *TR* *Cor I, II* (also at 482-496) and *Trb* have double stems, a notation not present in **PR**. The designation *II, III* for *Trb* derives from **pPA(Trb)**.
- 479 *WGR* III□ / Ory: in **PA** the four notes are beamed together with a single slur; to accommodate the declamation, **WGR** divides the group in pairs for the two words, with two slurs, the reading also of **TR**.

- 481 PA I□ / Alt = *e'*; the original part in this entire measure was erased, probably giving rise to the error. **WGR** integrates *c'* from the parallel 477 and **TR**.
- 482, 484 PA II□ / Trp: the second eighth is written *c''* alone (sounding *a'*) with an added descending stem; although **TR** integrates the *g'* (sounding *e'*) **WGR** follows the reading of **PA**. Although the double stems do not continue through III□, **WGR** marks the entire passage “a 2.”
- 484 PA, TR Orch = **ff**. Since 484-485 was undoubtedly indicated as a repetition of 482-483 in the missing autograph, **WGR** omits the redundant **ff**.
- 486 *pPA(Fl I, Hb, Cl, Bns)* “cresc.” was added in blue pencil. No such indication is found in either **PA** or **TR**.
- 486, 487 PA II□ / Ory: there is no “3”; **WGR** places it within the slur, as in **TR**.
- 487 PA III□ / Cl: the part mistakenly copied Hb, but was subsequently corrected.
- 488 PA, *pPA(Fl I)* III□ / In PA a later hand added “Suivez” and modified Vns *I*, Vns *II* and Alt by adding fermatas on the final rests. In **pPA(Fl I)** a later hand made a similar change, modifying the notation to  in ink. The two sixteenth notes of the first version have been scratched away.
- 489-490 PA, TR Bns, Strings: the staccatos are normal except in **TR** in Vns *I* at 489-490; **WGR** interprets the staccatos of **PA** as long throughout.

Récit

- 492-493 PA¹⁸²⁸ Rag: “Je viens vers vous.”
- 495-525 PA¹⁸²⁸ After 494 the libretto has a lengthy dialogue between Ory and Rag that R did not set to music here, although—in a slightly altered and expanded version—it does appear later as the recitative that occurs at 739-778:
- Ragonde: Tandis que nos maris, dont l’absence m’accable
 Dans les champs musulmans moissonnet des lauriers,
 Leurs fidèles moitiés, quoiqu’à la fleur de l’âge,
 Ont juré, comme moi, de passer leur veuvage
 Dans le château de Formoutiers.
- Le Comte (à part)
 Où tant d’attraits sont prisonniers.
 (haut) C’est la château de la belle comtesse.
- Ragonde: Dont le frère aux combats à suivi nos guerriers.
 Et cette noble châtelaine
 Sur un mal inconnu qui cause notre peine
 Veut aujourd’hui vous consulter.
- Le Comte (à part)
 Ah! quel bonheur !... (haut) près de moi qu’elle vienne;
 Mon devoir est de l’assister.
- 494 PA There is no dynamic level; **WGR** adopts a likely *f*, which is found in **TR**.
- 496-499 PA¹⁸²⁸ Ory: the text is somewhat different:
 Vous aussi, mes enfans... De moi pour qu’on obtienne,
 On n’a que demander... Parlez ;

- 499 *PA* III□-IV□ / **TR** treats “souhairs” as if it were made of two syllables (“souhairs”), but **R** set the word as one syllable, as in **PA**, the version adopted by **WGR**. **TR** therefore modifies 499/III□-IV□ as follows: $\gamma \text{ ♪ ♪ ♪ |}$.
- 501 *PA, TR* **PA** = Moderato; another hand added $\text{♩} = 132$. **TR** has no metronome marking, but indicates “Allegro.”
- 506 *PA* Vns *I* = *f*#' and Alt = *b*, presumably copying errors; **WGR** uses *g*' and *c*#', respectively, from **TR**. The error in Vns *I* is carried over into **pPA(Vn pr)**.
- 507, 509 *PA* I□ / Rag: a large # was added by a later hand.
- 509 *TR* Rag / The second note is *f*#'; **WGR** adopts *d*' of **PA** and **pPA(Vn pr)**.
- 513-517 *PA, TR* Strings: although both scores start a new slur at 516, a comparison with the parallel 509-513 makes clear that a single slur is intended.
- 517-521 *PA, TR* Dynamic levels: no dynamic levels are given in **PA**, whereas **TR** has only **p** in Timb. **WGR** suggests **pp** for this passage.

[STRETTA]

- 524 *WGR* The metronome marking (“72”) is present in both **PA** and **TR**, but **TR** correctly indicates that it refers to the dotted half note, whereas **PA** incorrectly shows a quarter note.
PA, TR Dynamics: in **PA** there was originally no dynamic level, but a later hand wrote **p** twice in blue pencil; the *p* and “sottovoce assai” of **WGR** are also present in **TR**. The latter extends “sottovoce assai” to Vns *I*, whereas **WGR** uses it only for accompanying instruments.
WGR Vns *II*, Alt, Vles-Cb: the staccatos, lacking in **PA** at 524, derive from Vles and Cb at 614, which is written out. They are found in **TR** at 524, Alt and Vles-Cb, which are also written in full, and at 525, Vns *II* and Vles-Cb, where the parts begin to be abbreviated as dotted half notes with a slash. (In **PA** the abbreviations begin already at 524.)
- 528-532, 536-
 539 *WGR* Hb, Cl, Vns *I*: the staccato on the eighth note at II□, repeated by other instruments in other measures, has a single model in **PA**: Vns *I* at 532. There are numerous models scattered throughout **TR**. **WGR** adds the staccato everywhere.
- 532-533 *PA*¹⁸²⁸ The first verse of Alice’s strophe (“Moi je vous prie”) is missing, surely a simple oversight.
- 536 *TR* Alice: there is a diminuendo, a unique model, probably derived from the instrumental indications. As there is no example in **PA**, **WGR** does not employ this sign.
- 553 *TR* Ory, fourth note = *a*.
- 559-560 *PA*¹⁸²⁸ Ory: the final verse of his strophe is printed as “Venez me voir.”
- 560, 650 *PA* Rob = “Il nous faut”. The correct reading, “Il faut nous”, is found in **TR** and **pPA(Raim 18)**, as well as in **PA** at 568 and 658.
Sources Orch: **PA** = **pp** for Cors *I, II*, and **p** for Hb (Cl = Hb); **PA(spartitino)** has **pp** for Bns and Timb. **WGR** adopts **pp**, typical of the beginning of a crescendo and in accord with “sul ponticello” in Vns *I* (extended to Vns *II*). **TR** gives no dynamic level.

- 560-562 *PA*¹⁸²⁸ Robert: the first two verses of his quatrain in **PA** (“Il faut nous rendre / à l’ermitage.”) are somewhat different in the printed libretto: “Vous l’entendez, il faut le suivre à l’ermitage.”
- 560-583 *Sources* Cors *III, IV* (and Trp from 576): the copyist of **PA** drew double stems for Cors only in 561-563, 568-571, 576, 578 and for Trp in 576 and 578, that is, only when the pitch is written on the second staff line. The repetition at 650-673 is similar. **WGR** indicates the parts “a 2” throughout. **TR** consistently writes double stems.
- 561-562 *PA*¹⁸²⁸ “Tous”: the first verse of the passage in **PA** (“Oui, bon ermite,”) is somewhat different in the printed libretto (“Moi, moi, moi, bon ermite,”).
- 568 *PA* I□ / Fl: the copyist wrote in full only this dyad, then indicated that Fl = Ob. The dyad he wrote, however, $g'' + b''$, seems unlikely in the context; **WGR** substitutes $b'' + d'''$, as in the other melodic parts, the reading also of **TR**. It is also the reading at the repetition of the measure (658).
- 575 *PA(spartitino)* II□ / Bns = “rinf.” rather than at 576/I□ as in **PA** and **TR**; the same displacement occurs in the written-out repetition at 665; **WGR** regularizes the placement.
- 576 *PA* Chœur B = $\downarrow \downarrow$, probably deriving from the autograph, where R might have thought the word had an additional syllable; the repetition at 666 lacks the tie. **WGR** interprets the notation as \downarrow , the reading of **TR**.
- 579-580.
- 669-670 *PA* Chœur S: R wrote the phrase “de la jeunesse” in both parts in both sets of measures and in Chœur B at 669-670. The phrase is not gramatically or semantically relevant; **WGR** substitutes “vous rend hommage...” from Chœur B at 579-580 (the text in Chœur T is read presumably from Chœur S).
- 583, 673 *PA(spartitino), TR* II□ / Bns = $g + b$; this is certainly a mistake for the correct $b + d'$ of **WGR** (as in the other melodic instruments).
- 584-591 *Sources* Orch = **ff** at 584 in all parts in **PA**, **PA(spartitino)**, and **TR** except for Vlles and Cb in **PA**, which have **fp**. This is typical of R and accords with the diminuendos for Vns *I*, Vns *II*, and Alt (in **PA** a confusion in Vlles has caused the copyist to place diminuendos at 585 and 587). **PA** and **TR** repeat **ff** for strings (or occasionally **f** in **PA**) at 586, 588, and 590, but **TR** gives diminuendos only to Cb. **PA**, on the other hand, writes diminuendos for all strings at 588 (no diminuendo whatsoever in 586) as well as for Vlles at 589. **pPA(Vn pr 253)** has **ff** with diminuendo at 584, 586, 588, and 589 (this last, on a following page, is probably a mistake, since an original **ff** was erased). In **PA** the diminuendos are short and are actually placed on the right barline of the measures; **TR** restricts its long hairpins in Cb to 586, 588, and 590, but also has hairpins in the upper strings alone at 584. It is likely that in the autograph the orchestral parts for 588-591 were a repetition of 584-587, which would explain the appearance of **ff** at 588 in the winds in **PA**, **PA(spartitino)**, and **TR** (**PA** repeats it also at 586 but not 590). **WGR** gives all strings **ff** at 584, 586, 588, and 590, with a diminuendo to the following downbeat, corresponding to the pattern of Timb and Cb.
- 584-608 *PA* Cors *I, II*, Cors *III, IV*, Trp: the copyist never indicated double stems for single pitches; **WGR** suggests the reading of **TR**, which consistently shows double stems.

- Bns and Trb are written in **PA(spartitino)** with one instrument per staff, so there is no ambiguity about these parts.
- 585-592 *TR* Chœur B: only B *II* (*eb*) is present.
- 592-593 *PA* Chœur T: the copyist wrongly duplicated S. **WGR** adopts the reading of **TR**.
- 592-599 *Sources* I□ / Strings: **TR** = **ff** (**f** at 593, 594) in Vlles-Cb and **ff** in Vns *I* (Vns *II* = Vns *I*) at 592 and 596. **WGR** adopts the reading of **PA**, **f** followed by a diminuendo in Vns *I* (Vns *II* = Vns *I*), Alt, and Vlles-Cb (lacking in Vns *I* and Alt at 599). See also *VR*, N. 1, Note 412-419.
- 600 *PA* Vlles-Cb = **f**; since in **PA(spartitino)** the wind, brass, and percussion continue to play **ff** from 584, **WGR** prefers the reading of **TR** for Strings (also in Vlles-Cb alone), **ff**.
- 600-603 *Sources* I□ / Trb, Timb = ♩ in **PA(spartitino)** and in **TR** at 600-601. **WGR** substitutes ♪, as in the remainder of Orch, and as in **TR** at 602-603.
- 600-607 *WGR* Vlles-Cb: the long staccatos derive from **TR**, 600-602. They are extended to I□ in P fl, Fl, and the upper strings on the basis of a model (unused) in **PA** in Hb at 601.
PA, *PA(spartitino)* Hb, Cl, Bns, Cors, Trp: in only a few cases do the slurs pass beyond the second ♩ of the motive, the clearest examples being Bns at 603-605 and especially 606-607, where the slur is indicated on both sides of a system break; the slurs in **TR** always include the final ♩.
- 608-610 *WGR* Ory: **TR** lacks the diminuendo found in **PA** at 608. The slur, present in **TR**, is imitated by **WGR** from the explicit one in **PA** at 611-614.
- 608-614 *PA*, *TR* Vlles: there are slurs at 609, 611/I□ to 612/I□, and 612/I□-613. **WGR** imitates the long slurs of the upper Strings in both **PA** and **TR**.
- 609, 614 *PA* Ory: a later hand added “Poco rit.” at 609 and “A tempo” at 614. Although **WGR** adopts these useful indications, they are not present in **pPA(Ory 8)** or **(Ory 9)** or in **TR**.
- 615-673 *Sources* The measures are written out in **PA** and **PA(spartitino)** but most likely were a “Come Sopra” passage (= 525-583) in the missing autograph. **TR** uses the same plates as for the original passage.
- 674-685 *PA*, *TR* Alt *col basso*.
674 676, 678,
- 680 *PA(spartitino)* Trb: the copyist incorrectly wrote dotted half notes, but entered the correct quarter rests on the downbeat at 676, 678, and 680 as well as in Trb *I* at 674.
- 682 *PA* Chœur S *II* mistakenly *gb'*; **TR** has the correct *bb'*, found in **PA** at the parallel 698 and 777.
- 682-685 *Sources* Dynamics: in **TR**, the signs placed on I□ in the woodwinds (except Bns), Vns *I*, Vns *II*, and Alt, and on II□ in Vlles-Cb could be read as either accents or diminuendos. In **PA** the same ambiguity of the size exists, but the signs are preceded by **f** and are placed after the notes in Vns *I* (and Vns *II* at 682), although there is sufficient space to place them below the notes (as in woodwinds). Thus the signs in Vns must be understood as diminuendos. **WGR** adopts this reading and extends it to the instruments that have the sign on I□.

- The repetition of the dynamic level in Vlles-Cb at 685 in **PA** may reflect some ambiguity in the autograph that **TR** resolved by repeating the sign (variously **ff** or **f**) in each measure. Although **PA** does not repeat **f** in the parallel 701, **WGR** accepts **TR**'s solution. It adopts the level **ff** from **TR** at 682-683 rather than **f** of **PA**, which would diminish the level established at 684 (although this suggests the signs in the autograph might have been **sf**). The written-out repetition at 777-780 adds no information.
- 686-689 *Sources* Dynamics: at 686 **TR** = **ff** for most instruments, while **PA** = **sf** for Vlles-Cb and **f** for most other instruments here but “**fz**” in the written-out repetition at 781. Both sources repeat the sign for Vlles-Cb at 687 and 781, and **PA** also has **f** in Vns *I* at all four measures (**fz** at 781-784). **WGR** accepts the level **ff** of **TR**, interpreting **sf** of **PA** as an accent, and extends **sf** of **PA** to 688-689 and, following the model of Vns *I*, to all instruments.
- 690 *Sources* **PA** has **f** in Fl, Hb, Cl, Cors *I, II*, and Cors *III, IV* and **ff** in Vns *I*; **TR** has **ff** for all instruments, the reading adopted in **WGR**.
- 690-701 *PA, TR* Alt col basso.
- 691-705 *Sources* In the missing autograph these measures were undoubtedly derived “Come Sopra” from 675-689 or were the “Bis” of the earlier passage. **PA** and **PA(spartitino)** write them out in full; **TR** uses the same plate for 682-689 and 698-705.
- 714-719 *Sources* Cl: **PA** derives Cl from Fl. In **TR** double stems are indicated at 715-719, but not at 714, undoubtedly an oversight. The written-out repetition at 785-790 in **PA** and **TR** has double stems throughout. **WGR** marks the parts “a 2.”
- 715, 717, 719 *PA* Cors *III, IV* (Trp = Cors *III, IV*): double stems are written only at 715, but they are present in all three measures in **TR** and in **PA** in the written-out repetition at 786-790. **WGR** marks “a 2” throughout.
- 717 *PA* III□ / Ory mistakenly has *g'*, and in the written-out repetition at 788 both notes are *g'*; **TR** correctly has *f#'* in both places.
- 718-719 *Sources* III□ / Voices: the slurs all derive from a model of two slurs in **PA** at 719 for Alice and in the repetition at 790 for all voices except Rob and Chœur *S I*. **pPA(souff 1)** has the slur in Alice at 719 and in Alice and all chorus parts at 780. **TR** gives it in Alice, Rag, Rob, and Chœur *B* at 719 and Alice, Rag, Ory, and Chœur *S I* at 790. No source has a slur in 718 or 789.
- 720-733 *Sources* Hb, Cl, Bns, Cors, Trp: in **PA(spartitino)** Bns are tied in pairs of measures; **TR** follows this phrasing beginning with 724. The remaining winds are less consistently phrased, with 720-723 tied in both **PA** and **TR**, 726-730 tied in **PA** but a break in **TR** at 727/728. This undoubtedly reflects an inconsistency in the autograph. **WGR** adopts a phrasing of four measures plus two plus two in each section.
- WGR* Trb, Vlles-Cb: the staccatos are derived from Trb in **TR**.
- PA(spartitino)* Timb: the copyist wrote a separate “tr” for each measure, a notation present also in **TR**; **WGR** prefers a single indication of “tr” for the entire passage, as at 184-186 and 287-289.
- 728-736 *TR* Hb, Cl: **TR** has double stems for Hb at 728-736 and for Cl at 728-730, thereafter deriving Cl from Hb. There are no double stems in **PA**.

- 735 *PA* I□ / Vns *I*; the lower note of the dyad is *g* in **PA** and *b* in **TR**. Given the context, **WGR** finds the *b* more likely.
- 739-768 *PA*¹⁸²⁸ This text is not present in the libretto at this point, but it is not unrelated to the text **R** did not set after 494 (see Note 495-525). All punctuation either derives from this earlier passage or is editorial.
- TR* Strings: frequently this score has ♯♯ where **PA** has -, the conventional notation preferred by **WGR** in the following measures: III□-IV□ of 740-741, 743, 752, 755 (**PA** also = ♯♯), 758 and I□-II□ of 744.
- 739 *TR* IV□ / Rag = *b'* - *a'* - *b'*; **WGR** follows the reading of **PA**, **pPA(souff 1)**, and **pPA(Vn pr)**, *b' - b' - b'*.
- 740 *PA* Alt: the notes have been crossed out, but no replacement is indicated. **WGR** accepts the reading of **PA**, which is also present in **TR**.
- 741 *TR* III□-IV□ / Rag = *e'' - b' - b' - b' - a' - b'*. **pPA(souff 1)** originally = **PA** (*e'' - c'' - c'' - b' - b' - b'*), but the two *c''* were changed (in pencil) to *b'*. **WGR** follows the reading of **PA**.
- Sources* II□-III□ / Rag: the rest is † in **PA**, **pPA(souff 1)**, and **TR**; for clarity, **WGR** writes γ γ, as in **pPA(Vn pr)** and as in the other sources at 740.
- 743 *PA* Strings: the staccatos on ♫ are normal; **WGR** interprets them as the characteristic long staccatos of **TR**. In **pPA(Vn pr)** the slur in Vns *I* (Vns *II* = Vns *I*) reaches the following downbeat, while in Vles-Cb (Alt *col basso*) it is restricted to the four thirty-seconds (the interpretation of **WGR**).
- 750 *PA* Ory, second note originally = *d'*, but it was enlarged to read *e'*, as in **pPA(souff 1)**, the reading adopted by **WGR**. **TR** and **pPA(Vn pr)** continue to have the original *d'*.
- 751 *TR* IV□ / Ory, first note = *c'*; **WGR** accepts the melodically appropriate *d'* of **PA**, **pPA(souff 1)**, and **pPA(Vn pr)**, which emphasizes the adjective “belle.”
- 752 *TR* I□ / Ory = *b - b*. **WGR** follows **PA**, **pPA(Ory 9)**, **pPA(souff 1)**, and **pPA(Vn pr)**, *c' - b*, writing out the appoggiatura.
- 752-754 *PA* Strings: there are ties in Vns *I* at 752 and in Vns *I*, Vles, and Cb across the 753/754 bar line. In **pPA(Vn pr)** a tie (*above* the staff) was partially erased. These awkward ties are not present in **TR**, and **WGR** does not adopt them.
- 756 *PA* I□ / Rag = ♫ γ, as in **WGR**, whereas **TR** has ♫. At II□ there is an erasure and another hand—Rossini’s?—wrote γ ♫ (*d*♯ rather than the *f* [♯] of **TR**). At IV□ the first note is *d*♯ in **TR**; in each case **WGR** follows the reading or the emended reading of **PA**.
- 758 Ory: a later hand wrote parentheses around “Ah, quel bonheur” and added “à Parte”; while neither **PA** or **pPA(Ory 8)**—a later part—have this reading, it is part of the original layer of **pPA(Ory 9)** and **pPA(Ory 10)** as “Le Comte à part” and it is indicated in this way in **PA**¹⁸²⁸. **WGR** adopts the emendation.
- PA, TR* II□-III□ / Ory = ♫ † ♫ ♫|. **WGR** replaces the rest with γ γ for clarity, as in **pPA(Ory 9)**.

- 759 *TR* Ory, second note = *e'*, as in **pPA(Ory 8)**, **pPA(Ory 9)**, **pPA(Ory 10)**; **WGR** follows the reading of **PA** (*d'*) which is present also in **pPA(Vn pr)**.
- 768 *TR* Ory = | ♩ ♩ γ † |, as in **pPA(Ory 8)** which produces an incomplete measure. **WGR** accepts the reading of **PA** and the earlier parts, **pPA(Ory 9)** and **pPA(Ory 10)**, | ♩ ♩ γ † |.
- TR* There are long staccatos on the notes in *Vns I* and *Vns II*, but there are no examples in **PA**; **WGR** does not adopt them.
- 769-784 *Sources* These measures (with the exception of the vocal cadences at 769) are a repetition of 674-689 and were undoubtedly indicated as a “Come Sopra” passage in the missing autograph. **PA** and **TR** write them out in full.
- 769 *PA*¹⁸²⁸ The stage direction, “(Le comte remonte à son ermitage, suivi de toutes les jeunes filles. Dame Ragonde rentre au château. Les paysans sortent par le fond.)” occurs at the end of the text for the *Vivace* (721), and the text of the *Récit.* is absent. Since Ory must sing during the *Récit.*, **WGR** places the first clause of the direction immediately after the *Récit.*, at 769. However, since R added a coda consisting of a reprise of the ensemble material at 674-689 and 714-719, the “jeunes filles” must remain onstage until 792, where **WGR** places the remainder of the stage direction (see also Note 770-791).
- PA* Orch = **f** in all parts. **WGR** prefers **ff** as found in the first statement of this material at 674, as well as in **TR** at 769.
- PA* A later hand added “Al[legro].^o in red pencil; **TR** has no tempo indication.
- 770 *PA* Cb (Bns, Vlle = Cb): the part is beamed as three groups of two eighth notes, a unique beaming in Orch, which is not present elsewhere either in this passage or in the original statement (479, etc.).
- 770-791 *PA* Ory: these measures, as well as the character’s name in the instrumentation at 769, were crossed out in red pencil, suggesting that the “hermit” should leave the stage after the *Récit.* The part is present in **TR** and in **pPA(Ory 8)**, a late particelle. In **pPA(Ory 9)**, 768 is at the end of a fascicle that is sewed to one beginning with the *Duet N. 3*. If 769-795 were present earlier, they were deleted at some point. In **pPA(Ory10)** 768 falls at the end of the first system of a page, and the following staves, left blank, are crossed out.
- 785-790 *Sources* These measures are a repetition of 714-719 and were undoubtedly indicated as a “Come Sopra” passage in the missing autograph. **PA** and **TR** write them out in full. **WGR** modifies the reading on the downbeat in *Ob* to reate a better continuity. It would be possible also to modify *Alice* and *Rad* (following the readings of *Chœur S. I* and *II*, but since these are solo lines, **WGR** resists the impulse.
- 788 *PA* Rag = *b' - b'*, clearly an error for the *a' - a'* of **TR**, present also at the parallel 717 in **PA**.
- 791 *PA(spartitino)*, *TR* Fg, Trb Timb = | ♩ † † |; **WGR** doubles the values as in all Orch parts in **PA**.
- 791-792 *PA* Voices / Unlike **TR**, which simply copies the conclusion from the parallel 720-721, **PA** ends the vocal parts with ♩ γ on 791/I□, a reading found also in **pPA(souff 1)**. Probably when R and Scribe decided to extend the end of the *Introduction* to set up the meeting of the hermit and the Countess, R wrote the

recitative and indicated the derivation of Chœur from 674 (minus the vocal cadences) to 689 and 714-729, somehow showing the new vocal cadences. The copyist of **PA** understood the instructions, but the engraver of **TR** simply copied the old cadence from 720-721. Although both the copyist and the engraver included Ory in the coda, it became apparent, perhaps at the beginning of rehearsals, that he should exit before the final chorus (see Note 770-791).

2. Rossini et les critiques musicaux français

On doit à Paolo Fabbri (1994) une étude sur les positions esthétiques de Rossini. L'étude présente est centrée sur trois figures de la critique française, Berton, d'Ortigue et Gail, et leur regard externe sur l'esthétique de Rossini. L'opposition traditionnelle de « partie morale » et « partie matérielle » de l'art musical, qui se superpose en partie à celle entre « musique philosophique » et « musique mécanique » est envisagée ici d'une façon plurielle, y compris dans une acception se référant à la composition du public.

L'esthétique de la mélodie rossinienne à l'épreuve de la critique française

Le grand style des Garcia, des Rubini, de mesdames Pasta, Malibran, de mademoiselle Sontag (quand il était donné de l'entendre) ; l'exécution chaude et soignée des morceaux d'ensemble, l'abondance mélodique, les effets largement développés des belles partitions italiennes, ont contribué, personne ne le conteste, à modifier le goût musical des Français, surtout depuis dix ans, à renouveler leur style. Rossini est devenu populaire, inévitable, au concert, à Franconi, sur les orgues de barbarie, dans les bals de ville et de campagne. Notre grand opéra lui doit même une sorte de régénération matérielle 9.

Le changement de goût qui s'opéra à Paris pendant la décennie 1820-1830 est un fait indéniable : une grande partie du public parisien s'enflamma pour un style nouveau, celui de Rossini, qui n'avait rien à voir avec la tradition française. Les critiques, journalistes, essayistes et pamphlétaires commentèrent cette mode et leur témoignage ne peut être lu sans tenir compte du cadre polémique et de la portée sociologique attachés au phénomène rossinien. Ayant à la fois valeur de témoignages et de prises de position, ces textes se réfèrent autant aux œuvres de Rossini qu'à l'engouement qu'elles provoquèrent 10. Aussi est-il nécessaire de démêler ce qui décrit les opéras de Rossini, tels que nous pouvons les apprécier aujourd'hui encore, de ce qui ne relève que de l'activité esthétique du public de la Restauration, qui constitue un fait historique révolu 11. La guerre entre dilettantes et anti-dilettantes permit en outre aux chroniqueurs de retrouver ce climat de querelle d'idées qui était devenue en France, depuis l'affirmation de l'esthétique classique au milieu du XVIII^e siècle, une tradition aussi vive que la création artistique elle-même. On vit donc resurgir, au sein des débats qui accompagnèrent la représentation des opéras de Rossini au Théâtre-Italien et à l'Académie, des argumentaires anciens remis à l'ordre du jour au moyen de développements adaptés au nouvel objet, sans que la ligne de pensée ait été radicalement modifiée. C'est cette tradition de pensée qu'il s'agit d'identifier pour éviter de confondre l'objet et la description qui en est faite, puisque cette description repose en grande partie sur une grille de lecture antérieure. De la multitude de textes critiques contemporains consacrés à Rossini, trois ont été retenus ici en raison de la clarté de leur argumentation, qui facilite, pour le lecteur d'aujourd'hui, l'approche critique des points de vue exposés. Le premier, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, est l'œuvre du compositeur d'opéras-comiques Henri-Montan Berton 12, membre de l'Institut, et ce texte traduit le dépit d'un musicien français passé de mode et définitivement éclipsé par le succès irrésistible d'un compositeur étranger. Le deuxième, *De la guerre des dilettanti*, est l'un des premiers essais

9 Jean-François Gail, *Sur le goût musical en France*, Paris : Paulin, 1832, p. 41.

10 Sur la place de Rossini dans la société parisienne, voir Janet Johnson, *The Théâtre Italien and Opéra and theatrical life in Restoration Paris, 1818-1827*, thèse de doctorat, University of Chicago, 1988 ; *Ibid.*, « The musical environment in France », *The Cambridge Companion to Berlioz*, ed. Peter Bloom, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, pp. 20-36.

11 Pour l'approche critique de cette littérature, voir Francis Claudon et Jean Mongrédien, « Rétorique convenue et développements obligés : à propos du "Viaggio a Reims" de Rossini en 1825 au Théâtre Italien de Paris », *Le parole della musica (II). Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, éd. Maria Teresa Muraro, Firenze : Olschki, 1995, pp. 183-193.

12 Henri-Montan Berton, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, Paris : Alexis Eymery, 1826.

critiques du musicographe Joseph d'Ortigue 13 : de la part de ce critique, qui devient à la même époque l'un des grands défenseurs de la musique de Berlioz, ce sont au contraire les nouvelles voies de la musique française qui sont opposées au langage rossinien. Le troisième texte, moins connu, est l'essai *Sur le goût musical en France* de Jean-François Gail, un érudit helléniste qui, au-delà de la vogue rossinienne, s'efforce de comprendre les mécanismes du renouvellement du goût, jetant ainsi les bases d'une perspective relativiste tout à fait neuve dans l'approche critique de la musique.

Relevés lexicographiques

De tous les éléments propres au style de Rossini, c'était la puissance de son orchestre, jugée excessive par plus d'un homme de goût, qui lui était le plus communément reprochée, et ceci dès sa période italienne 14. Les critiques étaient moins éloquents sur la virtuosité de son langage mélodique, ce qui ne signifie nullement qu'ils étaient indulgents : dans leur mépris commun pour toute forme d'ornementation, et plus particulièrement pour l'ornementation vocale, critiques et lecteurs français n'avaient pas besoin de développements sur le sujet. L'affaire était entendue et une simple mention péjorative, si possible ironique, voire perfide, suffisait à conforter l'opinion courante.

Tous les termes destinés à rendre compte de la virtuosité vocale rossinienne n'avaient pas nécessairement de connotation négative. Le mot généralement utilisé pour décrire les lignes vocales ornées était *roulade* :

toute leur expression dramatique, toutes les intentions comiques de l'auteur se peignent par une roulade, car la roulade maintenant est tout en Musique ; sans la roulade, de combien de chanteurs, de compositeurs même n'eussions-nous pas été privés ? La roulade est une vraie *panacée* musicale. En elle, par elle, on trouve, on opère des merveilles ; dans le nouveau système elle est propre à tout, elle sert à tout peindre. [...] Ah! nous le répétons, dans la roulade est tout le sublime de la nouvelle école 15 !

Ce terme, homologue de l'italien *passaggio* mais qui recouvrait aussi parfois celui de *fermata* (cadence), fut utilisé jusqu'à la fin du XIX^e siècle pour décrire ce que nous appelons aujourd'hui *vocalise*. Dans les romans sur la musique des premières décennies du XIX^e siècle, le terme était neutre, pouvant aussi bien se référer à une technique particulière, apprise en leçon de chant (George Sand), qu'à une ligne mélodique ensorcelante (Balzac) ou au contraire ridicule (George Sand), mais sous-entendant toujours l'art italien (Balzac) 16. C'est ce dernier

13 Joseph d'Ortigue, *De la guerre des dilettanti et de la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra français ; et des rapports qui existent entre la musique, la littérature et les arts*, Paris : Ladvocat, 1829.

14 Berton, *op. cit.*, « et surtout une profusion incommensurable de doubles-croches qui, soutenues dans leur feu de file par celui de la grosse artillerie des trompettes, trombones timbales et tam-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. » (pp. 36-37).

15 Berton, *op. cit.*, pp. 37-38.

16 George Sand, *La comtesse de Rudolstadt*, « Passons donc à la roulade, vous apprenez avec une facilité admirable, et je voudrais avoir toujours des élèves comme vous. » ; Honoré de Balzac, *Sarrasine*, « Elle ajouta même sur la dernière syllabe une roulade admirablement bien exécutée, mais à voix basse, et comme pour peindre l'effusion de son cœur par une expression poétique. » ;

sens, volontiers associé aux notions d'effet, de clinquant et de m'as-tu-vu qui finit par l'emporter, comme en témoigne son emploi chez Labiche 17. Contrairement au mot italien *passaggio* (dont un calque allemand, *Passagie*, fut utilisé par Hiller 18 et un français, *passage*, fut proposé par Rousseau mais ne s'imposa pas), le terme de *roulade* ne se réfère pas de façon immédiate à l'objet musical qu'il représente, à savoir une figure mélodique en diminutions soumise aux lois du contrepoint (progression par degrés conjoints ou disjoints au sein de l'harmonie). Cette absence de lien direct à l'objet décrit n'est pas étrangère à la dérive sémantique du mot au fil du temps, laquelle fut certainement favorisée par le suffixe –*ade*, présent dans *turlupinade*, ou *parade*, c'est-à-dire des productions dépréciées de l'art théâtral 19. L'art rossinien, qui reposait autant sur la roulade des voix que sur la puissance de l'orchestre, fut néanmoins prisé pour sa *richesse*, sa *verve*, son *abondance* mélodique parfois qualifiée de *luxe*, sans qu'il soit toujours possible de séparer la partie vocale de l'instrumentale 20. Pour les plus hédonistes des critiques, cet art procurait *illusion* et *magie* 21; pour les sceptiques, l'opéra de Rossini, comme la tragédie de Voltaire, faisait *sensation*, *émoussait la sensibilité*, se montrait *séduisant*, mais finissait inmanquablement par se révéler *fastidieux* 22.

Les détracteurs procédaient par opposition et parallèle : d'Ortigue reprend, pour Rossini, le jugement d'un critique littéraire sur Voltaire, selon lequel le philosophe-dramaturge avait choisi de « frapper fort » au lieu de « frapper juste » 23, et il prolonge en opposant le génie de

Id., *Massimilla Doni*, « La roulade est la plus haute expression de l'art, c'est l'arabesque qui orne le plus bel appartement du logis : un peu moins, il n'y a rien; ; un peu plus, tout est confus. » ; George Sand, *Consuelo*, « et c'est en vain qu'elle s'agite, c'est en vain qu'elle gonfle sa voix et son sein : un trait déplacé, une roulade absurde, viennent changer en un instant en ridicule parodie ce sublime qu'elle croyait atteindre. » ; Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, « Cet impertinent, qui sans doute avait le droit de l'être, chantonna quelque roulade italienne en se dirigeant vers la fenêtre ». Ces extraits sont cités dans la base de données Frantext (consultable en ligne sur <http://atilf.atilf.fr/frantext.htm>).

17 Eugène Labiche, *La poudre aux yeux*, acte II, scène 3 : « Mets-toi au piano, fais des roulades !... », enjoint Ratinois à sa femme, au moment où il s'apprête à recevoir les Malingear qu'il veut impressionner.

18 Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, Leipzig : Johann Friedrich Junius, 1780.

19 Berton, *op. cit.*, « Les gens de goût ont dès-longtemps classé les productions de l'impuissante médiocrité, et cédé à la multitude ignorante le droit exclusif de se recréer et de se former le cœur et l'esprit chaque soir, par les *turlupinades* des Variétés et par le *mélo-dramo-tragédie* des théâtres de l'Ambigu-Comique et de la Gaité. ».

20 D'Ortigue, *op. cit.*, « la grâce et la fraîcheur des chants, la richesse des accompagnements, l'élégance et la hardiesse des formes, le coloris, la verve du discours musical » (p. 9) ; Gail, *op. cit.*, « que ces développemens, cet éclat, ce luxe de mélodies, d'orchestre, d'instrumentation, laissent encore pour nous de la place à une certaine chose, condition très essentielle, trop négligée à présent, requise par la combinaison de nos facultés, de notre organisation française. » (p. 51)

21 D'Ortigue, *op. cit.*, « les plus sévères connoisseurs se sentent malgré eux entraînés par la magie de son art et qu'ils ne résistent pas à l'illusion » (p. 19).

22 *Ibid.*, « On ne doit pas divertir les hommes avec des sentiments ou plutôt des sensations qui deviennent de véritables tortures, et passent la mesure de notre sensibilité ; et la tragédie de Voltaire souvent romanesque dans l'action et exagérée dans les sentiments, exulte l'imagination et émousse la sensibilité, semblable à ces liqueurs fortes qui allument le sang et débilitent les nerfs. » (pp. 31-32) ; *Ibid.*, « Ce genre si séduisant, vous allez voir comme il va devenir fastidieux entre les mains de ses imitateurs. » (pp. 38-39).

23 D'Ortigue, *op. cit.*, « Voltaire s'aperçut de bonne heure que pour plaire à la multitude, (et l'on peut, selon les temps, comprendre sous cette dénomination les grands aussi bien que les petits), il

Mozart, le « Racine des musiciens », à la manière de Rossini 24. Plus encore que les mots utilisés pour déprécier l'art vocal orné, ce sont ceux employés pour qualifier l'art idéal selon le goût français qui nous permettent, par contraposition, de comprendre la tension fondamentale entre l'esthétique de Rossini et l'échelle de valeur de la tradition critique française. À l'éclat, au caractère *brillant* et *superficiel* de la musique de Rossini s'oppose la *profondeur*. C'est d'ailleurs cette opposition entre l'être et le paraître, chère à la pensée classique, qui a permis à Berton de répondre à l'accusation de « musique *philosophique* », c'est-à-dire savante et archaïsante selon ses détracteurs, en dénigrant à son tour la « musique *mécanique* » de la nouvelle école italienne. Le style rossinien peut donc être compris comme un manquement systématique aux vertus du style noble, tel qu'il est décrit chez Mozart :

On conçoit que ceux qui n'ont pas entendu tout ce qu'il y a de pur, de vrai, de mélancolique dans Mozart ; qui n'ont pas compris ce style simple sans bassesse, noble sans emphase, ce discours musical qui se poursuit sans longueur et sans lacune, on conçoit que ceux-là, plus sensibles à l'éclat des chants, au brillant de l'accompagnement, en un mot, à la partie matérielle de l'art, aient proclamé la supériorité de M. Rossini sur Mozart 25.

Le caractère *artificiel*, *factice* et *raffiné* de la musique de Rossini indique son manque de naturel et dénonce la tendance du compositeur à manifester l'autonomie de son art au lieu de se soumettre à l'impératif de l'imitation de la nature 26. Chez l'interprète, le manque de naturel s'observe à sa *déclamation*, comme chez Voltaire, au lieu de la simple *diction*, comme chez Racine 27. À partir de ce reproche commun à tous les critiques s'ouvre une bifurcation : pour certains, l'autre défaut majeur consiste dans le manque de simplicité, imputable aux tournures *extraordinaires*, *maniérées*, *prétentieuses*, *hasardées*, *excessives* du compositeur 28. Par l'excès, c'est le trop-plein de notes que l'on condamne, même si les termes de *luxé*, de *profusion incommensurable* ou encore d'*océan de notes* peuvent en même temps témoigner d'une certaine admiration 29. Les adjectifs *désordonné*, *bruyant*, *confus*

s'agissoit moins, comme il le disoit lui-même, de frapper juste que de frapper fort, et surtout de frapper souvent ; moins d'éclairer que d'éblouir » (p. 30-31).

24 *Ibid.*, « C'est le musicien du cœur, le plus vrai, le plus profond, le plus pathétique des compositeurs. C'est de lui qu'on peut dire avec grande raison qu'il a des larmes *dans la voix*. C'est le Racine des musiciens. » (p. 52).

25 *Ibid.*, p. 23.

26 D'Ortigue, *op. cit.*, « de ce qui n'étoit qu'un vain ornement, il en a fait un moyen d'expression. Mais, faites-y bien attention, cette expression est bien souvent chez Rossini une expression artificielle et factice ; elle n'est là qu'à défaut d'une autre expression plus vraie, plus profonde » (pp. 72-73) ; *Ibid.*, « Rossini, ainsi que Voltaire, ne s'adresse qu'aux demi-savants ; ceux-la seuls retiendront une cavatine. Il a trop de raffinements, quelque chose qui s'éloigne un peu trop de la simplicité ; il est trop artificiel. » (p. 23)

27 *Ibid.*, « Corneille et Racine *parlent* ; Voltaire *déclame* ; Rossini fait chanter ses acteurs, comme Voltaire faisoit déclamer les siens. », p. 21.

28 Berton, *op. cit.*, « Modulations ambitieuses, transitions extraordinaires, multiplicité des parties, incohérence des rythmes, recherches prétentieuses d'harmonies, tournures maniérées de mélodie » (pp. 36-37) ; *Ibid.*, « le faux brillant, les effets hasardés, extraordinaires, les tournures maniérées, toutes les concessions imaginables faites à leur déité protectrice, *la mode*, rendent leurs armes redoutables » (pp. 39-40).

29 Gail, *op. cit.*, « ces développemens, cet éclat, ce luxe de mélodies, d'orchestre, d'instrumentation », p. 51 ; *ibid.*, « que la pensée suive et ne voie pas se noyer dans un océan de mesures et de notes, noyée elle-même ou excédée. » ; Berton, *op. cit.*, « et surtout une profusion incommensurable de doubles-croches », p. 37.

sont en revanche dépourvus d'ambiguïté : ils ajoutent au reproche de manque de simplicité celui de manque d'urbanité 30. Pour d'autres critiques, c'est au contraire l'aspect commun du langage de Rossini, reposant sur une *monotonie* ou une *uniformité* de facture qui apparaît comme le défaut essentiel de son art, puisqu'il s'oppose à l'expression vraie 31 : dans la mesure où le langage rossinien utilise des *panacées*, toutes les situations dramatiques sont traitées de manière semblable sans qu'il soit possible de bien les différencier.

Fondement axiomatique, corollaires et divergences

Publiés successivement en 1826, 1829 et 1832, les trois textes de Berton, D'Ortigue et Gail coïncident avec la carrière de Rossini à l'Académie puisque le premier opéra français du compositeur, *Le siège de Corinthe*, y fut créé en octobre 1826 et le dernier, *Guillaume Tell*, en août 1829. Ces textes reflètent l'évolution du compositeur, comme en témoigne l'apostille que d'Ortigue consacre à *Guillaume Tell*, où le critique est bien forcé d'admettre que Rossini a changé de style. En outre, ces essais s'emboîtent et se prolongent l'un l'autre, chacun fournissant au suivant un point de départ pour une nouvelle réflexion. L'opposition entre musique philosophique et musique mécanique, établie en premier par Berton, est reprise et développée par d'Ortigue 32. Mais alors que Berton fondait cette opposition sur la dichotomie entre l'essence morale et l'essence physique de l'être humain, d'Ortigue s'attache à cette dichotomie, qui n'était qu'à peine esquissée, pour en faire le pilier de son argumentation. De même, c'est un point marginal de l'essai de d'Ortigue, la reconnaissance de l'existence d'une « beauté d'à-propos », par définition variable dans le temps 33, qui devient central dans le raisonnement de Gail sur la mode.

Une telle filiation est le signe de l'existence d'un socle de pensée commun, plus profond que la simple référence, immédiate pour tout honnête homme des premières décennies du XIX^e siècle, au panthéon classique constitué autour de la figure sacralisée de Racine. Ce consensus critique, qui résulte d'un apprentissage commun de mêmes références esthétiques, permet le débat entre personnes qui se reconnaissent dans une même identité culturelle et il rejette les divergences de point de vue à la périphérie du système de valeurs. Pour Berton, D'Ortigue et Gail, le refus de l'ornement dans la musique vocale, et par conséquent la condamnation de la virtuosité que ce langage orné requiert de la part des interprètes, appartient aux convictions premières, d'autant plus difficiles à expliquer qu'elles se trouvent au cœur même dudit système de valeurs. Certaines raisons de ce rejet sont présentées dans

30 Gail, *op. cit.*, « c'est la musique désordonnée, bruyante, confuse de vos néophytes », p. 8.

31 D'Ortigue, *op. cit.*, « et cette monotonie, cette uniformité de facture qu'on peut remarquer dans ses airs, dans ses morceaux d'ensemble, dans ses ouvertures : comme s'il n'avoit qu'un seul cadre pour tous ses tableaux divers ; comme s'il n'avoit qu'un seul moule dans lequel il jette ses idées qui, en sortant, présentent toutes la même forme, la même empreinte, la même physionomie. » (pp. 10-11).

32 D'Ortigue, *op. cit.*, « on a reproché à M. Rossini un trop grand luxe d'accompagnements et un excès d'effets mécaniques », p. 10.

33 D'Ortigue, *op. cit.*, « Une nouvelle analyse entreroit peu dans mon plan, qui est d'examiner, comme je l'ai déjà dit, les rapports du genre adopté par l'auteur de *Guillaume Tell*, avec le progrès des idées qui dominent généralement la société actuelle. Car, outre ce qui, de sa nature, est constamment beau, il y a encore une sorte de beau d'à propos ; ce je ne sais quoi de circonstance variable et passager, et dont le besoin ne se fait pas moins impérieusement sentir. Il existe pour les diverses époques certaines idées qui leur sont propres et qui se reflètent à teintes inégales dans tout ce qui appartient à l'ordre intellectuel. », p. 64

l'exposé du discrédit jeté sur la musique rossinienne puisque les auteurs font l'effort de donner à leurs essais un tour argumenté, que le simple pamphlet ignore. D'autres raisons sont tues, pour lesquelles l'analyste d'aujourd'hui peut seulement proposer des hypothèses.

C'est parce qu'il se sentit rejeté du public que Berton eut recours au *topos* de la division du public en deux catégories d'auditeurs : les connaisseurs et les béotiens. Même s'il s'agit d'un thème récurrent de la critique d'art, il est certain que Berton pouvait en vouloir au public et qu'il était sincère sur ce point. On peut en revanche douter de l'intérêt du musicien pour les questions ontologiques relatives à la dualité de l'être humain, constitué d'une partie morale et d'une partie physique :

Deux essences, bien distinctes l'une de l'autre, génératrices de toutes nos facultés morales et physique, concourent simultanément à la composition de tout notre être.

L'usage isolé de nos facultés physiques ne nous placerait qu'au rang de tous les êtres organisés, et souvent même nous laisserait au dessous de quelques-uns, sans la suprématie que nous donne incessamment la puissance de nos facultés morales.

Tous nos efforts doivent donc avoir pour but, dans toutes les actions de notre vie, d'user de ces facultés morales, avec le discernement qu'elle nous donne ; sans cette ferme volonté, l'homme n'est plus qu'une machine se mouvant sur deux pieds, et qui souvent est bien moins utile au grand tout, que celles qui se meuvent sur quatre. La civilisation, heureux résultat de l'usage de ces facultés, sert à adoucir les mœurs, et rend l'homme meilleur 34.

Comme l'auteur le montrera dans la suite de son essai, cette dualité n'est évoquée qu'en référence à la composition du public, qu'elle permet d'expliquer de façon simple : chez la minorité de connaisseurs, la partie morale l'emporte sur la partie physique dans l'appréciation de l'œuvre d'art, tandis qu'il se produit l'inverse chez la majorité des béotiens. L'argument est instrumentalisé pour condamner la musique nouvelle, qui séduit les incultes, plus nombreux, alors que la musique de qualité, à l'ancienne, ne s'adresse qu'aux hommes de goût, plus rares. Ainsi, de la dualité de l'individu, qui n'est pour lui qu'un outil logique, Berton passe à une distribution des œuvres musicales en deux catégories opposées, selon le type d'auditeur auxquelles elles s'adressent : la musique *mécanique* — c'est-à-dire celle de la nouvelle école en général, et de Rossini en particulier — et la musique *philosophique* — celle de Berton lui-même 35. Le raisonnement est d'autant plus facile à suivre, pour le lecteur, qu'il s'appuie sur un idée communément acceptée : sous le dualisme évoqué par Berton affleurent la dualité de l'homme dans la doctrine chrétienne 36, la division pythagoricienne

34 Berton, *op. cit.*, pp. 7-8.

35 Berton, *op. cit.* : « en réduisant l'art musical au seul emploi de ses moyens physiques, et le privant de ceux que lui donne la puissance de sa partie morale et rationnelle, on l'exile du domaine des beaux-arts, et qu'alors on nous autorise à donner à la musique composée dans ce système l'épithète de *musique mécanique* » (pp. 40-41). Il est significatif que le qualificatif de « philosophique » sera appliqué à la musique de Bellini, par opposition à celle de Rossini. Voir à ce sujet Paolo Fabbri, « Rossini e Bellini a paragone », in *Musica Franca: essays in honor of Frank. A. D'Accone*, Stuyvesant : Pendragon Press, 1996 (= Festschrift series, 18), pp. 283-295.

36 Dans la théologie chrétienne, la chair et l'esprit (ou le corps et l'âme) distinguent l'homme, qui possède les deux, de l'animal, qui n'a que le second. Voir Pierre Leroux, *De l'humanité, de son principe et de son avenir, où se trouve exposée la vraie définition de la religion et où l'on explique le sens, la suite et l'enchaînement du mosaïsme et du christianisme*, Paris : Paris : Perrotin, 1840, pp. 111 sqq.

de l'âme en *νοῦς* (raison) et *θυμός* (sentiment) 37, fondement de la théorie des passions, et enfin l'essentialisme platonicien, amplement développé dans la pensée classique. Même si ces dualismes ont tous des colorations différentes, leur ancrage ancien dans la culture occidentale suffit à assurer la crédibilité de la version proposée par Berton 38.

D'Ortigue applique à l'œuvre d'art l'opposition bertonienne entre partie morale et partie physique mais, au lieu d'isoler deux styles opposés d'expression artistique, comme la musique mécanique et la musique philosophique, il considère que chaque œuvre d'art est constituée de l'assemblage de la partie physique et de la partie morale, en proportion variable :

Il faut distinguer, dans les arts, ce qui est du domaine de tout le monde, et ce qui est seulement du ressort d'un petit nombre de connoisseurs. Il y a toujours la partie matérielle et la partie morale. Celle-ci est à peu près nulle pour ceux qui ne jugent guère que d'après leurs sens. Mais elle devient partie principale pour l'homme d'un goût exercé et qui est doué d'une certaine profondeur de sentiment. Lorsqu'il s'agit de la peinture, par exemple, il est peu d'amateurs qui ne soient capables de juger du coloris, de la perspective, en un mot, de tout ce qui *tombe sous les sens* ; mais il n'appartient qu'à l'artiste d'apprécier le mérite de la composition, la profonde expression des figures, la pureté du dessin, les nuances, les finesses de l'art, etc., etc 39.

La position de d'Ortigue traduit une avancée conceptuelle par rapport à celle de Berton : du concept restreint de bipolarité, qui oppose deux catégories (mécanique/philosophique) et qui n'est par conséquent opératoire que pour les quelques œuvres qui leur correspondent de façon stricte, on passe au concept généralisé d'une nouvelle dualité, qui peut être appliquée à toute œuvre d'art. L'intérêt de la dualité d'Ortigue est d'offrir une relecture des œuvres d'arts libérée de la question de la référence à la nature, incontournable dans le cadre de la théorie de l'imitation héritée du XVIII^e siècle 40. L'ancienne querelle du coloris au XVII^e siècle, autour de Roger de Piles, se résume par l'opposition entre la partie morale, « l'expression des figures », et la partie matérielle, le coloris et tout ce qui relève de la technique picturale. Il en est de même pour la musique, où la partie morale se réfère à l'expression du sentiment tandis que la partie matérielle recouvre l'ensemble des ressources propres au métier de compositeur. Si la bipolarité mécanique/philosophique de Berton permettait une représentation horizontale de la confrontation entre deux conceptions opposées de l'art, considérées comme adversaires, la dualité d'Ortigue relève en revanche d'une représentation verticale, où la partie morale est située au-dessus de la partie matérielle. La conséquence immédiate de cette lecture hiérarchisée des composantes de l'art est de réaffirmer le primat de la beauté intérieure, par opposition aux signes de beauté qui n'appartiennent qu'aux

37 Voir Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, Paris : Hachette, 1889, vol. I, p. 647.

38 Le mécanisme de la superposition est expliqué dans le cadre de la méthode psychocritique. Voir Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la méthode psychocritique*, Paris : José Corti, 1980. Voir également Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod, 1992.

39 D'Ortigue, *op. cit.*, p. 8.

40 Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris : Durand, 1746. Les arts visuels, « d'imitation », se réfèrent à la nature, alors que les arts temporels, parmi lesquels figurent la poésie, le théâtre et la musique, se réfèrent à la nature humaine.

éléments secondaires de l'art. Une telle position rejoint celle exprimée, deux décennies plus tôt, par le critique italien Giuseppe Carpani à propos de la mélodie :

Une belle cantilène n'a besoin ni d'ornemens ni d'accessoires pour figurer. Voulez-vous connaître si elle est belle, débarrassez-la de ses ornemens. Reste-t-elle encore agréable après ce complet abandon, sa cause a triomphé car on peut appliquer à une belle cantilène ce qu'Aristenète disait de sa femme :

Induitur, formosa est ; exuitur, ipsa forma est

avec ses vêtemens, cite est jolie ; nue, c'est la beauté même 41.

et l'on retrouve, de façon plus générale, la tendance à l'intériorisation propre à l'esthétique classicisante, comme l'ont mis en évidence Volker Klotz et Carl Dahlhaus 42.

Centrée sur l'individu ou sur l'œuvre d'art, présentée sous forme restreinte de bipolarité ou générale de dualité, la distinction entre partie matérielle et partie morale proposée par Berton devint chez les auteurs successifs un point de référence : elle définit le centre de la perspective critique qui fut empruntée pour évaluer le langage musical de Rossini. Quels aspects de ce langage un tel angle d'observation permettait-il de mettre en lumière ? Tout ce qui relevait des rapports entre partie morale et matérielle, point sur lequel Rossini fut très clair, aussi bien dans ses quelques écrits que dans ses partitions :

Io resterò ognora *inébranlable* nel ritenere l'arte musicale italiana (specialmente per la parte vocale) tutta « ideale ed espressiva », mai « imitativa » come il vorrebbero certi filosofi materialisti. Mi sia permesso dire che i sentimenti del cuore si esprimono e non s'imitano 43.

Viva tranquillo, e le prometto (nel caso si tentasse quanto sopra) di essere, nella mia pochezza, l'avvocato il più caldo dei Conservatori, nei quali mi è dato sperare non faranno radice i nuovi principi filosofici che vorrebbero fare dell'arte musicale *un'arte letteraria, un'arte imitativa*, vera filosofia melopèa, che equivale al recitativo or libero, or misurato con svariati accompagnamenti di tremulo, e detti... Non dimentichiamo, Italiani, che l'arte musicale è tutta ideale ed espressiva, non dimentichi il pubblico, l'inclita

41 Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano : Candido Buccinelli, 1812, (traduction française par M. Mondo, *Haydn, Sa vie, ses ouvrages, ses voyages et ses aventures*, Paris : Schwartz et Gagnot, 1837, lettre VIII, pp. 171-172).

42 Carl Dahlhaus souligne la « tendenza classica o classicistica a spostare il baricentro del dramma dall'esterno verso l'intimo » (« Drammaturgia dell'opera italiana », *Storia dell'opera italiana*, vol. VI [Teorie e tecniche, immagini e fantasmi], éd. Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, Torino : EDT, 1988, § 16. Dialogo interiore e esteriore, p. 131). Le musicologue reprend l'idée exposée par Volker Klotz, selon laquelle le « Vorrang des Inneren vor dem Äusseren, des Ganzen vor dem Einzelnen, der Idee vor dem Stoff » constitue l'une des caractéristiques essentielles du drame fermé, c'est-à-dire du drame classique au sens aristotélicien (*Geschlossene und offene Form im Drama*, München: Carl Hanser, 1960, R/1992, pp. 92-94. Il est intéressant de noter que l'opposition *formalformosa* prêtée à Aristenète se retrouvera, à la fin du siècle, dans l'opposition entre *forma* et *formula* qui fut le point de départ de la réforme des structures musico-dramaturgiques à partir d'Arrigo Boito. Voir à ce sujet Kimbell *Italian Opera*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991, p. 580.

43 Gioachino Rossini, lettre à Filippo Lippi, 26 août 1868

guarnigione, che il diletto deve essere la base e lo scopo di quest'arte: *Melodia semplice, Ritmo chiaro* 44.

Le refus de la position des « philosophes », le refus du principe d'imitation et la revendication d'une musique « idéale et expressive » sont une réponse claire aux critiques dont le musicien reprend à dessein la terminologie : Rossini croyait en l'autonomie de la musique, en ses facultés propres (fondées sur la mélodie et le rythme) à émouvoir, surprendre et éblouir l'auditeur. En refusant de réduire la musique à un art d'imitation, c'est à la subordination de la partie matérielle à la partie morale que le compositeur s'opposait. Car une telle subordination ne pouvait être opérée par les musiciens sans restreindre les moyens de l'art, comme le reconnaissait Gail :

On conçoit donc qu'il existe, d'une part, des motifs spirituels, du pathétique, une grande vérité de déclamation, l'emploi judicieux, mais restreint des principales ressources de l'art ; de l'autre, un sacrifice plus habituel au développement musical, qui naturellement doit y gagner quelque chose, lors même qu'il perdrait en vérité de déclamation 45.

Le trop-plein de musique (*cf. supra*) était assurément l'indice le plus évident d'une musique non centrée sur la partie morale, c'est-à-dire non soumise au principe d'imitation, aussi condamnable dans la tradition française que la musique instrumentale, dite « pure » 46. Or les moyens musicaux développés par Rossini, qu'il s'agisse de la puissance de l'orchestre ou de la virtuosité vocale, témoignent non seulement d'un refus des limites acceptées, mais encore d'une exaltation des ressources propres de son art, visant à produire de l'*effet*. Non seulement l'orchestre ne se limite pas à sa fonction traditionnelle d'accompagnement du chant, mais l'emploi des crescendos et la recherche d'éclat dans les timbres relève de procédés d'*amplificatio*. Il en est de même pour le recours à la virtuosité vocale dans les arias, en particulier dans les *passaggi* continus et les reprises de cabalette, qui offrent à l'interprète de véritables parties concertantes 47.

Lorsque les auteurs, de développement en digression, finissent par s'éloigner de la dualité matériel/moral qui constitue le point de départ de leur raisonnement, le consensus critique se dissout et les divergences d'opinion apparaissent, signe que l'objet de réflexion est désormais situé hors champ par rapport à la perspective centrale. Si la dualité moral/matériel, qui reprend en les simplifiant des éléments de la théorie de l'imitation comme de la rhétorique ancienne, est opératoire pour cerner avec précision quelques-uns des problèmes esthétiques soulevés par la musique de Rossini, elle laisse en revanche les

44 *Id.*, lettre à Lauro Rossi, 21 juin 1868. Sur l'esthétique de Rossini, voir Paolo Fabbri, « Rossini the aesthetician », *Cambridge Opera Journal* 6 (1994), pp. 19-29. Sur le lien entre les positions de Rossini et ses procédés compositionnels en matière de mélodie, voir Damien Colas, « Melody and Ornamentation », *The Cambridge Companion to Rossini*, dir. Emanuele Senici, Cambridge : Cambridge University Press, 2004, pp. 104-123.

45 Gail, *op. cit.*, p. 7.

46 Pour une synthèse sur l'incompréhension de la musique instrumentale en France, dont le paradigme reste la formule de Fontelle (« Sonate, que me veux-tu ? »), voir Jean Mongrédien, *La musique des Lumières au romantisme. 1789-1830*, Paris : Flammarion, 1986.

47 Pour la définition du *passo caratteristico* dans la construction d'une aria, voir Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principj ridotta [...]*, Roma : Pilucchi Cracas, 1796, Articolo III : Della melodia in particolare, e delle sue parti, membri e regole, p. 253.

critiques sans ressource lorsqu'ils abordent les zones d'ombre : la dualité bertonienne n'offre qu'un paradigme incomplet.

La question de l'effet sur le public constitue pour les critiques un premier motif de désaccord. Selon la thèse de Berton, c'est la partie matérielle, « qui tombe sous les sens », qui séduit la majorité du public constituée d'ignorants. Or, dans sa comparaison avec Mozart, puis dans son parallèle avec Racine et Voltaire, d'Ortigue reconnaît au contraire que « Rossini n'est pas assez profond pour surprendre la nature au fond de son cœur » 48, et que par conséquent, même s'il choisit de « frapper fort », comme Voltaire, plutôt que de « frapper juste »,

La musique de M. Rossini est loin d'être faite pour tout le monde. Il faut être déjà un peu dilettante, un peu civilisé dans l'art pour la goûter. Le peuple, comme les vrais amateurs, retiendra un air de Mozart, de Méhul, de Grétry. Rossini, ainsi que Voltaire, ne s'adresse qu'aux demi-savants ; ceux-la seuls retiendront une cavatine. Il a trop de raffinements, quelque chose qui s'éloigne un peu trop de la simplicité ; il est trop artificiel. Sous ce rapport, il peut être populaire dans une certaine classe d'habiles, mais je doute qu'il devienne jamais universel 49.

La question reste donc ouverte : pour s'adresser à tous, vaut-il mieux choisir « ce qui tombe sous le sens », c'est-à-dire la partie matérielle de l'art, les effets brillants, comme le suppose Berton, ou au contraire chercher à toucher le cœur, comme le montre l'exemple de Mozart ?

En reprochant à Rossini son manque de simplicité et son excès de raffinement, d'Ortigue entre dans le détail des défauts qui sont à son sens caractéristiques d'une musique focalisée sur la partie matérielle. Or sur ce point, il tient une position sur laquelle il n'est pas cohérent puisque, quelques pages auparavant, il condamnait au contraire les « phrases communes », la « monotonie » et l'« uniformité de facture », c'est-à-dire sa pauvreté de style et son manque d'inspiration 50. Peut-on accepter l'idée qu'une même musique soit à la fois trop raffinée et commune ? N'est-ce pas là plutôt l'effet d'une aporie ? Il semble que l'auteur, emporté par son raisonnement, se soit avancé simultanément dans deux voies divergentes qui le mènent au seuil de la contradiction ou du paradoxe ; c'est là un deuxième signe des limites atteintes par le champ d'observation défini par la perspective de Berton.

La critique à l'épreuve de la musique de Rossini

La difficulté d'interprétation des informations offertes par la presse, la prudence et la réserve qu'elles requièrent de la part de l'analyste ont été soulignées dès le début de cette étude ; même en prenant soin de démêler les motivations polémiques latentes et d'éclaircir les connotations anciennes auxquelles renvoie le choix du vocabulaire, l'examen de ce corpus met en évidence des contradictions et des paradoxes. Le retour à l'objet lui-même, en l'occurrence la virtuosité vocale mise en œuvre dans les lignes mélodiques ornées de Rossini, s'avère aussi indispensable pour comprendre la position de Berton, d'Ortigue et Gail que les points de vue des trois critiques sont précieux pour reconstruire l'horizon d'attente des Français à l'égard de la musique italienne à Paris sous la Restauration.

48 D'Ortigue, *op. cit.*, p. 21.

49 *Ibid.*, p. 23.

50 Cf. *supra*, note 21.

La question de la généricité abordée par d'Ortigue recouvre en réalité deux aspects : une généricité *structurelle*, désignant le recours permanent à un ensemble limité de formules mélodiques pour construire le discours musical, et une généricité *fonctionnelle*, désignant le recours permanent à une palette limitée de teintes expressives pour peindre en musique des situations dramatiques variées. Ces deux types de généricité se rencontrent effectivement chez Rossini. La généricité structurelle provient de l'adoption de la *solita forma* pour la construction des *pezzi chiusi* et, au sein de cette forme codifiée, de l'emploi d'incises mélodiques récurrentes. Que les périodes internes de développement mélodique soient construites à partir de l'itération d'un petit nombre de cellules ornementales itérées sur des schémas harmoniques simples est un fait aisément acceptable dans la mesure où de telles périodes sont par nature dépourvues de fonction thématique 51. On y observe une technique de composition mélodique héritée de l'*ars combinatoria* du XVIII^e siècle 52. Mais que l'on retrouve fréquemment dans les incises d'incipit les mêmes schémas mélodiques, comme les figures d'arpège descendant pour les arias conatives à caractère impératif pose un problème esthétique autrement plus grave puisque le caractère thématique est attendu, si ce n'est à des fins esthétiques, du moins à des fins structurelles et de mémorisation.

L'emploi d'incipits génériques touche à la question de la généricité fonctionnelle, elle aussi indéniable dans les opéras de Rossini, du moins dans les œuvres comiques. Le compositeur en était certainement conscient, à en juger des multiples innovations dont il fit preuve dans le répertoire sérieux qu'il composa pour le Teatro San Carlo de Naples, d'*Otello* (1816) à *Zelmira* (1822), tirant ainsi parti des bonnes conditions de travail dont il jouissait dans ce théâtre. Comme la récente redécouverte de ces œuvres a pu le montrer, Rossini explora pour chacun de ces huit *opere serie* des voies nouvelles, faisant preuve d'un esprit d'expérimentation qui contrastait avec la consolidation des moyens acquis qu'il réservait aux œuvres comiques composées hors de Naples. Or il se trouve que peu de ces œuvres napolitaines furent représentées au Théâtre-Italien de Paris, principalement parce que le goût du public parisien incitait la direction du théâtre à favoriser un répertoire traditionnel, ce qui eut pour effet de cacher aux Français la partie la plus innovante de l'œuvre de Rossini 53. Il n'est que de s'arrêter sur le commentaire de d'Ortigue sur *Guillaume Tell*, où le critique revient de façon presque systématique sur tout son argumentaire anti-rossinien, pour se rendre compte que la critique française change du tout au tout dès que le compositeur n'est plus suspecté de généricité fonctionnelle. Ce défaut était inacceptable dans l'échelle de valeurs des Français et Rossini ne fut pas le seul compositeur italien à essuyer leurs foudres sur ce point : Donizetti en fit lui aussi l'humiliante expérience 54. Il s'agit là

51 C'est ce que montre l'examen du corpus de formules ornementales de Rossini. Voir Damien Colas, *Les annotations des chanteurs dans les matériels d'exécution des opéras de Rossini à Paris (1820-1860). Contribution à l'étude de la grammaire mélodique rossinienne*, thèse de doctorat Tours : Université François Rabelais, 1997.

52 Voir à ce propos Francesco Galeazzi, *op. cit.*, pp. 248-252 ; Leonard Ratner, « Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure », *Musical Quarterly*, 42 (1956), p. 445 ; *Id.*, « "Ars combinatoria" : Change and choice in Eighteenth-Century Music », *Studies in Eighteenth-Century Music*, édité par H. C. Robbins Landon, New York : Oxford University Press, 1970, pp. 37-52 ; Virgilio Bernardoni, « La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790-1870) », *Acta musicologica*, LXII (1990), vol. 1, pp. 29-61.

53 Voir Alessandro Di Profio, *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur (1789-1792)*, Paris : CNRS Éditions, 2003.

54 Voir Annalisa Bini, Jeremy Commons, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Roma : Skira, 1998. La question de la généricité est également discutée dans

d'une tension radicale entre les positions italienne et française, héritée du XVIII^e siècle et encore vive dans les premières décennies du XIX^e siècle : pour les Italiens, l'essentiel était de bien dire, peu importe que le sujet fût ancien, comme en témoignent les nombreuses mises en musique successives d'un même texte ou sur un même sujet ; pour les Français au contraire, l'essentiel était de trouver une adéquation optimale entre texte et mise en musique, ce qui finit rapidement par empêcher toute remise en musique d'un texte précédemment utilisé, et par renforcer le culte naissant de l'originalité de l'artiste, dont l'idéal était de se singulariser⁵⁵. Cette focalisation sur l'originalité est également l'une des raisons qui empêchaient les Français de comprendre qu'un même art pouvait être extrêmement élaboré tout en reposant sur une combinatoire d'éléments finis. Pour prendre conscience d'une telle dualité, qui ne porte en elle aucune contradiction — contrairement à la formulation d'Ortigue artificiel/commun évoquée ci-dessus —, il fallait reconnaître la richesse d'un art qui échappait à toute référence externe, conformément à la théorie de l'imitation, mais dont la variété relevait d'une organisation interne, comme dans les arts décoratifs abstraits⁵⁶.

La façon dont Rossini oppose *expressif* à *imitatif* (cf. supra, et note 35) prend complètement à rebours la position des critiques français, pour lesquels il allait de soi qu'une musique expressive était forcément imitative, c'est-à-dire *référée* aux sentiments humains, puisqu'elle appartenait au domaine de la musique « philosophique », fondée sur la partie morale de cet art. Que la partie matérielle ou physique de la musique pût être expressive était en effet inconcevable dans la grille de lecture des Français. Or sur ce point l'engouement du public, que les critiques reconnaissent à contrecœur, leur donnait tort : comment pouvait-on nier que les déluges de vocalises et le déploiement interminable d'arabesques vocales n'étaient pas l'une des causes principales de l'état d'émotion intense, proche du ravissement, que ressentaient les dilettantes ? Et si l'on admettait un réel trouble esthétique, il devenait difficile d'établir une distinction entre l'effet procuré par la musique rossinienne et une expression prétendument sans courir le risque d'attribuer au terme d'expression un sens trop étroit. L'équation entre *expressif* et *imitatif*, dont Rossini conteste l'évidence, provient en réalité d'une dérive sémantique dans les notions relatives au discours héritées de l'enseignement de la rhétorique ancienne. Comme cela a été mentionné précédemment, la dualité moral/matériel de Berton et de d'Ortigue fut vite entendue de façon hiérarchique et elle se superposa ainsi à la dualité essentiel/accessoire. Or cette réduction de l'ornement à un simple élément décoratif, accessoire par rapport à la narration, traduit une profonde incompréhension de la rhétorique ancienne : elle revient à établir que la faculté à émouvoir l'auditeur ne dépend pas des figures du discours mais uniquement du choix des arguments.

Toujours latente chez les Français, cette idée finit par aboutir irrévocablement à la négation de l'art en tant qu'art. En termes kantien, ce rejet de la *pulchritudo vaga* au profit de la *pulchritudo adhærens* reflète la méfiance instinctive des esprits cultivés en France pour toute figure du discours, suspectée de mensonge, et indirectement un culte immodéré pour la vérité et la vraisemblance⁵⁷. Le discrédit français pour toute forme autonome de langue

Damien Colas, « I critici francesi e le strutture dell'opera italiana dell'Ottocento: problemi di terminologia », *Musica e Storia*, X/1 (2002), Venezia : Fondazione Ugo e Olga Levi, Il mulino, pp. 271-290.

⁵⁵ Sur l'originalité, voir Carpani, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁶ Convenance fonctionnelle (πρζπον) et ornement ne sont nullement antinomiques, comme le souligne Jean Lacoste, *L'idée de beau*, Paris : Bordas, 1986 (pp. 28-29).

⁵⁷ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, § 16. Das Geschmacksurteil, wodurch ein Gegenstand unter der Bedingung eines bestimmten Begriffs für schön erklärt wird, ist nicht rein.

artistique, comme la langue poétique ou la langue musicale « pure », est aussi ancien que l'affirmation de la doctrine classique à l'époque de Malherbe et de Guez de Balzac 58 et la définition de la tragédie par La Mesnardière est emblématique de cette position : le théoricien traduit fidèlement Aristote, à l'exception de l'ἡδυσμενος λόγος, les « assaisonnements du discours », volontairement écartés 59. Au-delà du raisonnement explicité par Berton, D'Ortigue et Gail, leur position esthétique s'ancre donc dans une ancienne tradition du rejet de l'ornement entendu comme signe le plus visible d'une langue artistique codifiée, dotée d'une grammaire autonome. À la préférence accordée au vrai et au vraisemblable sur le beau en soi (*pulchritudo vaga*) s'ajoute l'idéal social, fort louable, que l'art soit appréciable par l'homme de la rue 60.

Moins généreuse est la condamnation de l'hédonisme qu'une telle attitude dissimule. La « lutte de l'orchestre contre les chanteurs » que Berton fustige est l'essence même de l'esthétique concertante qui procure du plaisir à l'auditeur par le jeu qu'elle représente 61. En reprenant la typologie de Caillois, il s'avère que la musique rossinienne, qui n'est autre que l'apothéose tardive de la musique concertante, renvoie aussi bien à la catégorie de τῶν ἀγών, le combat, en raison de l'émulation entre le soliste et l'orchestre, qu'à celle de τῶν λυγῶν, le vertige, à cause du trouble des sens provoqué par l'exaltation de la mélodie et du rythme (cf. *supra* la lettre de Rossini, note 36) 62. Privé de cette composante ludique, la musique — toute expressive qu'elle puisse être — risque constamment de devenir ennuyeuse, le pire défaut aux yeux de Voltaire comme de Rossini 63. Condamner la partie matérielle, c'était donc rejeter tout ce qui, dans l'art musical, pouvait être source de plaisir. Cette vision austère de la musique s'explique par l'assimilation de l'œuvre d'art à un individu, dont le passage de la dualité moral/matériel, de l'être humain chez Berton à l'œuvre d'art chez d'Ortigue, n'est qu'un signe parmi d'autres. De nombreux critiques français avaient en effet l'habitude de considérer le spectacle d'un opéra, d'une pièce de théâtre, ou l'audition d'une œuvre musicale en concert comme une sorte de dialogue entre l'auditeur-spectateur et l'œuvre elle-même, qui

58 Philippe van Tieghem, *Les grandes doctrines littéraires en France*, Paris : Presses Universitaires de France, 1946, p. 16 : « La langue poétique n'a donc, en résumé, d'autres droits que [ceux] de la prose. Il n'y a pas de langue poétique. L'influence de cette idée fut énorme ; c'est à elle, en grande partie, que notre poésie doit ce caractère presque exceptionnel de côtoyer de si près la prose, qu'elle a conservé jusque vers 1880. ».

59 Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, Paris : Antoine de Sommerville, 1639, p. 8 : « difons avec Aristote accommodé à nôtre vsage, que *C'est la représentation sérieuse & magnifique de quelque Action funeste, complete, de grande importance, & de raisonnable grandeur; non pas par le simple discours, mais par l'imitation réelle des malheurs, & des souffrances, qui produit par elle-mesme la Terreur & la Pitié, & qui sert à modérer ces deux mouuemens de l'Ame.* »

60 Voir van Tieghem, *op. cit.*, « Une idée capitale, qui sera celle de tous nos prosateurs classiques, et que précisera, en 1753, Buffon dans son *Discours sur le style*, c'est que l'écrivain doit écrire pour être entendu des gens les moins instruits, les moins spécialistes de la question traitée. Pour cela, il doit, jusque dans les moindres détails, obéir à la raison, dont le langage est universel. Balzac conçoit fortement cette identité de la raison abstraite et du style raisonnable; il comprend que le bon style n'est autre chose que l'analyse de la pensée poussée jusqu'à ses limites extrêmes; et que, dans le domaine des idées, un style médiocre n'est que le reflet d'une pensée confuse. Aussi le prosateur doit-il bannir tous les ornements qui pourraient donner à son style un caractère de prose poétique et qui risquent de ruiner la clarté au profit de je ne sais quels agréments qui sont étrangers à la pensée. » (p. 19)

61 Berton, *op. cit.*, p. 35.

62 Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris : Gallimard, 1958.

63 Voltaire, préface de *L'enfant prodigue*, 1736 : « Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux ». Cette maxime fut souvent reprise par les critiques musicaux au XIX^e siècle.

se voyait ainsi envisagée comme un interlocuteur à part entière. Il n'est donc guère étonnant que l'on ait si souvent appliqué à l'œuvre d'art des critères d'évaluation provenant du jugement d'un être civilisé, chez lequel on attendait des qualités de morale et de politesse, et non une quelconque faculté à divertir.

De nombreuses considérations se rattachent donc à la dualité fondamentale moral/matériel, la nuancent et l'enrichissent, mais ne cessent de réaffirmer qu'il s'agit d'un point essentiel de la réception de la musique de Rossini. À la question restée ouverte — vaut-il mieux s'adresser aux sens ou bien au cœur pour retenir l'attention du public — la sagesse recommande donc d'observer qu'il n'y eut sans doute jamais de réponse, tant il est vrai qu'elle se posait déjà en ces mêmes termes un siècle auparavant. En 1723, alors qu'il défendait l'école ancienne qui périclitait à ses yeux, le théoricien Pier Francesco Tosi condamnait l'excès de virtuosité de l'école moderne et opposait ainsi les deux manières :

I moderni sono inarrivabili per cantare all'udito, e gl'antichi erano inimitabili per cantare al cuore 64.

Le théoricien désignait là une querelle des anciens et des modernes destinée à se renouveler à chaque génération jusqu'à l'époque de Rossini. Si cette « querelle », ou plus exactement cette opposition des goûts, s'est maintenue aussi longtemps, peut-être faut-il y voir le signe que le public fut constamment constitué d'anciens et de jeunes, et que les deux styles de musique, l'une adressée au cœur et l'autre à l'oreille, étaient également nécessaires pour contenter les deux moitiés de l'auditoire.

64 Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 1723, p. 70.

2. Isouard et le modèle italien

Cette étude, pas encore publiée, a été menée lors du colloque sur Boieldieu organisé par Michel Noiray et Patrick Taïeb à Rouen en 2001.

Le thème m'avait été commandé : il s'agissait d'analyser la composante italienne présente dans les opéras comiques d'Isouard, ce dernier étant choisi en raison de son origine maltaise, et par conséquent sa proximité avec l'espace d'expérience des compositeurs italiens.

Il m'est vite apparu que, au cœur de cette analyse, la confrontation entre « identité culturelle » française et « altérité culturelle » italienne était très difficile à saisir, dans la mesure où l'idiome musical italien constituait une *koïne* européenne, à l'aube du XIX^e siècle, tandis que c'était l'opéra-comique qui, en qualité de contre-culture, offrait des particularités distinctives. La recherche a donc porté sur la possibilité même d'existence de marqueurs stylistiques et leur emploi dans les œuvres d'Isouard.

Quelques remarques sur la question de l'italianité dans les opéras-comiques d'Isouard

L'étude présente a pour objet les mécanismes de représentation du style italien dans l'opéra-comique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, à partir de l'exemple d'Isouard. Compositeur d'origine maltaise, ce musicien mit au service de la scène française un savoir-faire et un espace d'expérience italiens : selon Elizabeth Bartlet, c'est chez lui ainsi que chez Paisiello que Méhul trouva le modèle des structures italiennes qu'il utilisa dans *Une folie* et *L'irato* 65. Or les opéras-comiques d'Isouard dominèrent la scène parisienne tant que Boieldieu fut en activité à Saint-Petersbourg (1804-1811), période qui s'inscrit dans les deux décennies, 1790-1810, pendant lesquelles l'opéra italien connaissait un déclin apparent 66. Les meilleurs musiciens, Cherubini, Spontini, Paer, faisaient carrière à l'étranger et le plus célèbre de ceux restés sur la péninsule était Pietro Generali. La notion d'italianité, au sens où David Kimbell s'est attaché à en retracer l'histoire, n'est donc pas facile à définir pour cette époque 67.

Dans l'histoire des rapports entre France et Italie, la période de production d'Isouard se situe à la charnière de deux époques. Contrairement à celui de l'Ancien Régime, le public parisien eut, à partir de 1789, un contact direct avec l'opéra italien grâce à l'instauration d'un théâtre italien permanent à Paris. Le genre ultra-montain cessait ainsi d'être un objet en grande partie imaginaire, auquel seuls les voyageurs avaient accès, et il pouvait être apprécié directement 68.

65 M. Elizabeth C. Bartlet, « Méhul », *Grove music online*, ed. Laura Macy, <http://www.oxfordmusiconline.com> (accès 2009). L'autre influence déterminante sur les opéras italiens de Méhul est venue des opéras-comiques de Della Maria. Voir la contribution de Patrick Taïeb dans ce volume. Voir également Matthias Brzoska, « Ein Malteser in Paris : Nicolò Isouards Beitrag zur Opéra comique des Empire », *Échos de France et d'Italie. Liber amicorum Yves Gérard*, ed. Marie-Claire Mussat, Jean Mongrédien et Jean-Michel Nectoux, Paris : Buchet Chastel / Société française de musicologie, 1997, p. 59-68.

66 Friedrich Lippmann, « Per un'esegesi dello stile rossiniano », *Nuova rivista musicale italiana*, 2 (1968), p. 813-856 (p. 813), emploie l'expression de « fatigue stylistique ». Ce jugement prête à discussion si l'on tient compte de l'activité de Cimarosa dans les années 1790-1800 et de celle de Mayr et de Paer dans la décennie suivante. Il s'avère pourtant que furent publiés en Italie, dans les premières années du XIX^e siècle, plusieurs opuscules s'accordant sur la « corruption du goût » et « l'état désastreux » dans lequel se trouvait la musique italienne. Voir sur ce sujet *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, ed. Carlida Steffan, Milano: Edizioni studio tesi, 1992, qui cite à ce sujet Giovanni Agostino Perotti, *Dissertazione sullo stato attuale della musica in Italia*, Venise: Tipografia Picotti, 1811, et Adriano Lorenzoni, *Della necessità d'applicare la filosofia alla musica*, Bologna: Nobili, 1817. Voir également Davide Daolmi, « Uncovering the origins of the Milan Conservatory: the French model as a pretext and the fortunes of Italian opera », *Musical Education in Europe (1770-1914)*, 2 vol., éd Michael Fend et Michel Noiray, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, pp. 103-124.

67 David Kimbell, *Italian opera*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991, en particulier « Introduction. The Italianness of Italian opera », p. 1-15.

68 Il convient de rappeler que de nombreux airs italiens furent donnés au Concert Spirituel dans les années 1780 (voir Alessandro Di Profio, « Interscambi tra il concerto e la scena. L'esempio della produzione italiana a Parigi alla fine dell'Ancien régime », *Mozart-Jahrbuch*, 2000, pp. 255-287) et que les chanteurs italiens se produisirent en 1778-1779 à l'Académie royale de musique et en 1787 à Versailles. Voir Michel Noiray, « Il ritorno dei "Bouffons" », *L'opera tra Venezia e Parigi*, éd. Maria Teresa Muraro, Firenze : Olschki, 1988, pp. 1-10, Alessandro Di Profio, *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris : CNRS Éditions, 2003,

Cette compétition directe entre opéra-comique et opéra italien sur les scènes parisiennes eut, entre autres conséquences, pour effet de changer de façon radicale la perception du genre. Au cours du XIX^e siècle apparaît l'idée que l'opéra-comique est un genre « éminemment national » 69, alors que, de sa naissance jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, il avait été caractérisé par sa perméabilité avec l'*opera buffa* italien 70.

pp. 22-28, 31-35, Alessandro Di Profio, « Piccinni buffo à l'Académie royale de musique (1778-1780) », *Niccolò Piccinni, musicista europeo*, Actes du Colloque Piccinni (Bari, 28-30 septembre 2000), éd. Alessandro Di Profio et Mariagrazia Melucci, Bari : Adda, 2004, pp. 103-120, Andrea Fabiano, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815)*, Paris : CNRS Éditions, 2006, pp. 71-104, 108-110. Aussi bien dans le cadre de la diffusion de l'opéra italien en Europe que dans celui du répertoire de l'opéra de genre sérieux en France, ces cas n'en restent pas moins des exceptions pour le XVIII^e siècle.

69 L'expression « éminemment national », appliquée au théâtre de l'Opéra-comique, apparaît sous la plume de Berlioz dans *Le Rénovateur*, 1^{er} juin 1834, dans son compte-rendu sur *Lestocq* d'Auber (cité par Raphaëlle Legrand et Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris : CNRS Éditions, 2002, p. 128). Elle apparaît peut-être déjà auparavant. Voir David Charlton « Opéra Comique: Identity and Manipulation », *Reading Critics Reading. Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, éd. Roger Parker et Mary Ann Smart, Oxford : Oxford University Press, 2001, p. 13-45. Théophile Gautier, recension de *La maschera* de Kastner, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris : Hetzel, 1859, vol. 2, p. 142 (12 juillet 1841). Cette qualification d'« éminemment national » n'était pas particulièrement positive : Berlioz déplorait qu'elle s'accompagne d'« un mode anti-musical d'existence » et Théophile Gautier se plaignait de ce que le Théâtre de l'Opéra-Comique croupissait « dans une oisiveté honteuse » en dépit d'énormes subventions de l'État. Quant au genre, il le qualifiait de « bâtard et mesquin, mélange de deux moyens d'expression incompatibles ». L'idée fit pourtant son chemin car elle pouvait être retournée en un critère valorisant. Dans une étude récente, Manuela Jahrmärker pose la question de la nature de ce caractère intrinsèquement français de l'opéra-comique à l'époque d'Auber, en interrogeant le regard des Allemands, mais ne va pas jusqu'à mettre en cause le bien-fondé d'une telle qualification, puisqu'elle faisait alors l'objet d'un consensus critique : Manuela Jahrmärker, « Was war an der opéra comique so französisch? Rhythmus als Element der Werkdramaturgie – ein Versuch », *“L'Esprit français” und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin*, sous la direction de Michelle Biget-Mainfroy et Rainer Schmusch, Hildesheim : Olms, 2007, p. 497-522.

70 Tant que l'opéra italien n'eut pas droit de cité en France, l'opéra-comique permit de contourner l'interdit officiel et ne cessa d'offrir une porte d'entrée discrète pour les dernières nouveautés en provenance d'Italie. La géniale trouvaille des pièces à écriteaux en offre un exemple éloquent : le recours à la parodie qu'elle instaura dès 1709 permit à la fois le développement des comédies sur timbre, puisant au répertoire national, et celui des comédies mêlées d'ariettes, puisant au répertoire ultramontain. Voir à ce sujet Oscar Sonneck, « Ciampi's *Bertoldo*, *Bertoldino e Cacasenno* and Favart's *Ninette à la cour*. A contribution to the history of pasticcio », *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, 12 (1911), p. 25-564 (p. 545). C'est aussi parce qu'il était un genre moins surveillé, et moins soumis aux impératifs d'une identité culturelle réglemantée, que l'opéra comique put devenir un lieu d'échanges culturels, et son histoire au XVIII^e siècle fut caractérisée par le constant reflux de colorations italiennes. Kent Maynard Smith mentionne Rousseau, Blavet et Dauvergne comme lignée de compositeurs italianisants, avant Philidor, Monsigny et Duni (« The Opéra-Comique in Paris », *Egidio Duni and the development of the opera-comique from 1753 to 1770*, thèse de doctorat, Cornell University, 1980, p. 31-75, en particulier p. 44-61). M. Elizabeth C. Bartlet insiste, à propos de Monsigny et Philidor, sur le « ton de douceur », inconnu des Français, qui fut l'un des principaux apports de Piccinni et de Sacchini (*Étienne Nicolas Méhul and opera during the French Revolution, Consulate and Empire : a source, archival, and stylistic study*, thèse de doctorat, University of Chicago, 1982, p. 1082 et suivantes). Voir aussi Mark Darlow, *Nicolas-Étienne Framery and lyric theatre in eighteenth-century France*, in *Studies on Voltaire and the eighteenth*

La question à laquelle cette étude s'intéresse a un sens évident lorsqu'on adopte la vision du XIX^e siècle comme postulat : il s'agit d'identifier et de caractériser des éléments étrangers intégrés dans un substrat dont ils se distinguent par leur origine et par leur aspect. Elle devient en revanche plus complexe si l'on considère que l'opéra-comique est par essence un genre métissé, fruit de transferts culturels répétés de l'Italie vers la France⁷¹. Comment représenter dès lors une italianité extérieure au sein d'un genre où ont été intégrés par vagues successives des éléments d'origine italienne à un substrat français ? Parmi les divers apports italiens échelonnés tout au long de l'histoire de l'opéra-comique, lesquels, à un moment donné, ne sont-ils plus ressentis comme italiens, et lesquels évoquent-ils au contraire immédiatement l'Italie pour l'auditeur ?

Dans une telle étude, l'observateur doit en premier lieu faire le choix de la perspective selon laquelle il examine l'objet « opéra-comique ». La perspective du XIX^e siècle, où l'opéra-comique se définit comme genre éminemment français, repose sur la réception, en France et à l'étranger, et en particulier sur l'appropriation identitaire de ce genre. Celle du XVIII^e siècle repose sur l'observation des différents apports de compositeurs italiens ou italo-philosophes, et par conséquent sur la génétique des œuvres. C'est dans cette dernière perspective que l'étude présente a été menée.

1. La représentation de l'italianité chez Isouard

Trois airs, le *rondo alla frullana* de Julie des *Rendez-vous bourgeois* (1807)⁷², le *cantabile* de Cimarosa dans l'opéra du même nom (1808)⁷³ et la scène et rondo d'Adèle du *Billet de loterie* (1811)⁷⁴ montrent ce qu'Isouard proposait au public parisien comme musique « italienne ». Parmi les divers éléments considérés comme italiens par les Italiens eux-mêmes au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, ces airs permettent donc d'identifier lesquels le compositeur choisit de retenir :

1. L'existence, dans la coupe, de deux pôles expressifs opposés, l'un lent et l'autre vif, qui associent aux deux styles traditionnels du chant italien des fonctions dramaturgiques différenciées avec une claire prépondérance du pôle terminal, vif.

century, 11 (2003), en particulier le chapitre 4 : « The renewal of public interest in Italian music : parody as cultural translation », p. 106-129.

⁷¹ Depuis longtemps au cœur des préoccupations des musicologues, la notion d'identité culturelle et les diverses questions qu'elle soulève ont acquis ces dernières années un nouvel attrait en raison de l'influence qu'exerce la notion de transfert culturel, popularisée par Michel Espagne dans *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris : PUF, 1999. Voir également Arnold Jacobshagen, *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 2002 ainsi que *Music, theater, and cultural transfer. Paris, 1830-1914*, ed. Mark Everist et Annegret Fauser, Chicago : The University of Chicago Press, 2009. En dehors de la musicologie, les principales études sur la notion d'identité culturelle s'inscrivent dans les champs disciplinaires de l'histoire, la philosophie et les sciences politiques : Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *The invention of tradition*, Cambridge : CUP, 1983, Benedict Anderson, *Imagined communities. Reflections on the origins and spread of nationalism*, London : Verso, 1983 et Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : Le Seuil, 2001.

⁷² Nicolo Isouard, *Les rendez-vous bourgeois*, Paris : Magasin de musique, sd [cotage : 527], n° 6, p. 84 sq.

⁷³ *Id.*, *Cimarosa*, Paris : Magasin de musique, sd [cotage : 32], n° 3, p. 40-56.

⁷⁴ *Id.*, *Le billet de loterie*, Paris, sd [cotage : 56], n° 6, p. 86-107.

L'invocation à la mélodie de Cimarosa consiste en deux sections successives, dont la première, « Ô ma divinité, céleste mélodie », est une invocation avec harpe obligée (*andantino*, si bémol, 2/4, 53 mesures) et la seconde, « Et sur la lyre des amours », un passage allègre et spirituel beaucoup plus développé (*allegretto*, la, C barré, 150 mesures) évoquant le caractère concertant par l'imitation à la voix de différents instruments⁷⁵. Le rondo d'Adèle se présente comme une suite de petits airs que le personnage présente à son public : successivement un « air simple et gracieux » (*andante sostenuto*, si bémol, 6/8, 16 mesures), un « rondeau facile » (*allegretto*, si bémol, C barré, 22 mesures), une « plaintive romance » (*andantino*, fa mineur, 6/8, 26 mesures). L'interprète termine par une section consacrée à la « cadence et la roulade », avec solos obligés de clarinette et de basson, qui est la plus développée de son air composite (*allegro maestoso*, la bémol, C, 64 mesures).

L'italianité repose ici sur l'association de deux paramètres, l'un d'ordre morphologique et l'autre d'ordre expressif. Il est connu que la forme bipartite lent-vif qui s'imposa comme modèle prioritaire en Italie à partir des années 1810 jusqu'au milieu du XIX^e siècle se rencontrait, parmi d'autres solutions formelles, dès les dernières décennies du XVIII^e siècle, dont la forme *rondò* est la plus connue⁷⁶. Ce modèle formel présente l'avantage d'être la solution la plus simple reposant à part égale sur les deux catégories complémentaires du

75 Successivement la lyre, le luth (p. 45), la flûte et la harpe (p. 47). Le jeu d'imitation est étendu à des sons non musicaux : le bruit du tonnerre (p. 46), l'écho (p. 50). Sur la mode du caractère à la fin du XVIII^e siècle, voir Richard Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002.

76 Friedrich Lippmann, « La melodia delle arie », in Friedrich Lippmann, Maria Rosa Adamo, Vincenzo Bellini, Torino : ERI, 1981, p. 431-444. Sur le *rondò*, voir Daniel Heartz (1978-1979), « Mozart and his Italian contemporaries. *La clemenza di Tito* », *Mozart-Jahrbuch* (1978-1979), p. 275-293 ; Helga Lühning, « Die Rondo-Arie im späten 18.-Jahrhundert. Dramatischer Gehalt und musikalischer Bau », *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 5 (1981), p. 219-246 ; John A. Rice, « Sense, sensibility, and *opera seria*. An epistolary debate », *Studi musicali*, 15/1 (1986), p. 101-138 ; *id.*, « Rondò vocali di Salieri e Mozart per Adriana Ferrarese », *I vicini di Mozart*, ed. Maria-Teresa Muraro, Firenze : Olschki, 1989, vol. 1, *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, p. 185-209 ; Don Neville, « The “rondò” in Mozart's late operas », *Mozart-Jahrbuch* (1994), p. 141-155 ; Michel Noiray, « Interrogations sur le *rondò* de Donna Anna », *D'un opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, ed. Jean Gribenski, Marie-Claire Mussat, Herbert Schneider, Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1966, p. 253-261 ; *id.*, « Rondo », *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Paris : Minerve, 2005, p. 190-193 ; Marco Beghelli, « All'origine della cabaletta », « *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna* ». *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, ed. Francesco Passadore, Franco Rossi, Venezia : Fondazione Levi, 2000, p. 593-630 ; *id.*, « Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò », *Le parole della musica III – Studi di lessicologia*, ed. Fiamma Nicolodi, Paolo Trovato, Firenze : Olschki, 2000, p. 185-217 ; Andrea Chegai, « La cabaletta dei castrati. Attraverso le “solite forme” dell'opera italiana tardosettecentesca », *Il saggiautore musicale*, 10/2 (2003), p. 221-268 et Marino Nahon, « Le origini del rondò vocale a due tempi. Tempo musicale e tempo scenico nell'aria seria tardosettecentesca », *Musica e storia*, 13/1 (2005), p. 25-80. Sur la réception du rondo en France, voir le chapitre « Le cheval de Troie de l'opera seria : l'aria de substitution » dans Alessandro Di Profio *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris : CNRS éditions, 2003, p. 177-234 (p. 210-220) et Michael Fend, « Pieces into works. Cherubini's substitute arias for the Théâtre Feydeau », *Music as social and cultural practice. Essays in honour of Reinhard Strohm*, ed. Melania Bucciarelli, Berta Joncus, Woodbridge, Suffolk : Boydell & Brewer, 2007, p. 312-335. Je tiens à remercier Michel Noiray pour avoir partagé avec moi ses réflexions sur cette forme vocale au XVIII^e siècle (correspondance privée).

chant italien, ce qui peut expliquer son succès et sa longévité 77. Sur le plan dramaturgique, les deux sections correspondent à deux moments psychologiques et expressifs opposés : le *cantabile* marque le moment de repli sur soi du personnage qui s'évade du déroulement temporel réel 78, tandis que la section finale est provoquée par un retour brusque à cette temporalité et signifie, de la part du personnage, sa détermination à s'engager dans le futur 79. Quant au déplacement du centre de gravité de la section initiale vers la section finale, il s'agit d'un effet de mode significatif qui caractérise le changement de goût dans les premières années du XIX^e siècle 80.

Illustration 1 [à mettre aussi près que possible de cet endroit]

[Légende] *Le billet de loterie*, scène et rondo d'Adèle. La double barre marque la nette séparation agogique entre l'andantino à 6/8 de la romance « Au temps passé » et l'*allegro maestoso* à C de la section finale « Mais non, tout me le persuade ».

2. L'isométrie poétique, prosodique et mélodique.

Dans le rondo d'Adèle, la romance est construite sur une versification française de type « troubadour », avec décasyllabes pourvus d'une césure après la quatrième syllabe, et une syntaxe archaïsante (omission de l'article) 81, ce qui produit un effet de style troubadour, tandis que l'*allegro* final utilise une parodie de versification italienne, avec des vers plus courts (octosyllabes). Le tableau ci-dessous indique les temps forts de la mélodie par les syllabes soulignées : il est intéressant de noter que la maladresse de la chanteuse est rendue par une accentuation française des accents, selon le sens, et par conséquent anisométrique, alors que l'accentuation correcte du *novenario* est le plus souvent régulière 82.

romance	allegro
<i>Au temps jadis, dans plaintive romance,</i>	<i>Mais non, tout <u>me</u> le persu<u>ade</u>,</i>
<i>On soupirait tendres accens d'amour.</i>	<i><u>Et</u> je le vois <u>bien</u> dans vos <u>yeux</u>,</i>
<i>Au temps présent, pour charmer sa souffrance,</i>	<i><u>Et</u> la <u>cadence</u> et <u>la</u> <u>roulade</u></i>

77 L'opposition de ces deux catégories, le *patetico* et l'*allegro*, encore observée dans le traité de Manuel García (Paris : Troupenas, 1840, « III. De la mesure », p. 22-23) remonte à Pier-Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (Bologna : Lelio dalla Volpe, 1723) : « I moderni sono inarrivabili per cantare all'udito, e gl'antichi erano inimitabili per cantare al cuore. » (p. 70)

78 « Zeitstrukturen in der Oper », *Die Musikforschung*, 34 (1981), p. 2-11 (« Le strutture temporali nel teatro d'opera », trad. Giuseppina La Face Bianconi, *La drammaturgia musicale*, ed. Lorenzo Bianconi, Bologna : Il Mulino, 1986, 183-193). Ce repli sur soi et cette temporalité différente de la réalité sont typiques de la forme ouverte, dans l'acception de Volker Klotz (*Geschlossene und offene Form im Drama*, München : Hanser, 1960 ; *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, trad. Claude Maillard, Belval : Circé, 2005).

79 David Kimbell, *op. cit.* « 24. The musical language of Italian Romantic Opera », p. 431. Pour l'opposition entre temps représenté et temps de la représentation, voir Carl Dahlhaus, « 13. Structures temporelles », dans « La dramaturgie musicale », *Histoire de l'opéra italien*, dir. Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, trad. fr. Liège : Mardaga, 1995, vol. 6, p. 137-141.

80 Lippmann (1981), *op. cit.* Il s'agit en réalité d'un basculement assez subtil, mais la tendance à aller dans ce sens fut décrite bien plus tôt : c'était, selon Tosi, la marque de la manière moderne, qui s'opposait à l'expressivité des Anciens.

81 Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Paris : Armand Colin, 1905-1938, considère que l'omission du pronom sujet est fréquente dans l'imitation du style marotique (vol. 2, p. 412).

82 Le *novenario* est fréquemment décrit comme un *decasillabo*, aux accents fixes sur 3/6/9, privé de la première syllabe. Voir Pietro Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna : il Mulino, 1991, p. 165-168.

L'amant redit | les chants du troubadour.

*Sont ce que vous aimez le mieux.
Par malheur j'ai peu de science
Sur la roulade et la cadence.*

Le *rondo alla frullana* de Julie utilise, sur une isométrie d'hexasyllabes (*settenari*), un schéma de versification dans lequel on reconnaît immédiatement le modèle italien canonique le plus répandu des *versi lirici*, celui de la *quartina* avec trois désinences *piane* et une *tronca* 83:

*Allons, plus de tristesse !
Aux jeux, à la tendresse,
Consacrons la jeunesse,
Et vive la gaieté !*

*Déjà la nuit commence,
L'heureux instant s'avance.
De la seule espérance,
Mon cœur est enchanté.*

La question de l'isométrie constitue une pomme de discorde majeure entre les systèmes de versification lyrique français et italien, dont témoignent les écrits de Chastellux et de Castil-Blaze 84. Si cette question a pu verser dans la querelle, c'est qu'il s'agit avant tout d'une distance irréductible entre les deux poétiques, ou plus exactement de deux tropismes opposés. Les vers italiens parasyllabiques sont construits sur une distribution prosodique fixe des accents (isométrie), tandis que les vers français évitent autant que possible cette isométrie en privilégiant les vers longs (décasyllabes et alexandrins) 85, qui ont pour effet de créer l'illusion de la prose 86. La divergence fondamentale entre Italiens et Français sur la question de l'isométrie/anisométrie poétique est à l'origine de la dissemblance entre les profils mélodiques adoptés pour mettre les vers en musique : l'isométrie poétique italienne s'accorde avec une isométrie mélodique 87, ce qui permet au matériau rythmique du discours

83 La *quartina* de ce type est liée au canon des *versi lirici* mis en place par Zeno et Metastasio au début du XVIII^e siècle. Voir à ce sujet Beltrami, *op. cit.*, 325-327, Paolo Fabbri, « Istituti metrici e formali », *Storia dell'opera italiana*, ed. Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, Torino : EDT, 1988, vol. 6 : *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, 165-233. Le *verso tronco* final provient de nécessités mélodiques : Manfred Hermann Schmid, *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*, Tutzing : Schneider (Mozart Studien 4), 1994, chap. 4c : « Musikalisch-syntaktische Möglichkeiten beim *verso tronco* », 138-143.

84 Voir les notions de « chant périodique », en faveur du système italien, chez François-Jean de Chastellux, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, La Haye/Paris : Merlin, 1765 ; et celle de « prose rimée », dénonçant le système français, chez Castil-Blaze, *L'art des vers lyriques*, Paris : Adolphe Delahays, 1858.

85 Voir Antonio Scoppa, *Traité de la poésie italienne rapportée à la poésie française*, Paris : Devaux-Sallior-Renouard, 1803 ; Louis Quicherat, *Traité de versification française où sont exposées les variations successives des règles de notre poésie et les fonctions de l'accent tonique dans le vers français*, Paris : Hachette, 1850².

86 Il n'est guère nécessaire de rappeler ici que, dans la tradition littéraire française, l'alexandrin était considéré comme l'équivalent de la prose (voir par exemple D'Aubignac, *La pratique du théâtre*, 1657 : « Il faut présupposer que les grands vers de douze syllabes, nommés communs dans les premiers auteurs de la poésie française, doivent être considérés au théâtre comme de la prose. »)

87 Voir Bonifazio Asioli, *Il Maestro di composizione, ossia seguito del Trattato d'armonia*, Milano : Ricordi, s.d. [ca 1830] ainsi que Friedrich Lippmann, « Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts », *Analecta Musicologica*, XII (1973), p. 253-369 ; XIV (1973), p. 324-410 ; XV (1975), p. 298-333 (traduction italienne : *Versificazione*

musical de préexister, et ce qui oblige, d'un autre côté, le matériau verbal à suivre ce schéma rythmique préexistant, tandis que la mélodie française ne peut que suivre le parcours anisométrique du substrat poétique, ce qui lui confère un profil *sui generis*, radicalement différent de la musique instrumentale 88. Dans les rondos d'Adèle et de Julie, aussi bien la régularité des coupes que le recours au quatrain à l'italienne 89 se rattachent à la tradition italienne. Seule manque la distribution isométrique des accents, comme il a été observé plus haut.

Illustration 2 [à mettre aussi près que possible de cet endroit]

[Légende] *Les rendez-vous bourgeois*, rondo de Julie. Le rythme de la *frullana*, proche de celui de la tarentelle, assure la triple isométrie prosodique, poétique et mélodique.

3. La texture de la ligne vocale, fondée sur l'unité de mélodie et adossée à un accompagnement orchestral formulaire.

Le rondo de Julie est fondé sur le rythme de la forlane, danse apparentée à la tarentelle, à caractère populaire et dont la répétitivité exacerbée possède un pouvoir hypnotique 90. Aux différents pupitres de l'orchestre sont attribuées des fonctions différenciées : rythmique et harmonique (basses et altos), remplissage harmonique (violons 1 et 2), thématique (clarinette, puis clarinette et violons). Dans le *cantabile* de *Cimarosa*, l'italianité de la texture mélodique de la première section ressort par contraste avec l'absence de ce caractère dans la seconde, *allegro* : l'invocation est construite sur le travail de variation-dérivation à partir de l'incise initiale et sur un accompagnement obstiné d'arpèges de harpe, tandis que la seconde

italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento, Napoli : Liguori, 1986) ; Renato Di Benedetto, « Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana fra il 1790 e il 1830 », *Analecta Musicologica*, XXI (1982), p. 421-443.

88 Voir mes études « “Quels accents ! quel langage !” : examen du traitement de l'alexandrin dans *Les vêpres siciliennes* », *L'opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, ed. Hervé Lacombe, Paris : Société française de musicologie, 2000, p. 183-210, et « “Parler sans accent...” : examen de la désitalianisation de la prosodie dans *Dom Sébastien* », *Donizetti, Parigi e Vienna*, Roma : Accademia nazionale dei Lincei, 2000, p. 181-208.

89 Trois rimes féminines (*piane*) et une rime terminale masculine (*tronca*). Sur le rôle de la terminaison *tronca* dans la construction de la strophe mélodique, voir Manfred Hermann Schmid, « Der verso tronco als Anstoß für Entwicklungen in der Syntax », *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*, Tutzing : Schneider, 1994, p. 53-121.

90 Voir Jean-Jacques ROUSSEAU, « Forlane », *Dictionnaire de musique*, Paris : Duchesne, 1768 ; édition de Jean-Jacques EIGELDINGER dans *Œuvres complètes*, vol. V : *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris : Gallimard, 1995, p. 830 : « Air d'une danse de même nom commune à Venise, surtout parmi les gondoliers. Sa mesure est à 6/8 ; elle se bat gaiement, et la danse est aussi fort gaie. On l'appelle *forlane* parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitants s'appellent *Forlans*. » Voir également André Grétry, *Mémoires, ou Essais sur la musique*, 1789, ed. J. H. Mees, Bruxelles : Académie musique / Paris : À la lyre moderne, 1829, vol. II, chap. IX « Sur les retours périodiques que l'on remarque dans les choses créées », p. 70 : « Ce dernier refrain a été employé dans une symphonie par l'habile artiste Saint-Georges ; il y est répété vingt fois et à la fin du morceau on est fâché de ne plus l'entendre. » Voir aussi Carlo Blasis, *Manuel complet de danse*, Paris : Roret, 1830, p. 46 : « *Furlane*, danse bien connue à Venise, et très en vogue parmi les gondoliers ; elle est très vive et sa musique est au temps de 6/8, jouée en *molto allegretto*. On l'appelle *furlane* parce qu'on la dansa d'abord dans le Frioul. Cette danse est très semblable à celle de la *tarentella*, mais elle n'est pas tout-à-fait si diversifiée. » On pourra rapprocher le rondo de Julie d'Isouard du duo Zerline-Masetto avec chœur « *Giovinette, che fate all'amore* » de *Don Giovanni* (n° 5).

section donne l'impression d'être improvisée pas à pas, sans ancrage thématique précis, et repose sur un accompagnement orchestral irrégulier et non prévisible.

Différence fondamentale entre l'école française et l'école italienne, selon Rousseau 91, l'unité de mélodie focalise l'attention sur le motif et y subordonne toutes les autres parties du discours musical, que ce soit par le recours à la variation dans le développement – puisque la variation emploie des incises dérivées du motif principal – ou encore par la réduction mélodique de l'accompagnement à une simple fonction harmonico-rythmique 92. À l'époque qui nous intéresse, toutefois, il importe de relever que, contrairement aux commentaires de Rousseau, l'unité de mélodie était devenue un point de contact entre les idiomes français et italiens car elle fut l'un des premiers marqueurs d'italianité à être intégrés dans l'opéra français 93.

Illustration 3 [à mettre aussi près que possible de cet endroit]

[Légende] *Cimarosa*, invocation de Cimarosa. L'accompagnement formulaire de harpe concentre tout l'intérêt mélodique sur la partie de chant.

4. Le recours à un arsenal ornemental varié, fondé sur la segmentation des incises (désinences et cadences), ainsi qu'à des sections entières de *passi* en diminutions à caractère instrumental.

L'allongement de la désinence 94 et son ornementation par interpolation s'observe dans l'invocation de Cimarosa (sur « mélo-*di-e* », mes. 12, 14, 18 ; sur « *vi-e* », mes. 25) ainsi que dans le rondò d'Adèle (« *ca-den-ce* », mes. 126, « *rou-la-de* », mes. 128) et la forlane de Julie (sur « *ten-dres-se* », mes. 13 et reprises). Le recours aux *passi* en diminutions pour les mesures d'articulation cadentielle est patent dans l'invocation (sur « résiste à », à la fin de la partie A, mes. 31 ; « mes chants », à la fin de la partie B, mes. 50) ainsi que dans les passages clairement italiens du rondò d'Adèle (mes. 34, 42-43, 137, 157-159, 173-180), alors que ni le « rondeau facile » ni la « romance » ne présentent ces caractères. Enfin les longues vocalises de la dernière partie du rondò d'Adèle donnent lieu à un déploiement de traits segmentés

91 Rousseau, « Unité de mélodie », *Dictionnaire de musique*, éd. Jean-Jacques Eigeldinger, p. 1146 : « C'est dans ce principe de l'unité de mélodie, que les Italiens ont senti et suivi sans le connaître, mais que les Français n'ont ni connu ni suivi ; c'est, dis-je, dans ce grand principe que consiste la différence essentielle des deux musiques ; et c'est, je crois, ce qu'en dira tout juge impartial qui voudra donner à l'une et à l'autre la même attention, si toutefois la chose est possible. »

92 Pour la théorie italienne de la mélodie vocale au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, voir Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica*, 1791 ; Carlo Gervasoni, *La scuola della musica*, 1800, ainsi que les études de Renato Di Benedetto, « Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana fra il 1790 e il 1830 », *Analecta Musicologica* XXI (1982), p. 421-443 et Virgilio Bernardoni, « La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790-1870) », *Acta Musicologica*, LXII (1990), p. 29-61 ainsi que l'étude plus ancienne de Leonard Ratner, « Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure », *The Musical Quarterly*, XLII/4 (1956), p. 439-454.

93 Michele Calella, « Rivoluzioni e *querelles*: la musica italiana alla conquista dell'Opéra », *The eighteenth-century diaspora of Italian music and musicians*, ed. Reinhard Strohm (Speculum Musicae 8), Turnhout : Brepols, 2001, p. 287-321.

94 Richard Wagner qualifiait de « frénésie cadentielle » l'allongement des désinences et leur multiplication dans la distribution mélodique. Voir Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Leipzig : Breitkopf & Härtel, vol. 6, p. 68, cité par Lippmann, *Versificazione italiana e ritmo musicale*, p. 269.

constitués d'une itération régulière d'une cellule mélodique de base sur un schéma conjoint ou arpégé (mes. 127, 147 et suivantes) 95.

Illustration 4 [à mettre aussi près que possible de cet endroit]

[Légende] *Le billet de loterie*, rondo d'Adèle. La préparation de la cadence est assurée par un passage concertant où les solos de clarinette, de cor et la partie de chant se répondent.

2. À la recherche de marqueurs

Une fois identifiés ces quatre éléments stylistiques se posent deux questions relatives à leur emploi par Isouard. En premier lieu, est-il nécessaire que ces quatre éléments soient employés simultanément pour représenter l'italianité ? Un seul d'entre eux est-il au contraire suffisant, et peut-on dès lors le considérer comme un marqueur ? Ensuite, dans quels airs d'Isouard, en dehors des trois pris comme modèles, rencontre-t-on ces éléments, et sont-ils associés à l'expression de l'italianité ?

La première question mène à un résultat significatif : même dans les trois modèles, les quatre éléments ne sont pas employés ensemble. Le tableau ci-dessous présente la distribution des critères dans ces trois airs, et fait ressortir qu'il se trouve, pour chacun d'eux, un critère manquant :

Air	critères observés	critère manquant
Rondo <i>alla frullana</i> , Julie, <i>Les rendez-vous bourgeois</i> (1807)	2 3 4	1
Invocation, Cimarosa, <i>Cimarosa</i> (1808)	1 3 4	2
Rondo, Adèle, <i>Le billet de loterie</i> (1811)	1 2 4	3

Dans le rondo *alla frullana* des *Rendez-vous bourgeois*, entièrement bâti sur le tempo *allegro brillante*, ne figure aucune section dévolue au chant *cantabile*. L'invocation de *Cimarosa* est construite sur un anisosyllabisme (12^f6^m8^f6^f8^m) que le compositeur rectifie, au moyen de répétitions, de façon à se rapprocher de l'isométrie mélodique. Enfin chacune des sections constitutives du rondo d'Adèle du *Billet de loterie* (*allegretto*, *andante sostenuto*, *tempo I°*, *andantino*, *allegro maestoso*) respecte le principe de l'unité de mélodie, mais leur multiplicité et leur diversité expressive, typique du rondeau à la française, fait perdre le sentiment de l'unité à l'échelle globale.

Puisque aussi bien les critères de bipolarité (1), d'isométrie (2) et d'unité de mélodie (3) peuvent ne pas apparaître dans des airs présentés comme italiens, aucun des trois ne constitue une condition nécessaire 96. Il ressort donc de cette analyse factorielle que seul le

95 La difficulté pour le lecteur moderne à appréhender cet aspect du chant italien hérité de l'esthétique concertante du XVIII^e siècle tient à ce qu'il fut très tôt considéré comme connu. La littérature théorique, privée d'exemples musicaux jusqu'aux premières décennies du XIX^e siècle, se montre peu descriptive et encore moins nominative sur l'essence de cet art décoratif. L'abondante quantité d'exemples fournis par les traités de chant et les solfèges du XIX^e siècle permettent d'apprécier les fréquences relatives de telle ou telle figure ornementale mais elle ne compense pas le problème onomasiologique que constitue l'absence de terminologie adaptée pour l'analyse du discours mélodique orné à une échelle inférieure à la mesure.

96 Le fait que l'on observe différentes combinaisons de ces trois critères signale qu'ils sont bien indépendants : en d'autres termes, aucun des trois ne se manifeste comme l'effet causé par un

critère de l'ornementation (4) pourrait être retenu comme marqueur. Pour confirmer cette hypothèse, il conviendra d'examiner si son emploi est une condition suffisante, c'est-à-dire si son emploi ne se rencontre pas dans d'autres airs n'ayant à l'évidence rien d'italien. Cette dernière analyse sera exposée ci-dessous.

Quant à la seconde question, elle permet d'identifier un certain nombre d'airs à l'intérieur desquels les critères stylistiques sont observés, parfois de façon évidente et ostentatoire, parfois d'une façon à peine perceptible pour l'auditeur.

L'air de Lucile « Que résoudre ! quel embarras étrange ! » (*Les confidences*, n° 7, II, 1) est un rondo de facture savante, dans lequel on retrouve naturellement la bipolarité de la coupe (1), mais aussi d'autres éléments pris en considération. À la section initiale, à caractère de récit (mes. 1-15), succède après la cadence de violon solo une section *cantabile* (mes. 17-43), où apparaissent une pulsation rythmique stable et un accompagnement formulaire aux cordes (3). Cette section présente deux idées mélodiques, l'une associée à « revoir l'amant que je préfère » (mes. 17-24) et l'autre à « ah, quelle peine ! » (mes. 28-43), et laisse au chanteur une cadence à sa discrétion (mes. 39). La section finale, considérablement plus développée (mes. 40-176), reprend les idées mélodiques du *cantabile* (respectivement mes. 79-86 et 90-101), alternées avec des passages plus déclamatoires où dominent les figures obstinées des cordes. Le *più allegro*, à partir de la mes. 101, présente enfin des diminutions typiques du chant billant (mes. 117-130, 145-158) (4). Pour l'ensemble de ces caractéristiques formelles, cet air pourrait aisément se rencontrer dans une partition italienne des années 1770-1780.

L'air de Linval dans *Le déjeuner de garçons* (1806) présente un exemple, parmi d'autres, de recours aux critères stylistiques italiens. « Salut, ma dernière ressource » (n° 4, I, v) est bâti sur quatre quatrains répartis en une section à caractère de récitatif (1^{er} quatrain), un premier mouvement (2^e) et un second (3^e et 4^e). Plus encore que le critère de bipolarité (1), se manifestent dans cet air le lien entre l'isométrie poétique et l'isométrie mélodique (2) ainsi que l'unité de mélodie (3), résultant de l'organisation des incises mélodiques selon les principes d'itération et de variation. Comme l'air de Lucile, celui de Linval présente tant d'affinités avec les airs italiens de l'époque qu'on pourrait le considérer comme une parodie en langue française, alors que cette facture italienne n'est pas clairement associée à une volonté de représentation de l'italianité 97.

D'autres airs présentent enfin un assemblage d'éléments italiens et d'éléments autres, parfois clairement inscrits dans la tradition française. Parmi eux, l'air de Michel-Ange « Talent divin, feu créateur » (*Michel-Ange*, 1802, I, IV) possède un accompagnement orchestral formulaire (3), une métrique accentuée (2) mettant en valeur les désinences mélodiques et même quelques diminutions du corps de la mélodie (4), mais sa forme est celle d'un air en rondeau à la française, dont le refrain est « Talent divin ». Cet air présente donc des caractéristiques communes avec le rondo de Julie. L'air de Lorange « Dieu charmant » de *L'intrigue aux fenêtres* (1805, n° 4, I, X) est construit sur la bipolarité du *cantabile* et de l'*allegro* final (1), mais il est organisé selon une coupe complexe où l'opposition des deux

autre. Ce résultat reste périphérique pour l'étude présente mais il ouvre des perspectives fécondes pour l'étude des procédés compositionnels en matière de mélodie pour cette époque.

97 Sur le cadre historique de la parodie, voir Michael Robinson, « *Opera buffa into opéra comique. French adaptations of Italian opera, 1775-1792* », *Music and the French Revolution*, ed. Malcolm Boyd, Cambridge : CUP, 1992, p. 37-56 ainsi que Alessandro Di Profio, « La strana coppia Mozart e Shakespeare, ovvero *Così fan tutte* a Parigi nel 1863 », *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, ed. Roger Parker, Stefano La Via, Torino : EDT, 2002, 227-252 : 227-229.

pôles est camouflée par la gradation agogique (*moderato* → *andantino* → *andante con moto* → *allegretto*), ce qui rappelle le morcellement du rondo d'Adèle. L'air de Valcour « Divinités chéries » du *Déjeuner de garçons*, (1806, n° 3, I, IV) est construit en couplets, selon la tradition française, mais il présente une forte isométrie poétique (huitains d'hexasyllabes) (2), des désinences mélodiques pour les rimes féminines (« ché-ri-es », « grâ-ces ») (4) ainsi qu'une fusion des deux derniers vers en une seule entité mélodique, « pour embellir les grâces → le ciel créa l'amour », fréquente dans la musique vocale italienne. Enfin, dans une forme tripartite remarquable, où le *cantabile* se trouve inséré au milieu de deux mouvements vaillants, comme pour la seconde aria de Rosina, « Già riede primavera », dans le *Barbiere di Siviglia* de Paisiello, se distinguent plusieurs airs, dont celui de Jasmin, dans *Les rendez-vous bourgeois* (n° 1, I, 1) et celui de Florina dans *Cimarosa* (II, 1). Le premier (*allegro con moto* – *andantino con moto* – *allegro con spirito*) présente une claire isométrie poétique et mélodique (2), des diminutions dans le développement mélodique de l'*allegro* initial, ainsi qu'un caractère *cantabile* et quelques mélismes dans l'*andantino* central (4). Le second (*allegro maestoso grandioso* – *andante sostenuto* – [*allegro*]) utilise de longues vocalises dans une métaphore guerrière typique du registre héroïque du *dramma in musica*. Il est étonnant de constater que, pour tous ces airs, on observe les éléments stylistiques et les mêmes lacunes que dans les airs pris comme modèles au début de cette étude, sans que, cette fois, il n'y ait plus rien qui constitue une sorte d'évidence d'italianité.

3. Discussion

Limitée à quelques œuvres d'Isouard, cette étude ne permet que d'entrevoir la complexité d'un phénomène que seule une étude portée sur un corpus plus large d'œuvres de l'époque permettrait de mieux cerner. Elle délivre néanmoins d'ores et déjà quelques résultats instructifs.

En premier lieu, il apparaît que les éléments stylistiques des airs italiens de l'époque se retrouvent dans quantité d'airs français, que ceux-ci manifestent une volonté de représentation d'identité italienne ou non. Un tel résultat pourrait mener au scepticisme, voire à une remise en cause, mais douter de l'italianité des éléments stylistiques présentés ci-dessus en raison de leur présence dans des œuvres françaises serait une erreur d'observation. Leur italianité n'est pas à établir : ils sont aussi bien décrits dans la littérature théorique qu'ils sont présents dans les airs les plus célèbres de la fin du XVIII^e siècle, comme l'aria de Paolino « Pria che spunti in ciel l'aurora » du *Matrimonio segreto* (1792) de Cimarosa suffit à le rappeler.

Cette large diffusion d'éléments stylistiques italiens dans le genre comique français s'explique par deux raisons. Tout d'abord les vagues successives d'italianisation de l'opéra-comique français, tout au long du XVIII^e siècle, eurent comme conséquence non seulement l'intégration d'éléments étrangers dans le substrat français, mais surtout leur assimilation, c'est-à-dire leur banalisation au point que leur origine étrangère finit par ne plus être clairement perceptible. Une telle observation ne fait que corroborer, sur les plans morphologique et stylistique, le constat rappelé au commencement de cette étude, selon lequel l'opéra-comique est bel et bien un genre métissé, fruit de transferts culturels répétés, à l'intérieur duquel il est difficile de démêler les origines culturelles diverses tant elles ont évolué vers la fusion.

Il importe de relever sur ce point que deux des quatre critères examinés, l'isométrie (poétique, prosodique et mélodique, critère 2) et l'unité de mélodie, avec son corollaire d'accompagnement orchestral formulaire (critère 3), présentent des connotations génériques sensiblement différentes, selon qu'ils sont envisagés dans l'opéra italien ou dans l'opéra français. Isométrie et unité de mélodie ne sont pas réservées au genre comique en Italie, et sont à la base des constructions d'aria les plus savantes et les plus longues du genre sérieux. En France, en revanche, ces deux critères opèrent une ligne de démarcation très claire entre le genre de cour et le genre populaire : le genre savant de la tragédie en musique, régi par la même esthétique élitiste que celui du théâtre classique, répugne autant à l'isométrie qu'à l'unité de mélodie – pour des raisons qui tiennent au primat de l'élément verbal dans la tradition française – à l'exception des divertissements, où les rythmes de danse ne peuvent en réalité passer au premier plan que dans la mesure où ces épisodes sont périphériques sur le plan dramaturgique. En revanche, comme dans toutes les traditions nationales, les couplets du registre populaire français sont évidemment fondés sur l'isométrie et l'unité de mélodie. Il n'est donc pas étonnant que ces deux critères aient pu constituer un terrain de convergence entre les traditions italienne et française, mais seulement pour l'opéra-comique, puisqu'une telle convergence était inenvisageable dans le genre savant.

En second lieu, la simple différence en termes de diffusion géographique entre l'opéra italien et l'opéra français à l'aube du XIX^e siècle conditionna de façon significative la façon dont l'identité culturelle italienne pouvait être représentée en musique. Comme l'opéra italien était encore une *koine* répandue sur l'ensemble du continent européen, par opposition aux écoles nationales dont l'identité propre se constituait progressivement par dérivation à partir du socle commun, représenter l'italianité impliquait de faire ressortir un cadre général en l'opposant à un cadre particulier. Comment représenter l'altérité, lorsque l'altérité touche en réalité une *koine* ? Il est évidemment plus facile de marquer ce qui est spécifique à un petit groupe que de représenter ce qui est commun au grand groupe, à plus forte raison quand le petit intersecte le grand. Attirer l'attention sur une idiosyncrasie (qu'elle soit personnelle, culturelle, géographique ou historique) est une opération aisée car cette dernière se distingue par essence du cadre général : c'est ce qui permet le procédé de citation, que les *opere buffe* du XVIII^e siècle pratiquaient 98. L'opération inverse est en revanche difficile à concevoir, et encore plus difficile à mettre en œuvre.

Il n'est donc guère étonnant que l'on observe deux techniques que l'on pourrait qualifier de « marquage forcé ». La première consiste en l'exagération d'un élément stylistique de la *koine*. C'est dans ce sens que l'on peut comprendre pourquoi le recours à de longs *passi* en diminutions, dans le corps de la phrase comme dans les cadences (critère 4), ait pu immédiatement évoquer l'Italie puisque cette technique d'ornementation mélodique repose sur une conception contrapuntique de la composition, radicalement différente du recours aux effets et aux agréments placés sur des notes isolées, qui reste la base de l'embellissement de la musique française 99. L'autre technique repose sur la focalisation d'un élément somme toute périphérique de la langue commune pour en faire un emblème. Ainsi sont traités les rythmes de danse, comme la *frullana*, qui ont l'avantage d'être facilement mémorisables et identifiables, et qui permirent, dans les dernières décennies du XVIII^e siècle, de dresser une

98 Pour les citations de Sarti et de Martin y Soler dans *Don Giovanni*, voir l'édition de Giovanna Gronda du livret de Lorenzo Da Ponte (Torino : Einaudi, 1995, p. XV-XVI).

99 Robert Donington, *The interpretation of early music*, London : Faber and Faber, 1963, troisième édition, 1974.

carte géographique des rythmes musicaux typiques. Dans ses travaux sur l'exotisme musical, Ralph Locke s'est appuyé sur la réflexion de Stendhal sur l'attitude du touriste en terrain étranger, prenant pour élément caractéristique du pays qu'il visite un élément qui est en réalité banal ¹⁰⁰. On voit bien que le choix des rythmes de *frullana* ou de tarentelle consiste à essayer de trouver, dans l'étendue que recouvre l'art musical italien à la fin du XVIII^e siècle, un élément qui puisse être considéré comme exotique, et qui puisse de ce fait immédiatement capturer l'attention de l'auditeur.

¹⁰⁰ Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, Paris : M. Lévy, 1854, vol. 2, p. 293 : « Ce qui est curieux pour moi c'est ce qui se passe dans la rue et qui ne semble curieux à aucun habitant du pays ». Cité par Ralph Locke, « L'impossible possibilité de l'exotisme musical », *Musique, esthétique et société*, ed. Damien Colas, Florence Gétreau et Malou Haine, Wavre : Mardaga, 2007, p. 91-107 (p. 93).

4. Berlioz et l'imitation

Mon intérêt pour la théorie de l'imitation a une origine double. D'une part, il semble qu'après les nombreux débats accompagnant la naissance de l'esthétique comme science au XVIII^e siècle, la question de l'imitation semble moins préoccuper les esprits, ce qui inciterait à penser qu'il s'agit d'un problème essentiellement propre au XVIII^e siècle. Or la simple prise en compte des leitmotifs de la *Tétralogie* de Wagner, consacrés pour une bonne moitié à des phénomènes naturels, infirme cette idée. De plus, l'imitation est au cœur de la dramaturgie musicale, si l'on s'en tient au postulat posé par Dahlhaus, qu'il s'agisse de l'imitation de la nature humaine, c'est-à-dire affective, ou de la nature hors de l'homme.

À l'occasion du *Liber amicorum* préparé avec Florence Gétreau et Malou Haine en l'honneur de Joël-Marie Fauquet, j'ai publié une traduction intégrale de l'essai de Schumann sur la *Symphonie fantastique* (1835), afin de rendre hommage à la démarche de Joël-Marie Fauquet, qui avait publié dans cet esprit la version originale, parue sous forme de feuillets, du *Traité d'instrumentation* de Berlioz.

Cette étude sur l'imitation est consacré au fameux essai de 1837, où Berlioz précise tout d'abord sa position par rapport aux penseurs qui l'ont précédé, comme Lacépède et Carpani, justifie ensuite son attachement au procédé de l'imitation, auquel il fit appel abondamment dans la *Symphonie fantastique* et *Harold en Italie*, et enfin souligne l'importance de la *Symphonie pastorale* de Beethoven dans la réévaluation de ce procédé poétique à l'aube du XIX^e siècle.

Berlioz, Carpani, et la question de l'imitation en musique

Hector Berlioz fit paraître son article « De l'imitation musicale » dans la *Revue et gazette musicale* en janvier 1837 101. Cet article, l'un des plus célèbres de la critique berliozienne, n'est pas une recension de concert ; il appartient à une seconde catégorie d'écrits, celle des essais d'esthétique musicale auxquels la presse spécialisée de langue française offrait, dans la première moitié du xix^e siècle, un espace d'expression non négligeable 102. Pour autant, l'essai sur l'imitation n'est pas seulement le fruit d'une spéculation théorique sans rapport avec l'expérience musicale 103 : s'il se présente comme une réponse à la lettre X des *Haydine* de Carpani, qui traite des procédés imitatifs utilisés dans la *Création* de Haydn, il s'inscrit dans une série de textes consacrés à la *Symphonie pastorale* de Beethoven, sur laquelle Berlioz ne cessa de revenir au cours des années 1830.

Cet essai se situe donc à la croisée de trois contextes et il est le fruit d'un triple dialogue que la présente étude se propose d'éclairer. En faisant part de sa relecture de la théorie musicale du XVIII^e siècle, Berlioz montre comment sa réflexion a évolué sur l'une des plus anciennes questions de poétique et d'esthétique musicales. En prenant pour exemple central la *Symphonie pastorale*, le compositeur dévoile quelle fut l'œuvre dont la découverte déclencha chez lui un changement radical de point de vue. Enfin, les recommandations et les condamnations qu'il édicte renvoient implicitement aux œuvres propres du compositeur dans lesquelles il mit lui-même ce procédé compositionnel en pratique.

La lettre X des *Haydine* et la *Création*

101 *Revue et gazette musicale de Paris*, IV/1 (1^{er} janvier 1837), 9-11 ; IV/2 (8 janvier 1837), 15-17. Republié dans Hector Berlioz, *Critique musicale*, ed. Yves Gérard et Marie-Hélène Coudroy-Saghai, volume 3 : 1837-1838, Paris : Buchet-Chastel, 2001, pp. 1-8, 9-14. Les références aux articles de Berlioz renverront à cette édition.

102 Les articles de fond de la *Revue musicale* de Fétis et de la *Gazette musicale* de Maurice Schlesinger, de même que la publication, dans cette dernière, de nouvelles musicales à la manière de Hoffmann, dénotent l'influence de la presse allemande. Voir Kerry Rosaleen Murphy, *The formation of the music criticism of Hector Berlioz (1823-1837)*, Ph. D. diss., Faculty of Music of Melbourne, 1984 ; Peter A. Bloom, « François-Joseph Fétis and the *Revue musicale* (1827-1835) », Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1972.

103 David Charlton, « 'Envoicing' the Orchestra: Enlightenment Metaphors in Theory and Practice », *French Opera 1730-1830: Meaning and Media*, Bury St Edmunds, 2000, V, pp. 1-32.

Si l'on ne tient pas compte du plagiat de Stendhal, qui date de 1814 104, la traduction française officielle des *Haydine* de Carpani parut en 1837 105. C'est vraisemblablement sous forme de prépublication, annoncée en juin 1836 dans la *Bibliographie de la France* 106 que Berlioz prit connaissance de la lettre X, qui traite spécifiquement de l'imitation en musique 107.

Le dialogue entre les deux hommes peut sembler surprenant, tant leurs univers culturels respectifs sont éloignés. Premier biographe de Haydn, aussi fantaisiste que « désespérément non fiable » dans la relation des faits historiques 108, Giuseppe Carpani passe pour l'un des tenants de l'esthétique néo-classique en raison de la polémique qui l'opposa au critique d'art Andrea Majer au sujet du beau idéal 109. Or les considérations qu'il développe dans ses deux ouvrages consacrés à la musique, les *Haydine* et les *Rossiniane* 110, ne se s'inscrivent pas aussi simplement dans le prolongement des théories classicisantes de Spalletti, Milizia et Cicognara 111. Séjournant à Vienne, de 1797 à sa mort (1825), Carpani fut le témoin de l'apparition, sous l'effet de la musique de C. P. E. Bach et de Haydn, d'un nouveau collectif de pensée au sein de la presse de langue allemande 112. L'influence de ce nouveau paradigme esthétique est manifeste dans les *Haydine* : à côté de la réaffirmation de conceptions anciennes, d'inspiration idéaliste 113, on y trouve l'apologie de la musique instrumentale, en

104 Louis-Alexandre-César Bombet [Henri Beyle], *Lettres écrites de Vienne, en Autriche sur le célèbre compositeur Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Metastase et l'Etat présent de la Musique en Italie*, 1814. La polémique opposant Carpani à Bombet fut suivie dans le *Constitutionnel* (13 décembre, 1815 ; 26 mai 1816 ; 20 août 1816 ; 1^{er} octobre 1816). Voir Helmut C. Jacobs, *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration : Studien zu Giuseppe Carpani (1751-1825)*, Frankfurt : Lang, 1988.

105 Le traducteur, Dominique Mondo, devait également publier une version française du *Dictionnaire de musique* de Pietro Lichtenthal (Paris : Troupenas, 1839).

106 Comme le suggère Marie-Hélène Coudroy-Saghai dans Hector Berlioz, *CM*, 3, p. 1.

107 Même si Berlioz expose dans ses essais critiques des années 1830 plusieurs idées formulées dans les autres lettres des *Haydine* (cf. *infra*), ceci ne signifie pas nécessairement qu'il ait lu l'ouvrage de Carpani auparavant, par exemple lors de son séjour à Rome, ni qu'il y ait une filiation directe entre les deux auteurs. La similitude d'opinion peut tout aussi bien s'inscrire dans un cadre beaucoup plus généralisé de consensus critique.

108 H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, Bloomington : Indiana University Press, 1976-1980, p. 332.

109 Giuseppe Carpani, *Le Majeriane ovvero lettere sul bello ideale. In risposta al libro Della imitazione pittorica del Cav. A. Majer*, Padova : Tipografia della Minerva, 1820. Voir Giorgio Pestelli, « Giuseppe Carpani e il neoclassicismo musicale della vecchia Italia », *Quaderni della Rassegna musicale*, IV (1968), pp. 105–121, et *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, ed. Carlida Steffan, Pordenone : Edizioni Studio Tesi, 1992.

110 Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre Maestro Giuseppe Haydn*, Milan : Candido Buccinelli, 1812 ; Id., *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali*, Padova : Tipografia della Minerva, 1824. Dorénavant, les références aux *Haydine* indiqueront la page de l'édition française, suivie de celle de l'édition italienne entre parenthèses.

111 Giuseppe Spalletti, *Saggio sopra la bellezza*, Roma, 1765 ; Francesco Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno*, Venezia, 1781 ; Leopoldo Cicognara, *Del bello*, Firenze, 1808.

112 Voir Helmut C. Jacobs, *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration: Studien zu Giuseppe Carpani (1751-1825)*, Frankfurt : Lang, « Bonner romantische Arbeiten », XXVIII, 1988 ; Mary Sue Morrow, *German music criticism in the late eighteenth century: aesthetic issues in instrumental music*, Cambridge : CUP, 1997.

113 Comme la double analogie entre mélodie et dessin (resp. harmonie et couleur) : « La cantilène est à la musique ce que le dessin est à la peinture. — Un bon contour, disait Annibal Carrache,

laquelle Carpani voit l'avènement de la république en musique après le long règne de la musique vocale 114.

La lettre X occupe une position particulière dans les *Haydine* : elle a pour objet l'analyse de la peinture musicale de la « Représentation du chaos » dans la *Création* — l'un des passages qui firent couler le plus d'encre dans les premières années du XIX^e siècle 115 — pour lequel Carpani développe une entière dissertation sur l'imitation. L'auteur avait déjà traité de l'imitation et de la *Création* dans les lettres précédentes, mais de façon épisodique, si bien que la lettre X apparaît comme la clef de voûte de l'ouvrage.

Carpani présente *La Création* comme elle fut perçue par les contemporains de Haydn, à savoir un oratorio dans le genre descriptif, délaissant le traditionnel équilibre, hérité de Haendel, entre style religieux (choral et fugué) et style dramatique pour un assemblage de pages poétiques et de pages narratives 116. Même si le livret n'était autre qu'une célébration de la puissance divine au moyen d'une série de tableaux évoquant les beautés de la nature, même si *La Création* devait, selon l'intention du compositeur, s'adresser à un public large et populaire, à la manière des oratorios de Haendel, ce qui justifiait pleinement le recours à l'écriture imitative 117, et même si ce procédé compositionnel était très ancien 118, Haydn prenait un risque en suivant les conseils du baron van Swieten 119. Dans les dernières

puis un crachat et vous avez fait un beau tableau. — Où il n'y a pas de cantilène, il n'y a ni pensée, ni unité, ni intérêt, ni discours, et c'est le cas où l'on peut dire. — *Musique, que me veux-tu ?* » *Haydine*, III, pp. 46-47 (32-33) ; voir également la lettre VI, p. 171 (128). Pour un traitement d'ensemble de la question, se reporter à Mark Evan Bonds, « Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century », *Journal of the American Musicological Society*, L/2-3 (1997), 387-420.

114 Cette métaphore socio-politique est à rapprocher de François Arnaud, *La soirée perdue à l'Opéra*, 1774 : « à l'exception d'un très-petit nombre de morceaux, les Instrumens accompagnent la voix, comme un valet accompagne son maître, & non comme les bras, les mains, les yeux, les mouvemens du visage & de tout le corps, accompagnent le langage du sentiment & de la passion ». Cité par David Charlton, *op. cit.*, pp. 20-21.

115 Nicholas Temperley, *Haydn: the Creation*, Cambridge : CUP, 1991, pp. 42-46.

116 Carl Friedrich Zelter, *Allgemeine musikalische Zeitung*, IV (1801-2), cols. 385-96, cité par Nicholas Temperley, *op. cit.*, pp. 89-92 ; Carpani, *Haydine*, X, p. 218 (163) : « Ce qui constitue le vrai oratorio, est ce mélange de style religieux et fugué avec le style clair, parlant et idéal de la musique dramatique ».

117 Voir James Webster, « The sublime and the pastoral in *The Creation* and *The Seasons* », *The Cambridge Companion to Haydn*, ed. Caryl Clark, Cambridge : CUP, 2005, 150-163. Je remercie James Webster de m'avoir permis de lire son chapitre avant publication.

118 Dans la lettre VII des *Haydine*, Carpani passe en revue plusieurs exemples d'œuvres à caractère descriptif, de la Renaissance au XVIII^e siècle (pp. 146-154 [109-115]).

119 Pour Carpani, *La Création* est la première œuvre de grande dimension entièrement écrite dans le style imitatif : *Haydine*, lettre X, p. 219 (164). Voir Edward Olleson : « The Origin and Libretto of Haydn's *Creation* », *Haydn Yearbook*, IV (1968), pp. 148-68. C'est en échange du soutien des Associierten, société fondée par van Swieten qui organisa la première exécution des oratorios de Haydn, que le compositeur se soumit aux recommandations du baron. Mais les procédés imitatifs que ce dernier envisageait pour les *Saisons* furent à l'origine du différend entre les deux hommes, Haydn rejetant ce qu'il qualifiait de *französicher Abfall* (« ordures françaises »). Le compositeur associait ces excès au système poétique de Grétry, pourtant très réservé sur les facultés imitatives propres à la musique (André-Modeste Grétry, *Mémoires ou essais sur la musique*, Paris : Imprimerie de la République, an V [1797], vol. II, pp. 88-94 : pp. 92-93 : « la musique [...] tire ses premiers avantages des beautés poétiques, idéales ou exagérées qu'elle se permet, non sans doute pour être plus vraie, mais pour être musique. » ; *Ibid.*, vol. III, p. 259 : « La musique purement imitative n'est que déplaisante, si le charme de l'art musical n'y est joint avec grâce ; c'est, comme nous l'avons dit ailleurs, un buste colorié qui ne présente que des traits

décennies du XVIII^e siècle, le genre « pittoresque » ou « descriptif » était devenu le terrain d'élection des petits maîtres, comme en témoigne la grande quantité d'œuvres qui virent le jour à cette époque, et lorsque de grands compositeurs s'y consacraient, ce n'était guère qu'à titre de plaisanterie 120. Le mépris pour la musique imitative tendait à se généraliser, surtout chez les représentants de l'esthétique romantique naissante, comme E. T. A. Hoffmann et madame de Staël, avant qu'il ne se radicalise chez Arthur Schopenhauer 121. Les détracteurs de la *Création* stigmatisèrent précisément les peintures musicales (*Tonmalereien*) de l'oratorio, qu'ils jugèrent naïves et par conséquent indignes du savoir-faire de Haydn 122.

L'essai de Carpani prend appui sur ces objections ; le premier point examiné s'attache à la nature des objets dont la représentation en musique va de soi, par opposition à ceux dont la représentation ne peut pas être immédiate. Si le bruit du tonnerre ou le chant des colombes « appartiennent de droit au domaine de la musique » 123, tel n'est pas le cas du passage de l'ombre à la lumière qui constitue le sujet de la création du firmament dans la « représentation du Chaos » 124. Pour ces deux catégories d'objets, Carpani utilise les termes d'*imitation directe* et d'*imitation indirecte*, ce qui l'amène à envisager une taxinomie binaire qui rappelle, non pas celle, plus complexe, de Lacépède (1785) que le critique italien cite pourtant, mais celle de Batteux (1746) 125. Le théoricien français opposait le paysage en musique au « tableau à personnage » en musique : ce point de vue traduit autant l'attachement au modèle pictural, dont Batteux avait fait l'art de référence, que la conception anthropocentriste de la nature, caractéristique des pays de langue romane 126. Mais au moment où il étendait à la musique son principe de réduction des arts au principe unique de la *mimesis*, Batteux était bien obligé de reconnaître que, si la référence de la représentation artistique (*Abbild*) à l'objet naturel pris pour modèle (*Urbild*) allait de soi pour les arts figuratifs, il n'en était pas de même pour la musique, art essentiellement abstrait et inscrit dans le déroulement temporel 127. La difficulté gnoséologique que posait l'art musical provenait de ce que l'objet considéré alors comme le plus digne de représentation, les passions humaines, ne relevait pas *a priori* de ses facultés propres. Pour peindre en musique

immobiles qui font reculer d'effroi, au lieu d'intéresser la sensibilité ; c'est un être vivant paré des traits de la mort ; c'est une vérité si tristement, si machinalement rendue, qu'on ne désire point la connaître. »).

120 Voir une critique du corpus de musique pittoresque, et en particulier l'analyse de *La bataille de Marengo* de Bernard Viguerie (1800) dans « De la musique pittoresque et des symphonies de Beethoven, arrangées pour piano par Fréd. Kalkbrenner », *France musicale*, I/2 (7 janvier 1838).

121 Voir Katherine Kolb Reeve, *The poetics of the orchestra in the writings of Hector Berlioz*, Ph. D. diss. Yale University, 1978, pp. 20-25 et Peter le Huray, « The Role of Music in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Aesthetics », *Proceedings of the Royal Musical Association*, CV (1979), pp. 90-99.

122 Voir Nicholas Temperley, *op. cit.*, p. 43.

123 Carpani, *Haydine*, X, p. 222 (167).

124 *Journal de l'empire*, 19 avril 1811, p. 4 (cité par James H. Johnson, « Beethoven and the birth of romantic musical experience in France », *19th-century music*, XV/1 (1991), pp. 23-35 : 30) ; à rapprocher de Thomas Busby, *General History of Music*, London, 1819, vol. 2, pp. 399-400 : « a series of attempted imitations of many things inimitable by music » (cité par Nicholas Temperley, *op. cit.*, p. 94).

125 Lacépède, *La poétique de la musique*, Paris : Imprimerie de Monsieur, 1785 ; Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris : Durand, 1746.

126 Charles Batteux, *op. cit.*, p. 266.

127 Voir Hugo Goldschmidt, *Die Musikästhetik des Achtzehnten Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich-Leipzig : Rascher, 1915 ; Walter Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster : Helios, 1929.

ces mouvements de l'âme humaine, Batteux emprunte à la rhétorique classique des préceptes qui se révèlent d'une bien maigre utilité pour les musiciens, qu'il s'agisse du *aut famam sequere* d'Horace, invitant les compositeurs à suivre la tradition, ou encore du *omnis motus animi suum* de Cicéron, qui n'est en définitive qu'un rappel à la vraisemblance 128.

L'imitation directe est appelée par Carpani *imitation physique*, l'adjectif étant employé dans son sens étymologique : elle se réfère à l'imitation de la nature (*μίμησις της φύσεως*) comprise dans le sens moderne et restreint de « nature environnant l'homme » et non plus, comme dans la tradition classicisante du XVIII^e siècle, dans le sens général comprenant au centre la nature humaine et à la périphérie la nature environnante 129. L'imitation indirecte, appelée *imitation sentimentale*, fait appel sentiments de l'auditeur pour évoquer chez lui des objets ou phénomènes naturels qui ne sont pas de simples sons, comme « la fraîcheur d'une prairie, le silence de la nuit, le parfum d'une rose » 130. C'est sur cette seconde catégorie d'imitation, attachée aux affections de l'âme et dans laquelle Carpani voyait le sublime de la musique, qu'auraient porté en réalité les conseils que le baron van Swieten donna à Haydn :

Le baron avait observé que la musique, sans avoir un langage déterminé, par la raison qu'elle sait rendre à merveille les affections de l'âme, peut aussi colorer et peindre les images par l'imitation des effets analogues. Je me rappelle un personnage qui appelait la musique une *peinture invisible* 131.

Assez curieusement, c'est plutôt l'une des principales thèses anti-imitationistes du XVIII^e siècle que l'on reconnaît ici. L'indétermination du langage musical, et le surcroît d'expression qui en découle, était le principal argument des défenseurs de la musique instrumentale dans les années 1770, qu'il s'agisse de Webb, de Chastellux ou de Marmontel 132. Quant à la thèse des « effets analogues » produits sur le cerveau par l'image

128 Horace, *Ars poetica*, §§ 119-120 : « aut famam sequere, aut sibi conuenientia finge, scriptor » (Suivez la tradition, poète; ou bien, que dans vos fictions il règne un ensemble judicieux); Cicéron, *De oratore*, Livre III, § LVII (216) : « omnis enim motus animi suum quendam a natura habet uultum et sonum et gestum » (La nature a donné, pour ainsi dire, à chaque passion sa physionomie particulière, son accent et son geste), cités par Batteux, *op. cit.*, pp. 267-268.

129 C'est parce que l'imitation de la nature renvoyait, au XVIII^e siècle, aussi bien à la nature humaine qu'à la nature environnant l'homme que le terme d'imitation englobait celui d'expression, synonyme d'« imitation des passions humaines ». Voir Katherine Kolb Reeve, *op. cit.*, pp. 20-21.

130 Carpani, *Haydine*, X, pp. 227-228 (171).

131 Carpani, *Haydine*, X, p. 219 (164). La formulation de « peinture invisible » s'inscrit dans la série de variations sur l'*ut pictura poesis* d'Horace (*Ars poetica*, v. 361) : Cicéron, *De inuentione*, II (« muta imago »), Batteux, *op. cit.* (« la peinture, qui est une poésie muette »), Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766 (« die Malerei [ist] eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei »). Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1838, « eine objektive Musik, ein Tönen in Farben » (II. III. III. 3a).

132 Daniel Webb, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, London, 1776 : « On hearing an overture by Jommelli, or a concerto by Geminiani, we are transported, exalted, delighted; the impetuous, the sublime, the tender, take possession of the sense at the will of the composer. In these moments we have no determinate idea of any agreement or imitation; and the reason is this, that we have no fixed idea of the passion to which this agreement is to be referred ». Chastellux, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, 1765, pp. 88-89 : « [dans le genre lyrique] la Musique se charge de vous exprimer toutes les nuances de nos sentimens. Passe-t-on de la joie à la tristesse, de l'espérance au désespoir, de la haine à la tendresse, l'orchestre animé emprunte la voix des passions; il dévoile à l'auditeur leur marche indéterminée, il les suit dans leur égarement, & ses sons touchans, mais inarticulés, sont le seul langage qui puisse les faire comprendre ». Marmontel, *Supplément à l'Encyclopédie*, 1779 s. v. « accompagnement », pp.

visuelle et par l'image sonore, elle fut proposée par l'abbé Morellet qui fut, aux côtés de Chastellux et de Chabanon, l'un des principaux adversaires des idées de Rousseau sur l'imitation 133. La dichotomie de Carpani permet ainsi de réunir sous le même vocable d'« imitation » deux types d'écriture musicale appartenant à deux écoles esthétiques opposées. D'une part l'imitation physique qui, s'accordant bien avec la théorie générale de l'imitation, d'inspiration aristotélicienne et précisée par Batteux, jouissait d'un grand prestige intellectuel mais ne présentait que peu de dignité en musique. De l'autre l'imitation sentimentale, de grande dignité musicale, aussi bien pour les défenseurs que pour les détracteurs de la musique instrumentale, mais qui s'avérait beaucoup plus difficile à justifier dans le cadre classique de la théorie de l'imitation.

Carpani aborde ensuite un autre point soulevé par la critique, celui du bon usage des procédés imitatifs, puisque le reproche de « naïveté » était le plus souvent formulé à l'encontre des peintures musicales. Plus qu'une simple description des étages inférieurs de la taxinomie, la suite du commentaire de Carpani s'attache à préciser les limites à ne pas franchir pour le compositeur, sous peine de tomber dans le ridicule et l'indigne de l'art. L'auteur distingue, pour l'imitation physique, une version servile, qu'il condamne, et une version déguisée, qu'il accepte. Afin de justifier son refus de l'imitation servile, an alogue au trompe-l'œil en peinture, il reprend l'anecdote du chant du rossignol citée en exemple par Kant 134 : un jeune Grec aurait refusé de se déplacer pour entendre l'imitation du chant du rossignol par un appeau, sous prétexte qu'il s'agissait d'une fraude 135. Kant et Carpani tirent de cette même anecdote deux commentaires divergents qui illustrent une différence irréductible de point de vue entre philosophes et créateurs 136. Pour Kant, la beauté provient

115-116 : « La force, l'énergie, la délicatesse, les nuances de la pensée & du sentiment sont bien souvent au-dessus de l'expression de la parole & de la voix. La musique a imaginé de donner à l'ame un nouvel organe, & comme une seconde voix qui mêle aux sons articulés des sons plus confus & plus vagues, mais dont la sensibilité se communique à la voix même, & rend plus vive & plus touchante l'impression commune que l'oreille en reçoit. » Voir Alan Lessem, « Imitation and Expression: Opposing French and British Views in the 18th Century », *Journal of the American Musicological Society*, XXVII/2 (1974), pp. 325-330.

133 ***Abbé Morellet, *De l'expression en musique*, slnd [1771], pp. 8-9 : « Le bruit & le mouvement par exemple, l'un sensible à l'œil, l'autre sensible à l'ouïe, se correspondent réciproquement et existent ensemble dans l'objet physique. La musique profite de cette liaison; et si elle ne peut peindre un objet par les inflexions de la voix, elle l'imite par le mouvement, ou plutôt elle réunit le plus souvent ces deux moyens d'imitation et d'expression qui se prêtent un secours mutuel ». Voir Walter Serauky, *op. cit.*, chap. 7, p. 208 ; David Charlton, *op. cit.*, p. 7.

134 Cette anecdote du chant du rossignol est l'homologue, dans le domaine musical, de celle des raisins de Zeuxis pour la peinture (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, § 66), rapportée, entre autres, par Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 1745-1752 : « Si le peintre Zeuxis fut célèbre pour avoir peint une corbeille pleine de raisins que les oiseaux venaient becqueter, celle-ci mérite également notre admiration pour une imitation si parfaite de la nature ». Voir également Denis Diderot, *Salon de 1763*, « Chardin ». Cité par Louis Marin, « Imitation et trompe-l'œil dans la théorie classique de la peinture au XVII^e siècle », *Rencontres de l'École du Louvre*, septembre 1984. Sur ce thème voir Frank A. Trapp, « The Emperor's nightingale : some aspects of mimesis », *Critical inquiry*, IV/1 (1977), 85-103 ; Amy M. Schmitter, « About representation ; or, how to avoid being caught being animal perception and human language », *The Journal of Aesthetics and art criticism*, LVIII/3 (2000), 255-272.

135 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, « § XLII. Vom intellektuellen Interesse am Schönen » : « Sobald man aber inne wird, daß es Betrug sei, so wird niemand es lange aushalten, diesem vorher für so reizend gehaltenen Gesange zuzuhören ».

136 Cf. l'avis de Schönberg sur l'esthétique : Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien : Universal, 1911 ; Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln : Gerig, 1967.

de la gaieté et de la sérénité naturelles du chant du rossignol et non de la perfection de l'imitation. Mais si Carpani rejoint Kant dans le rejet de l'illusion, c'est au contraire pour faire l'apologie du savoir-faire de l'artiste. L'intérêt de l'imitation artistique réside pour lui dans la qualité de l'écart entre le modèle et l'image, idée qui n'est autre que celle professée par Adam Smith 137.

Le choix de l'imitation déguisée (*imitazione simulata*) n'est pour Carpani qu'une conséquence logique : « La meilleure des imitations physiques est celle qui se borne seulement à retracer, rappeler, à colorer légèrement l'objet dont il s'agit, sans en rendre exactement le son tel qu'il est dans la nature » 138. Toutefois, en préconisant d'embellir la nature 139, Carpani ne rejoint pas pour autant le précepte d'idéalisation du XVIII^e siècle, ni l'ancienne théorie de l'*electio*, qui consiste à corriger la nature par elle-même 140. C'est pour lui l'artefact qui fait la beauté de l'art, et non l'objet représenté : « Il n'est pas dans la nature de parler en vers, ni de chanter quand on parle ; il n'est pas dans la nature de reproduire les objets avec des couleurs et du marbre ; et cependant *Homère, Phidias, Raphaël, Pacchierotti*, à l'aide de ces moyens, sont parvenus nous enchanter 141. »

Pour l'imitation sentimentale, Carpani distingue la *peinture* de l'*expression*, selon que la musique s'attache à représenter des pensées et des images ou bien des affections humaines 142. Le recours à une terminologie picturale renvoie encore à Batteux mais les indications de Carpani constituent en réalité une réponse à Rousseau qui n'acceptait que les passions comme objets dignes d'une représentation musicale, et non les pensées 143. Il est intéressant de remarquer que, dans sa défense de la peinture musicale, pour laquelle il considère Haydn comme insurpassable, Carpani s'échappe du repli anthropocentriste de la tradition classicisante : si les images mentales et les idées sont des créations du cerveau humain, elles renvoient à l'extérieur en l'ouvrant sur le monde, alors que les passions l'enferment sur lui-même. L'ancienne obsession pour les passions est ainsi caractéristique d'une culture qui ne place pas l'homme au centre du monde, mais qui réduit le monde à l'homme. En mettant l'accent sur la peinture musicale et en attirant l'attention du lecteur sur la supériorité de ce procédé compositionnel par rapport aux deux procédés opposés de

137 Adam Smith, *Of the nature of that imitation which takes place in what are called the imitative arts*, 1795, p. 179 : « the pleasure arising from the imitation seems to be greater in proportion as this disparity is greater ». Voir Wilhelm Seidel, « La musica va annoverata tra le arti mimetiche? L'estetica dell'imitazione riveduta da Adam Smith », *Il saggiaiore*, III (1996), pp. 259-272.

138 Carpani, *Haydine*, X, p. 225 (169).

139 Carpani, *Haydine*, X, p. 226 (170) : « L'art peut donc, et doit même, sous quelques rapports, altérer la nature, — mais à la seule condition de l'embellir. »

140 À propos de Zeuxis et de l'idéal de la beauté féminine, voir Cicéron, *De inuentione*, II, 1, 1 et Pline l'Ancien, *op. cit.*, XXXV, § 64. Voir la fortune de ce mythe dans Philippe Junod, *La transparence et l'opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Lausanne : L'âge d'homme, 1976, p. 92.

141 Carpani, *Haydine*, X, p. 226 (170).

142 Carpani, *Haydine*, X, p. 227 (171)

143 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1767, s. v. « opéra » : « Toutes les délibérations politiques, tous les projets de conspiration, les expositions, les récits, les maximes sententieuses, en un mot tout ce qui ne parle qu'à la raison fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'esprit, les madrigaux, et tout ce qui n'était que des pensées. » Cette position est à rapprocher de celle de James Harris, *Treatise Concerning Music, Painting and Poetry*, 1744 : « [le pouvoir de la musique] consists not in imitations and the raising of Ideas, but in the raising of Affections, to which ideas may correspond ». Cité par Peter le Huray, « The Role of Music in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Aesthetics », *Proceedings of the Royal Musical Association*, CV (1979), pp. 90-99 : p. 95.

l'imitation physique et de l'expression, Carpani tourne en définitive le dos aux anciennes fixations conceptuelles du XVIII^e siècle. L'univers de la peinture musicale est nouveau : c'est celui de l'image mentale, pas plus associée au domaine sonore naturel qu'aux passions humaines, qui sert de base à une composition musicale. Cette nouvelle optique ne pouvait qu'intéresser au plus haut point Berlioz, dont l'univers visuel tenait une place prépondérante dans le travail de composition.

Berlioz et la *Symphonie pastorale*

Or il n'en fut rien. Et de toutes les espèces d'imitation énumérées par Carpani, c'est celle que Berlioz rejeta. La raison en est simple : ce n'est pas à propos de la *Création*, dont il avait une piètre opinion 144, mais de la *Symphonie pastorale*, « étonnant paysage qui semble avoir été composé par Poussin et dessiné par Michel-Ange » 145, que Berlioz s'exprima à son tour sur la question de l'imitation. En témoignent la place secondaire qu'il accorde à la catégorie de l'imitation indirecte, dont relève la « représentation du Chaos » chez Haydn, et la première place réservée au contraire à l'imitation directe, employée par Beethoven dans sa sixième symphonie. Il est connu que cette œuvre fascina Berlioz dès sa création en France, en 1829 146, et qu'il lui rendit hommage dès sa *Symphonie fantastique* (1830), dont la « scène aux champs », avec ses chants d'oiseaux et son orage, rappelle la « scène au ruisseau » et « l'orage » de Beethoven 147. Ces deux mouvements (respectivement II et IV) sont d'ailleurs au cœur des recensions que le compositeur écrivit sur cette symphonie 148 et ils constituent

144 Hector Berlioz nous a laissés des témoignages contradictoires sur la *Création*. En 1835, il louait « la majesté biblique du style, la grandeur de la forme, la richesse des chœurs, la hardiesse même de certaines harmonies » (« Troisième concert du Conservatoire. Symphonie de Haydn. Symphonie de Beethoven », *Journal des débats*, 20 février 1835, republié dans *CM*, vol. 2, p. 69). En 1859, il avoua qu'il n'avait jamais aimé cette œuvre (lettre à la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein [8 février 1859]) : « Le Conservatoire a donné dimanche dernier *la Création* de Haydn en entier. Je me suis abstenu ; cet ouvrage m'a toujours été profondément antipathique... je vous fais cet aveu... tant pis. Ses bœufs qui beuglent, ses moucherons qui bourdonnent, sa lumière *en ut* qui éblouit comme une lampe Carcel, et puis son Adam, son Uriel, son Gabriel, et les solos de flûte et toutes ces bonhomies me crispent, me donnent envie d'assommer quelqu'un. Les Anglais aiment le pudding bien enveloppé d'une couche de graisse, je l'exècre. C'est précisément cette graisse qui enveloppe le pudding musical du père Haydn. Faut de la naïveté, pas trop n'en faut ! », republié dans Hector Berlioz, *Correspondance générale*, V. 1855-1859, ed. Pierre Citron, Paris : Flammarion, 1989, p. 654, citée et commentée par Nicholas Temperley, *op. cit.*, p. 43. Dans son article sur l'imitation (p. 10), le compositeur qualifie d'enfantillages les peintures musicales de la *Création* et des *Saisons*. Berlioz n'avait pour Haydn en général guère d'estime, et encore moins pour Haendel, ce « tonneau de porc et de bière » (*ibid.*, p. 418).

145 Hector Berlioz, « Société des concerts du Conservatoire. Quatrième concert », *Journal des débats*, 22 mars 1835 (*CM*, vol. 2, pp. 87-94 : pp. 91-92).

146 Lors de la seconde saison de la Société des Concerts du Conservatoire. Voir D. Kern Holloman, *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828-1967*, Berkeley-Los Angeles : UCP, 2004, p. 146.

147 Voir David Cairns, *Berlioz 1803-1832. The Making of an Artist* (London, 1989), p. 287 et Owen Jander, « The prophetic conversation of Beethoven's *Scene of the brook* », *The musical quarterly*, LXXVII/3 (1993), pp. 508-559 : p. 512.

148 Dans l'ordre chronologique : *Journal des débats*, 22 mars 1835 (*CM*, vol. 2, pp. 87-94 ; article repris dans la *Revue et gazette musicale de Paris* le 4 février 1838 avec quelques variantes, puis republié dans *Voyage musical en Allemagne et en Italie. Études sur Beethoven, Gluck et Weber. Mélanges et nouvelles*, Paris : Labitte, 1844 et *À travers chants : études musicales, adorations, boutades et critiques*, Paris : Lévy, 1862, pp. 15-59) ; *Revue et gazette musicale de Paris*, 1^{er} et 8

le point de départ de son essai sur l'imitation. Cet essai, que Berlioz considère relatif à la « musique pittoresque et imitative », est complété par le deuxième article de Berlioz sur les symphonies de Beethoven, ayant pour objet la *Symphonie pastorale* et publié le 4 février 1838 dans la *Revue et gazette musicale de Paris*.

La *Symphonie pastorale* (1808) est apparentée à *La Création* (1798) et aux *Saisons* (1801) et les procédés imitatifs de cette symphonie furent désapprouvés par la critique comme l'avaient été auparavant ceux des oratorios de Haydn 149. La persistance de critères de jugement anciens appliqués à des œuvres nouvelles n'est nullement un phénomène isolé en histoire de la musique : elle ne doit donc pas occulter les différences entre les œuvres. La mode des œuvres descriptives et des symphonies caractéristiques 150 qui dominait encore dans les dernières années de la vie de Haydn était en train de passer à mesure que les auditeurs se tournaient vers l'indétermination de la musique instrumentale en laquelle ils reconnaissaient le secret même de son pouvoir d'expression 151. En 1808, il est certain que la précision des peintures musicales de la *Symphonie pastorale* s'inscrivait aux antipodes du goût naissant et qu'elle pouvait être considérée comme un regard vers le passé 152. Plus de vingt ans plus tard, lorsque Berlioz découvrit cette symphonie en France, le rejet de la musique imitative était encore plus sensible et c'est dans un tel contexte, alors que l'œuvre était considérée comme démodée, banale ou indigne du maître 153, que Berlioz se fit son avocat.

Or le compositeur était à l'origine, comme la plupart de ses contemporains, un farouche adversaire du principe d'imitation, qu'il s'agisse, chez les compositeurs et poètes, des « niaiseries » qui résultaient d'une mauvaise application de ce principe 154 ou, chez les

janvier 1837 (article sur l'imitation, *cit.*) ; *Ibid.*, 4 février 1838 (*CM*, vol. 3, pp. 383-388). Rappelons que c'est également en 1837 que Franz Liszt prépara sa transcription pour piano de la *Pastorale*, lors de son séjour chez George Sand à Nohant en compagnie de Marie d'Agoult.

149 Sur la filiation, non documentée mais très vraisemblable, entre les oratorios de Haydn et la symphonie de Beethoven, voir l'argumentation de David Wyn Jones, *Beethoven : The Pastoral Symphony*, Cambridge : CUP, 1995, pp. 11-12. Pour la réception des symphonies, voir Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Wiesbaden : Steiner, 1972 et Stefan Kunze, *Ludwig van Beethoven : Die Werke im Spiegel seiner Zeit (Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830)*, Laaber : Laaber-Verlag, 1987.

150 Richard Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge : CUP, 2002.

151 Voir David Wyn Jones, *op. cit.*, pp. 32-35.

152 De fait, les chants d'oiseau de Beethoven s'inscrivent dans la tradition du XVIII^e siècle : Owen Jander a relevé les similitudes entre la *Pastorale* et le concerto *Il gardellino* de Vivaldi, qui lui ont permis entre autres d'identifier l'énigmatique « Goldammer » de Beethoven. Voir Owen Jander, *art. cit.*, pp. 519-521.

153 « De la musique pittoresque et des symphonies de Beethoven, arrangées pour piano par Fréd. Kalkbrenner », *France musicale*, I/2 (7 janvier 1838) : « Triste parodie [...] [où Beethoven] prostituera sa plume à l'imitation des oiseaux de basse-cour ». Voir James H. Johnson, « Beethoven and the birth of romantic musical experience in France », *19th-Century music*, XVI/1 (1991), pp. 23-35 : pp. 30-31 et Peter A. Bloom, « Critical reaction to Beethoven in France : François-Joseph Fétis », *Revue belge de musicologie*, XXVI-XXVII (1972-1973), pp. 67-83.

154 Hector Berlioz, « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique », *Le Correspondant*, 22 octobre 1830 : « En effet, le roulement du tonnerre, le bruit du canon, le son des cloches, des tambours, le chant des oiseaux, le murmure des vents, des eaux, des bois, etc., émeuvent de diverses manières, mais non point musicalement ; toutes ces différentes sensations ne sont pas plus de la musique que l'arc-en-ciel n'est de la peinture. » Pour la poésie, voir *Id.*, « Symphonies de Beethoven. Deuxième article », *Revue et gazette musicale de Paris*, 4 février 1838 (*CM*, vol. 3, p. 383) : « Un professeur du Collège de France, qui ne voyait partout qu'harmonie

auditeurs et critiques, de la manie de chercher un programme caché dans toute œuvre 155. C'est donc principalement l'admiration qu'il vouait à la *Symphonie pastorale* qui l'amena à changer d'opinion. Ce revirement montre indirectement que, si Berlioz avait jusqu'alors adhéré au rejet des procédés imitatifs en musique comme en littérature, c'est parce que les œuvres qu'il avait pu observer ne lui permettaient pas de penser qu'un tel procédé pût être utilisé de façon éloquente et esthétiquement fondée. La découverte de cette œuvre eut sur lui l'effet d'une pomme de Newton, pour reprendre les termes de David Charlton 156. La *Pastorale* lui apparut ainsi, non comme une exception à la règle, mais comme le contre-exemple qui renverse entièrement une théorie mal fondée, et qui constitue par conséquent le point de départ d'une reconsidération complète de la question.

La validité de l'imitation en musique devint dès lors pour lui un postulat qui, par définition, n'avait pas à être justifié : dès mars 1835, à propos du chant des trois oiseaux de la « Scène au ruisseau », le compositeur avait déclaré que « le succès ou le non succès décident pour l'ordinaire de la raison ou de l'absurdité de pareilles tentatives » 157. Mais toute l'argumentation du compositeur sur ce procédé d'écriture, « d'une application aussi difficile que féconde en beaux résultats » 158 montre qu'il garda bien en tête les « écarts et ridicules déplorable » qu'il avait observés 159 : la défense de l'imitation en musique par Berlioz est placée sous réserve et c'est pourquoi l'essentiel de son essai est consacré à l'exposé de conditions, tout comme Carpani l'avait déjà fait à propos de Haydn.

Les conditions de Berlioz, au nombre de quatre, sont présentées dans cet ordre :

- 1) intégration du procédé imitatif dans un projet poétique 160,
- 2) refus du naturalisme et du bruitisme 161,
- 3) refus d'une codification excessive 162,

imitative, en était venu à ce point de dégoûter son auditoire des plus belles inspirations de Virgile, à force d'enthousiasme pour de *grosses bêtises* (passez-moi l'expression) dont le poète de Mantoue était, certes, aussi innocent que vous et moi. »

155 C'est à partir du corpus des symphonies de Beethoven que se développa l'habitude de chercher un sens caché dans la plupart des œuvres instrumentales. Voir par exemple l'interprétation de la première symphonie de Beethoven par François-Joseph Fétis dans « Les sensations musicales », *Revue musicale*, XII/4 (1832). Voir également la notion de *Grundidee* chez Adolph Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*, Berlin : Janke, 1859. Voir aussi August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, Leipzig : Matthes, 1855.

156 David Charlton, *art. cit.*, p. 2.

157 Berlioz, *art. cit.*, *Journal des débats*, 22 mars 1835 (*CM*, vol. 2, pp. 87-94 : p. 92). Variante cosmétique de 1838 : « la justification du compositeur n'est, en pareil cas, que dans le succès ou l'insuccès de sa tentative » (*CM*, vol. 3, pp. 383-388 : p. 386). Dans l'essai sur l'imitation (*art. cit.*, p. 11), Berlioz reprend le même raisonnement à propos de la sonnerie de cloches de la scène finale des *Huguenots*.

158 Berlioz, *art. cit.*, *Revue et gazette musicale de Paris*, 4 février 1838 (*CM*, vol. 3, pp. 383-388 : p. 386).

159 Berlioz, « De l'imitation », *cit.* (*CM*, vol. 3, p. 13) : « que de niaiseries n'aurions-nous pas à relever dans une foule d'ouvrages de divers auteurs plus ou moins en renom... ».

160 *Ibid.*, p. 9 : « que cette imitation ne soit presque jamais un but, mais seulement *un moyen* ; qu'on ne la considère pas (sauf de rares exceptions) comme l'idée musicale elle-même, mais comme le complément de cette idée, à laquelle elle se rattache logiquement et naturellement. »

161 *Ibid.*, p. 10 : « qu'elle ne s'exerce que sur des sujets dignes de fixer l'attention de l'auditeur, et ne s'attache point (au moins dans toute production sérieuse) à mettre en relief des sons, des mouvements ou des objets placés trop au-dessous de la sphère d'où l'art ne saurait presque jamais descendre sans s'avilir. »

162 *Ibid.*, p. 10 : « [qu'elle] fût cependant assez fidèle pour que l'intention du compositeur ne pût être méconnue d'un auditoire attentif et exercé. »

4) non concomitance avec l'imitation sentimentale 163.

Le regroupement de ces conditions deux par deux permet de faire apparaître deux différents types de questions abordées par Berlioz : en premier lieu les conditions générales afférant à la poétique musicale, et en second lieu les conditions particulières concernant la technique compositionnelle.

Dans le rang subalterne et l'espace limité accordés à l'imitation physique par les conditions 1 et 4, on reconnaît la persistance de la position première de Berlioz, en accord avec le consensus déjà évoqué. Mais dans sa réhabilitation, Berlioz ne revient pas à la théorie de l'imitation du XVIII^e siècle : si Batteux faisait de l'imitation le but de tout art, le compositeur l'accepte à condition qu'elle ne soit qu'un moyen. Cette dialectique du moyen d'expression et de la finalité artistique est caractéristique de la conception romantique de la musique instrumentale, qui se doit de tendre vers la poésie. Cette thèse est si connue dans l'Allemagne romantique, aussi bien dans la poétique musicale de Schumann, dans les écrits théoriques de Wagner que dans l'esthétique de Hegel, où elle trouva sa formulation la plus claire, qu'on pourrait oublier qu'elle était également répandue en France, comme le prouvent l'essai sur l'imitation de Berlioz ou encore la recension d'*Harold en Italie* par Paulin Richard 164.

Les conditions 2 et 3 abordent les questions techniques : elles délimitent la marge de manœuvre du compositeur et touchent à une question centrale de l'esthétique de la représentation 165, celle de la reconnaissance par l'auditeur de l'objet évoqué 166. Ces limites peuvent être comprises en termes de sémiotique : le bruitisme et le naturalisme (condition 2) correspondent à un excès d'iconicité, tandis que le risque d'erreur d'interprétation de l'auditeur provient d'un excès de symbolisme (condition 3) 167. À l'appui de sa condamnation de l'excès d'iconicité, Berlioz donne en exemple le coup de pistolet de *Carlotta e Werter* 168 : avec un tel procédé, le travail du compositeur est nul : l'objet naturel est utilisé tel quel et non *représenté* puisque l'opération de représentation consiste en la sélection d'éléments caractéristiques, leur codification puis leur reproduction par des moyens propres à l'art. Si Berlioz défend la *Symphonie pastorale*, il est certain qu'il aurait en revanche condamné les coups de canon de la *Victoire de Wellington* (1816). C'est la question des limites de l'organologie qui est ainsi posée, et l'innovation berliozienne repose sur la recherche des possibilités inouïes d'un parc instrumental connu, et non pas sur l'intégration de nouvelles sources sonores dans ce parc. L'opinion de Berlioz sur les cloches est éclairante à ce sujet :

163 *Ibid.*, p. 10 : « [qu'elle] ne parût jamais au lieu et place de l'imitation *sentimentale* (l'expression) ».

164 Paulin Richard, « Troisième concert de M. Berlioz », *Gazette musicale de Paris*, I/52, 28 décembre 1834.

165 À l'opposé de l'esthétique formaliste (*Formal- ou Autonomie-ästhetik*), l'esthétique du contenu (*Inhalts- ou Heteronomie-ästhetik*) se décompose en celle de l'expression (*Ausdruck*), immédiate, et celle de la représentation (*Darstellung*), qui nécessite la médiation d'une image mentale. Voir Johann Jakob Engel, *Über die musikalische Mahlerey*, 1780. Voir aussi Felix Maria Gatz, *Musik-Ästhetik in ihren Haupttrichtungen : ein Quellenbuch der deutschen Musik-Ästhetik von Kant und der Frühromantik bis zur Gegenwart mit Einführung und Erläuterungen. Ästhetische Dokumente*, Stuttgart : Ferdinand Enke, 1929.

166 Voir Jacques Barzun, « The meaning of meaning in music: Berlioz once more », *The Musical Quarterly*, LXI/1 (1980), pp. 1-20.

167 Hubert Kolland, « Zur Semantik der Leitmotive in Richard Wagners *Ring des Nibelungen* », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, IV/2 (1973), pp. 197-212 : p. 198.

168 Carlo Coccia, *Carlotta e Werter*, 1814. L'identification est de Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, dans *CM*, vol. 3, pp. 1-8 : p. 5.

contrairement au pistolet, il les défend chez Meyerbeer et il les a lui-même utilisées dans le « Songe d'une nuit de sabbat » de sa *Symphonie fantastique*. Quatre ans plus tard, dans la « Marche des pèlerins » de *Harold en Italie*, il est significatif que le compositeur ne les utilise plus et qu'il les imite au moyen de « deux notes de harpe que redoublent les flûtes, les hautbois et les cors » 169. Cette évolution est à rapprocher des considérations qu'il livre à propos de l'explosion d'une arme à feu, imitée par Méhul comme par Weber moyen d'un coup de timbale, « sans sortir des conditions de l'art ». Même s'il considère que la cloche est bel et bien un instrument de musique, Berlioz lui préfère la transposition qui en est faite par un emploi judicieux et nouveau d'instruments traditionnels, en laquelle il voit le mérite d'une bonne imitation physique. Son mépris pour une machine à vent censée « enfoncer cruellement les fameuses gammes chromatiques de la *Pastorale* de Beethoven » illustre sa cohérence sur cette question 170. C'est bien l'imitation déguisée de Carpani que Berlioz défend à son tour.

Alors que l'excès d'iconicité met en cause une insuffisance de travail de la part du compositeur, l'excès de symbolisme met l'auditeur en difficulté dans son travail de déchiffrement. Même doué d'imagination, celui-ci risque de se méprendre sur la nature de l'objet imité si sa représentation en musique est trop stylisée. C'est la question du sens en musique que Berlioz pose ici. La condition 3, relative à l'impératif de clarté dans l'intention descriptive, revête une telle importance aux yeux de Berlioz qu'il la pose aussi bien pour l'imitation physique que, dans la seconde partie de son article, pour la peinture musicale, qui entre dans la catégorie de l'imitation « sentimentale ».

Cette conviction profonde avait déjà fait l'objet de formulations antérieures, dans les écrits de 1835 où il indiquait les deux limites entre lesquelles il situait le pouvoir mimétique de la musique. En mars de cette année, à propos des vols d'oiseaux, des nuages et de la lumière qui inondent les champs et les bois, dans le premier mouvement de la *Symphonie pastorale*, il ponctuait son commentaire par cette déclaration : « Voilà ce que je me représente toujours en entendant ce morceau, et je crois que le vague de l'expression musicale n'est pas tel, que beaucoup d'autres personnes ne puissent être impressionnées de la même façon. » 171. On ne pourrait donc ranger Berlioz dans la lignée des champions britanniques et allemands de l'indétermination de la musique instrumentale. Pour autant, interpréter cette opinion comme un refus du subjectivisme et un retour à l'esthétique objective du XVIII^e siècle serait une erreur : cette dernière déclaration s'explique par l'opposition radicale de Berlioz à l'esthétique de Rossini, en particulier en matière d'imitation. Rossini considérait que la musique était un art « idéal et expressif, jamais imitatif » 172. En rappelant que le langage musical possédait un sens certain contre lequel on ne pouvait pas aller (mars 1835), Berlioz stigmatisait ces contresens, pour lui emblématiques de l'école italienne, particulièrement évidents lorsqu'un

169 Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris : Lévy, 1870 (R. ed. Pierre Citron, Paris : Flammarion, 1991), chap. XLV, pp. 261-268 : p. 266.

170 Hector Berlioz, « Tribulations d'un critique musical », *Revue et gazette musicale de Paris*, 7 janvier 1838 (*CM*, vol. 3, pp. 349-355 : p. 352).

171 Hector Berlioz, *art. cit.*, *Journal des débats*, 22 mars 1835 (*CM*, vol. 2, pp. 87-94). Sur les notions d'*intentio auctoris* et *intentio lectoris* afférentes à cette question d'herméneutique, se reporter à Umberto Eco, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge : CUP, 1992.

172 Gioachino Rossini, lettre à Filippo Lippi, 26 août 1868. Voir également la lettre à Lauro Rossi, 21 juin 1868. Ces lettres sont citées et commentées par Paolo Fabbri, « Rossini the aesthetician », *Cambridge Opera Journal*, VI (1994), pp. 19-29. Selon James H. Johnson (*art. cit.*, p. 31), le rejet de la peinture musicale à Paris dans les années 1810-1820 coïncida avec l'affirmation de la musique de Rossini.

passage dramatique était mis en musique d'une façon légère voire comique, si tant est que cette expression ait pu être clairement identifiée par l'auditeur 173.

En revanche, dans sa critique de la préface d'*Alceste*, parue en octobre 1835, Berlioz s'opposait à Gluck sur l'idée qu'une ouverture puisse indiquer le sujet d'un opéra de façon déterminée 174. Le compositeur était autant préoccupé par les contresens d'auteur — ceux de Rossini et de l'école italienne en général — que par ceux de lecteur. Le champ entier de l'imitation indirecte impliquait pour lui que « l'auditeur soit averti par quelque voie indirecte de l'intention du compositeur » 175. Cette voie *indirecte* proposée par Berlioz découle de la réponse faite sur cette question à l'opinion de Joseph d'Ortigue. Ce critique, défenseur de la musique de Berlioz et opposant à la musique de Rossini, avait ainsi formulé sa conception du sens en musique en 1829 :

« Pour que l'expression musicale soit complète, il faut que les paroles arrivent pour la fixer. C'est la lumière qui éclaire les objets et leur donne la vie. La parole fixe aussi l'expression d'une physionomie jusqu'alors vague et indéterminée. Mais pour qu'il y ait vérité dans l'expression, il faut que celle de la musique soit en parfaite harmonie avec le sens des paroles 176. »

conception que Berlioz reprit en élargissant le domaine de la parole chantée, proposé par d'Ortigue, à celui de « la parole écrite, chantée ou parlée » 177. Là où Batteux, avec la notion d'imitation par « correspondance » 178, et l'abbé Morellet, avec la thèse des « effets analogues » 179, s'étaient limités à des conjectures sur le fonctionnement de la peinture musicale, Berlioz apporte une précision remarquable : la correspondance entre la sensation auditive et l'image mentale, nécessaire à la réussite du procédé, n'est possible que « grâce à la connaissance qu'on aura prise à l'avance du sujet traité par le musicien » 180. Pour l'image musicale des rameurs de *Guillaume Tell*, la réussite du procédé provient de ce que le contexte scénique ne laisse pas d'ambiguïté. L'éclairage par le contexte, ou par un programme distribué avant l'audition, se substitue à la codification culturelle, comme celle de l'ethos attaché aux modes grecs anciens, qui permettait à un auditeur connaissant préalablement le

173 L'exemple le plus fameux d'indifférence au texte chez Rossini est le renversement de sens entre l'air d'Elcia, dans *Mosè in Egitto* (1818) et son *contrafactum* français pour Sinaïde, dans *Moïse et Pharaon* (1827). Voir Friedrich Lippmann, « Per un'esegesi dello stile rossiniano », *Nuova rivista musicale italiana*, II (1968), pp. 813-856 : p. 832.

174 Hector Berlioz, « Du système de Gluck en musique dramatique », *Journal des débats*, 2 octobre 1835 (*CM*, vol. 2, pp. 297-303 : p. 303) : « Ainsi l'ouverture d'*Alceste* annoncera des scènes de désolation et de tendresse, mais elle ne saurait dire ni l'objet de cette tendresse, ni les causes de cette désolation ; elle n'apprendra jamais au spectateur que l'époux d'*Alceste* est un roi de Thessalie, condamné par les dieux à perdre la vie, si quelque autre au trépas ne s'est dévoué pour lui, c'est là cependant le sujet de la pièce. »

175 Berlioz, « De l'imitation », *art. cit.*, p. 12.

176 Joseph d'Ortigue, *De la guerre des dilettanti*, Paris : Ladvocat, 1829, p. 18.

177 Berlioz, « De l'imitation », *art. cit.*, p. 13 : « On voit que cette *faculté d'émouvoir par des images* que la parole écrite, chantée ou parlée a seule le pouvoir de spécifier, est fort loin de la prétention, aussi vaine qu'ambitieuse, de déterminer positivement des objets dépourvus de sonorité ou de mouvements rythmés, à l'aide des seuls moyens rythmiques et sonores que possède la musique. »

178 Charles Batteux, *op. cit.* : « Il y a des sons dans la nature qui répondent à son idée, si elle est musicale ; et quand le compositeur les aura trouvés, il les reconnoitra sur le champ : c'est une vérité : dès qu'on la découvre, il semble qu'on la reconnoisse, quoiqu'on ne l'ait jamais vue. »

179 Cf. *supra*, note ***.

180 Berlioz, « De l'imitation », *art. cit.*, p. 13.

code de percevoir l'intention expressive du musicien¹⁸¹. En revanche, cet éclairage doit annoncer la peinture musicale et non la préciser *a posteriori*. La peinture des battements du cœur, dans la romance « Je crains de lui parler la nuit » de *Richard Cœur de lion* de Grétry (1784), n'aurait vraisemblablement pas été acceptable pour Berlioz car elle commence sur le vers « Il me dit : "je vous aime" », avant qu'elle ne soit précisée par le vers « Je sens mon cœur qui bat ». C'est également par anticipation du texte qu'apparaissent de nombreuses images musicales dans *La Création* 182.

Berlioz, la *Symphonie fantastique* et *Harold en Italie*

Pour Berlioz, l'imitation en musique n'était pas seulement une question de réflexion théorique. Le musicien avait eu recours au « style descriptif » dans la *Symphonie fantastique*, en 1830, puis dans *Harold en Italie*, en 1834, œuvre dans laquelle le modèle beethovénien, les images mentales suscitées par la lecture de Byron et d'autres auteurs s'entremêlent avec les promenades du compositeur dans les montagnes des Abruzzes et ses souvenirs d'autres promenades plus anciennes, au point qu'il serait vain d'essayer d'identifier avec précision les objets représentés en musique. Comme Haydn et Beethoven avant lui, ce fut au tour de Berlioz d'être sévèrement jugé pour avoir eu recours à de tels procédés compositionnels ; ses diverses recensions de la *Symphonie pastorale*, y compris l'essai sur l'imitation, lui permirent de répondre point par point aux arguments de ses critiques.

En affirmant en mars 1835 que le « vague de l'expression musicale » n'était pas tel qu'on puisse interpréter les « sensations douces qu'inspire l'aspect d'un riant paysage » de la *Symphonie pastorale* d'une autre façon que la sienne 183, Berlioz répondait à Édouard Fétis qui, en 1832, avait prétendu au contraire qu'« une pensée musicale est différente pour tous, et différente pour le même individu chaque fois qu'il communique avec elle, différente selon la disposition de son esprit » 184. La polémique l'emportait ici sur la cohérence de la pensée, car Berlioz partageait cette thèse du relativisme esthétique puisqu'il l'utilisa en 1837, dans son essai sur l'imitation, pour s'opposer cette fois à Lacépède : « En effet, y a-t-il pour nous une manière constante et identique d'être affectés à l'aspect d'un bois, d'une prairie, ou de la lune sereine au ciel ?... Certainement non » 185. Mais le simple fait que l'idée ait été formulée par Édouard Fétis, dont les compétences en matière de musique étaient contestées, devait suffire à Berlioz pour qu'il s'y oppose. En outre, cette idée radicale, presque héraclitéenne, pouvait servir de justification à d'autres positions, comme la négation du sens en musique, défendue par Rossini, ou l'apologie de l'imitation servile, la seule à ne pas poser de difficulté

181 L'utilité expressive des modes grecs était revenue à l'honneur depuis la lettre « sur les modes » de Nicolas Poussin (lettre à Chantelou, 24 novembre 1647).

182 James Webster, *art. cit.* : « Haydn illustrates each verbal image before the text is sung; the slightly paradoxical result is to concentrate our attention precisely on the musical image, because we are not yet certain what it signifies and therefore cannot 'lock in' its association until we hear the 'confirming' text. »

183 Hector Berlioz, *art. cit.*, *Journal des débats*, 22 mars 1835.

184 Édouard Fétis, « Des sensations musicales », *Revue musicale*, VI/4 (25 février 1832) : « Aujourd'hui, sombre, la pensée est profonde et mélancolique pour moi ; demain, heureux, elle est vive et joyeuse. Aussi ces sensations ne peuvent-elles pas être communiquées ; car, qu'irais-je parler de tristesse à un homme joyeux, ou de joie à un malheureux ! Non, il faut les conserver en soi, puisque sur mille individus pas un peut-être ne sentirait comme un autre. Les émotions sont aussi différentes que les physionomies ou que les passions. »

185 Hector Berlioz, « De l'imitation », *art. cit.*

d'interprétation, auxquelles Berlioz était clairement opposé. Un autre corollaire du relativisme d'Édouard Fétis était le rejet des programmes, écrits ou même implicites, en musique 186 :

Point de programmes, point de sensations imposées. Qu'on ne dise pas : ici, vous gémirez ; là, vous serez joyeux, parce qu'on mentirait. Qu'on me laisse mes pensées à moi ; je ne veux pas vivre de la vie d'un autre, je veux avoir mes jouissances, soit tristesse, soit bonheur.

auquel le compositeur répondit par la simple proposition « si ce programme vous déplaît, vous contrarie, vous irrite, jetez-le, et écoutez la symphonie comme une musique sans objet déterminé » 187, autrefois formulée par D'Alembert 188.

Dans l'utilisation des cloches, à l'acte V des *Huguenots* de Meyerbeer, Berlioz trouve un démenti convaincant au jugement de François-Joseph Fétis selon lequel « rien n'est moins dramatique que l'imitation matérielle des choses qui dans la nature sont les plus propres à nous captiver » 189. C'est au contraire, pour le compositeur, la situation dramatique qui exige le recours à ce procédé d'imitation, et « l'effet terrible de ces vibrations sinistres bourdonnant dans la salle de l'Opéra en est la preuve » 190. Dans sa recension du concert de décembre 1832, François-Joseph Fétis reconnaissait l'incontestable talent de Berlioz dans la création d'effets d'orchestre tout en assortissant son admiration de sérieuses réserves 191 :

La nature l'a évidemment pourvu d'un instinct des effets de l'instrumentation. Or ces effets il les conçoit presque toujours comme la réalisation de quelque chose de physique ou de matériel. C'est un orage, le vent qui agite le feuillage, le zéphir qui caresse les cordes d'une harpe, les pas précipités d'une foule désordonnée, ou quelque chose de semblable. Pour produire ces effets, il a besoin tantôt de six ou huit parties de violon différentes, tantôt de plusieurs timbales, de pianos, de harpe, de mélange de voix parmi les instrumens, que sais-je ? Et tout cela, il le groupe d'une manière pittoresque et quelquefois fort heureuse, s'il n'usait jusqu'à satiété de l'effet qu'il vient de produire. Appliquée à propos, unie à d'autres qualités, cette faculté serait utile ; mais isolée ou devenue la partie saillante de l'art, elle devient bientôt importune.

Les observations sont pertinentes et il ne fait guère doute que Berlioz dut les ressasser pendant quelque temps. Le rapprochement des deux adjectifs « physique » et « matériel » montre que le paradigme de la peinture était encore valide pour de nombreux auteurs, et la dichotomie des parties matérielle et idéale en musique, proposée par Berton et d'Ortigue, s'appuyait sur cette conception de l'art. Dans sa réponse à Fétis, c'est assurément l'exemple de la *Symphonie pastorale* qui encouragea Berlioz à revendiquer la légitimité artistique de

186 Édouard Fétis, *art. cit.*

187 Hector Berlioz, *art. cit.*, 4 février 1838.

188 Jean le Rond d'Alembert, *Réflexions sur la musique en général et sur la musique française en particulier*, 1754 : « La musique se propose pour but, non seulement de plaire, mais encore d'émotionner et nous avons l'organe de l'ouïe tellement conformée, que tous les sons harmonieux l'affectent d'une force agréable, indépendamment des images, qu'ils peuvent présenter à l'esprit, ou des idées, qu'ils sont capables de réveiller. »

189 François-Joseph Fétis, « Concert dramatique de M. Berlioz », *Revue musicale*, XII (15 décembre 1832), pp. 365-367.

190 Hector Berlioz, « De l'imitation », *art. cit.*, p.

191 François-Joseph Fétis, *art. cit.*, 15 décembre 1832, pp. 366-367.

l'imitation directe, même si le choix de l'imitation déguisée, en accord avec la position de Carpani (*imitazione simulata*), y pose une limite. En revanche, force est de constater que Berlioz dut se ranger à l'avis de Fétis sur la question de l'à-propos d'un tel procédé compositionnel et sur le reproche d'importunité de la « partie saillante », puisqu'il stipula comme toute première condition dans l'emploi de l'imitation physique qu'elle ne fût qu'un moyen, et jamais le but (*cf. supra*).

Berlioz mentionne enfin, dans la version de 1838 de sa recension de la *Symphonie pastorale*, un « critique assez simple [...] pour s'évertuer [...] à découvrir comment le musicien avait pu peindre des montagnes, des précipices, des arbres, etc ». Il est probable que ce critique soit Paulin Richard qui publia dans la *Gazette musicale de Paris* en 1834 une recension relative à *Harold en Italie* dans laquelle il établit une hiérarchie entre les trois genres musicaux principaux, le genre purement musical, le genre imitatif et le genre poétique 192 :

Le second genre des conceptions musicales, le genre imitatif, procède de la manière suivante : Le musicien se figure un voyageur qui tantôt gravit une montagne et rencontre sur sa route d'effroyables précipices, tantôt, au doux murmure d'un ruisseau, au sein d'une molle oisiveté, prête une oreille attentive au chant joyeux des oiseaux ; qui tout à coup, au milieu d'une furieuse tempête, admire la grandeur et la puissance de la nature, ou bien, à la chûte d'un beau soleil d'été, rêve qu'il est de retour dans sa patrie, sur le seul de la chaumière où il a reçu le jour. Le compositeur nous peint alors par le mouvement de son rythme, la marche plus ou moins précipitée du voyageur, au moyen d'un crescendo bien gradué, il représente la hauteur de la montagne ; les précipices sont exprimés par de piquantes combinaisons harmoniques ou par l'interruption soudaine de la marche musicale, — le murmure des ruisseaux et le chant des oiseaux est traduit par le bourdonnement des violons et les traits gracieux de la flûte, et, plus on s'est rapproché de la nature, plus on a représenté avec fidélité ces différentes circonstances avec le seul recours des sons, plus aussi on se flatte d'avoir approché de la perfection. Haydn et Haendel lui-même fournissent plusieurs exemples de pareilles observations.

La description du travail du compositeur rappelle celle de Haydn faite par Carpani dans la lettre IV des *Haydine* 193 et l'attention portée au rôle de l'imagination ainsi qu'à l'imprégnation d'éléments naturels rend bien compte du travail créatif de Berlioz, qui reconnut lui-même que l'article avait été écrit dans une intention bienveillante. Mais le seul rapprochement avec Haydn et Haendel dut suffire à blesser l'amour-propre du compositeur.



192 Paulin Richard, « Troisième concert de M. Berlioz », *Gazette musicale de Paris*, I/52 (28 décembre 1834)

193 Giuseppe Carpani, *Haydine*, IV, *op. cit.*, pp. 94-95 (p. 69) : « Haydn commençait son travail par composer une espèce de roman ou canevas, sur lequel il pût appliquer ses idées et des nuances musicales. Il échauffait ainsi son imagination et la dirigeait avec ordre vers un but arrêté. Quelquefois il se figurait un ami pauvre et chargé d'une nombreuse famille, s'embarquant pour l'Amérique afin de s'enrichir. Des divers accidents du voyage, il faisait le sujet de la symphonie. »

Quand on saura employer d'une manière nouvelle les images fabuleuses, il est sûr qu'elles feront un grand effet.

Fontenelle, *Sur la poésie en général*, 1751

Comme le montre l'essai de Berlioz, la question de l'imitation n'est nullement démodée : si le débat s'essouffle de façon théorique, à mesure que les références philosophiques qui lui servaient de cadre au XVIII^e siècle s'éloignent, la pratique poétique reste. Indubitablement, l'intérêt pour l'imitation est relancé par la *Symphonie pastorale* de Beethoven, en laquelle les contemporains purent voir une œuvre tournée vers le passé, mais qui ne tarda pas à être considérée, par les générations suivantes, comme une œuvre fondatrice d'une nouvelle esthétique.

Chez Berlioz, la préoccupation pour l'imitation en musique est par ailleurs le pendant de son esthétique de musique « en image » et imaginaire : « La musique est *l'art d'émouvoir par des sons les êtres sensibles, intelligents, instruits et doués d'imagination* 194. »

Il affleure enfin, chez Carpani, qu'un créateur imite toujours quelque chose. En conséquence, ceux qui retournent à l'imitation de la nature courent moins le risque d'imiter les autres compositeurs. Sur ce point, il est évident que l'imitation de la nature est autant liée, chez Berlioz, à l'obsession bien française de l'originalité de l'artiste qu'à l'exploration de ressources, encore peu exploitées, des timbres instrumentaux.

194 Hector Berlioz, « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique », *Le correspondant*, 22 octobre 1830.

Damien Colas

**Opéra italien et français au XIX^e siècle.
Études de philologie et de dramaturgie musicale**

vol. 2 · perspectives

Université François-Rabelais · octobre 2009

IV. Perspectives

Les quinze dernières années m'ont amené à diversifier mes angles de recherche à partir de mon objet premier car il m'a semblé primordial de saisir l'opportunité de m'intégrer dans plusieurs programmes internationaux (l'ESF, l'Istituto nazionale di studi verdiani, l'édition critique des œuvres de Rossini basée à l'Université de Chicago) pour pouvoir à mon tour susciter une dynamique autour des études sur l'opéra italien en France (colloque international à Tours, 2007).

Je souhaite à présent prolonger mon activité à l'intérieur de chacun des quatre axes en choisissant des thèmes susceptibles de créer une dynamique d'équipe, de rassembler musicologues et musiciens, et enfin de participer à la formation des doctorants.

1. *Performance practice* du chant italien

Dans le cadre de l'édition critique des œuvres de Bellini, lancée à l'occasion du colloque du bicentenaire de sa naissance (2001), et actuellement dirigée par Luca Zoppelli, Alessandro Roccatagliati et Fabrizio Della Seta, ce dernier envisage de récolter l'ensemble des variations ornementales écrites pour tous les opéras par les principaux interprètes et compositeurs contemporains.

Un tel volume nécessite la collecte des documents publiés ainsi que les inédits conservés dans plusieurs bibliothèques européennes. Fabrizio Della Seta m'a demandé de prendre en charge ce volume, et nous envisageons à cette fin la constitution d'une équipe européenne de jeunes chercheurs. La transcription systématique de tels documents sera en effet l'occasion de collecter aussi les variantes et ornements relatifs à d'autres compositeurs italiens. Ce corpus viendra donc étoffer celui, déjà abondant, conservé à Paris dans les anciens matériels du Théâtre-Italien, aujourd'hui conservés au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, que j'ai étudiés lors de ma thèse sur Rossini.

Nous comptons donc, dans un avenir proche, de mettre sur pied cette équipe européenne en passant une convention entre nos deux institutions de rattachement (l'IRPMF et l'Université de Crémone), d'autres instituts de recherche européens, de façon à financer ce projet par des candidatures à l'ANR et autres agences d'aide à la recherche.

L'objectif de cette recherche est, au-delà de leur collecte, leur transcription et leur gravure, la publication :

- des *Tradizioni esecutive delle opere di Bellini*, dans le cadre de l'édition critique de ses œuvres complètes (Ricordi)
- d'un *Trésor du chant italien (XVIII^e et XIX^e siècles)*, publié sous forme de fascicules dotés d'apparat critique et introduction historique.

À terme, ces anthologies documentaires permettront la conception d'un ouvrage didactique, destiné aussi bien aux musiciens professionnels qu'aux étudiants des conservatoires et des universités.

2. Opéras français de compositeurs italiens

C'est incontestablement une bonne nouvelle que les chercheurs en musicologie se tournent aujourd'hui volontiers vers l'opéra français du XIX^e siècle. Or, dans la mesure les Français restent minoritaires dans ce courant, il arrive fréquemment que les résultats obtenus sur l'opéra italien, lors des dernières décennies, soient simplement étendus au patrimoine français, sans toujours considérer les spécificités qui lui sont propres. Il est donc crucial que la défense de ce répertoire s'inscrive dans une connaissance plus large de la langue et de la culture françaises, et c'est dans ce domaine que je souhaite avoir un rôle à jouer.

Dans ce domaine, je suis déjà attelé à plusieurs travaux de longue haleine dont je travaille à l'achèvement dans les meilleurs délais :

- édition critique du *Comte Ory* de Rossini (parution prévue en 2011)
- monographie sur *Verdi et le rythme de la langue française*, pour l'Istituto nazionale di studi verdiani (parution souhaitée en 2012)

Pour ce dernier ouvrage, j'ai déjà publié des études de cas préparatoires, et je vais aborder l'étude d'œuvres à la genèse complexe de ce répertoire, comme *Le duc d'Albe* de Donizetti ou *L'Africaine* de Meyerbeer, que je compte destiner à d'autres publications séparées.

3. Orchestre et orchestration d'opéra

Les travaux de Spitzer et Zaslav ainsi que ceux que nous avons publiés dans le cadre de l'ESF ont permis de déblayer un terrain resté inexploré jusqu'à très récemment. Or ces travaux ne fournissent pas encore toutes les réponses aux questions que peuvent se poser des musiciens.

Si l'effectif des orchestres faisait partie des objectifs de recherches que nous nous étions fixé, et si cette donnée permet aujourd'hui une reconsidération radicale des formations à employer pour certaines œuvres, il reste d'autres aspects – l'organisation des répétitions et leur influence sur l'interprétation voire l'écriture de l'œuvre, le diapason, l'intégration de nouveaux instruments dans l'orchestre, les *patterns* d'instrumentation, les réorchestrations d'œuvres anciennes du répertoire – que nous n'avons pu qu'entrevoir. Par ailleurs, le temps est venu de faire converger les résultats des travaux des organologues avec l'étude du répertoire conçu pour les nouveaux instruments issus de la facture du XIX^e siècle.

Il me semble donc opportun de prolonger les trois volumes de l'ESF par un nouvel ouvrage collectif

| *L'orchestre d'opéra au XIX^e siècle : études de performance practice*

destiné en priorité aux musiciens. Cet ouvrage, pour lequel je réunirai d'anciens collaborateurs du programme de l'ESF auxquels seront adjoints des spécialistes en organologie, bénéficiera des expérimentations menées conjointement avec des musiciens d'orchestre.

En outre, Alessandro Di Profio et moi-même comptons faire converger nos travaux respectifs sur Verdi et nos travaux communs sur l'orchestre dans l'organisation d'un colloque, prévu pour 2013, sur le thème

| « Verdi et Wagner : une dramaturgie de l'orchestre »

consacré aux révisions des œuvres de ces deux compositeurs, envisagées selon la composante de l'écriture orchestrale. Dans quelle mesure ces révisions intégreront les innovations de la

facture instrumentale, les modifications de l'agencement de l'orchestre et de quelle façon l'orchestre participa à la dramaturgie des œuvres sont les questions centrales que nous comptons aborder pour ces journées d'étude au cours desquelles nous comptons réunir historiens de la musique et organologues.

4. Dramaturgie musicale

En espérant pouvoir continuer d'enseigner cette discipline au sein du Master du département de musique et musicologie, je compte réunir l'ensemble de mes travaux et notes de cours pour constituer un ouvrage destiné aux étudiants de Master, pour y présenter de façon pédagogique l'ensemble des notions discutées par Dahlhaus et ses successeurs dans cette discipline.

V. Recherches en cours

Ci-après sont reproduits des travaux en cours : un numéro de l'édition critique du *Comte Ory*, et trois études s'inscrivant dans les domaines des échanges culturels franco-italiens et de la dramaturgie musicale, précédemment présentés.

1. Édition critique du *Comte Ory*

Avant-dernier opéra de Rossini, *Le comte Ory* (1828) occupe une place singulière dans la production parisienne du compositeur. Le premier acte est essentiellement construit comme un *rifacimento* du *Viaggio a Reims*, œuvre de circonstance donnée à l'occasion du couronnement de Charles X en 1825. Cet acte s'inscrit donc dans la lignée des *rifacimenti* précédents, *Le siège de Corinthe* (1826) et *Moïse et Pharaon* (1827). Le second acte, en revanche, est majoritairement nouveau, comme le sera l'opéra suivant, *Guillaume Tell* (1829).

Cette œuvre entre dans la catégorie du « petit opéra », proche de l'opéra-comique par son thème, mais également proche du « grand » opéra en raison de la mise en musique intégrale de l'œuvre, impérative sur la scène de l'Académie, et des moyens musicaux importants dont ce théâtre disposait. À cet égard, la version originale du finale I, que j'ai eu l'occasion de découvrir lors du travail d'édition critique de l'œuvre, constitue l'une des compositions les plus imposantes de Rossini, faisant appel à un effectif de 38 parties réelles (notées sur 29 portées), dépassant de loin celui utilisé pour *Guillaume Tell*. L'unique petit opéra de Rossini est donc aussi, à ce jour, sa composition la plus colossale. Un tel déséquilibre entre forme et contenu n'était sans doute pas pour déplaire à Rossini, qui devait, bien plus tard, s'attacher à un nouveau pari audacieux mais du même type, celui de la conception d'une messe à la fois « petite » et « solennelle ».

L'édition critique, prévue à l'origine pour la Fondazione Rossini (Pesaro), est finalement inscrite dans la collection des *Works of Gioacchino Rossini* de Bärenreiter, dirigée par Philip Gossett, et dont Patricia Brauner assure la coordination éditoriale. En l'absence d'autographe, dont la localisation n'est plus connue depuis le prêt de ce manuscrit à l'éditeur Troupenas pour la gravure, l'édition se fonde sur l'édition Troupenas de 1828 (**TR**), la copie du conducteur d'orchestre de l'atelier de l'Opéra de Paris (**PA**) ainsi que le matériel d'orchestre conservé à *F-Po* (**pPA**) et le livret imprimé pour la première (**PA¹⁸²⁸**). Naturellement, les décisions éditoriales prises pour la publication du *Viaggio a Reims* (éd. Janet Johnson) ont été prises en compte puisque les deux œuvres ont une partie importante de leurs sources en commun.

Ci-après sont présentées les secondes épreuves du numéro 1 (introduction de l'acte I), suivies des notes du commentaire critique.

N. 1 [INTRODUCTION]

Sources

A F-Po: A.490 suppl.^t Rés.

The autograph manuscript of the new instrumental introduction to N. 1 consists of nine folios of sixteen-staff paper. Most pages are numbered (from “1” to “18”). **WGR** uses this as the principal source for the first 170 measures of N. 1. Although ff. 1r and 1v are not in Rossini’s hand (and this may well be a substitute folio), ff. 2-9 are entirely in his script.

PA F-Po: A.490.a.[1]

score: pp. 3-[234], 253-269

spartitini: pp. 235-[252], 270

The manuscript, belonging to the Bibliothèque-Musée de l’Opéra and surely used for the first production of *Le Comte Ory*, consists of three volumes in upright format, written on paper with sixteen staves, except for pp. 253-270, which are written on paper with twenty staves. A single leaf of ten-stave paper forms the title page of Vol. I, which reads “Le Comte Ory / Opera en 2 Actes / Paroles de [blank] / Musique de M^r Rossini / Représenté pour la 1^{er} fois / sur le théâtre de l’Académie R.^{le} / de musique le [blank] / 1828.” The manuscript is paginated on each recto, beginning with the title page. Although **PA** is less richly endowed with articulation and dynamic indications than the printed score (**TR**), it exhibits several readings in the newly-composed opening of the Introduction that could only come from the autograph but in **TR** have been modified (these are indicated in the Critical Notes). Therefore **WGR** uses **PA** as the principal source for the “Suite de l’introduction” (mm. 171-795).

pPA (Mat. 19 [292 (225)])

Fl Les trois premiers bifolios, in papier blanc à 12 portées, sont pliés. Viennent ensuite des bifolios in papier Lard à 12 portées, plus tardifs, où l’intégralité de l’introduction est renotée. Jusqu’à l’entrée d’Ory (378), dans les deux versions successives, les flûtes sont notées in deux portées, and le terme “grande flûte” apparaît au singulier dans la nomenclature. La deuxième flûte ne jouera donc pas. Or cette source est délicate à interpréter pour distinguer les solos des passages *a 2* (cf. 401): il est en effet fréquent, dans les parties séparées, que deux instruments soient notés, mais qu’une correction ultérieure, en général au pencil bleu, indique les solos: voir **pPA(Bns)** à 409. Dans le cas de la partie séparée de flûtes, ces corrections n’ont pas été apportées.

[[Of course there are many parts, particularly important are those for *souffleur*, Violon principal, and the singers. This part of the CC will have to be done much later.]]

TR Troupenas, Paris, [1828]

pp. 1-96

Introductory Notes

Title

In the top center of the first page of **A** the copyist wrote only “Comte Ory.” The title used by **WGR**, “[Introduction],” is found in **PA** and **TR** at 1. At 171 in **PA** a later hand has added “Suite de L’introduction,” which **WGR** adopts. The title for the Allegretto at 378, “[Air],” is found in the “Catalogue des morceaux” on the verso of the title page of **TR**.

Instrumentation

In **A** the scribe, probably imitating the missing page in Rossini’s hand, wrote:

Violini	{	[I]
		[II]
Viole		
[1 Ottavino]1		
[2] Flauti		
[2] Oboi		
[2] Clarinetti in A		
[2] Corni in G		
[2] Corni in D.re		
[2] Trombe in A		
[2] Fagotti		
[3] Tromboni		
Timpani [in D]		
Gran Cassa Timbales [sic] Triangle2		
Violoncelli		
[Contrabbassi]		

WGR follows the order of instruments in **A** but adopts for the entire N. 1 the French nomenclature of **TR**, which is repeated at 171 (where the vocal parts are included). The nomenclature at 171, where several instruments change their tuning, is as follows:

[2]	Flûte[s]3
[1]	Petite-Flûte
[2]	Hautbois
[2]	Clarinettes en UT
[2]	Cors en SOL
[2]	Cors en UT
[2]	Trompettes en UT
[2]	Bassons
[3]	Trombones [sic]
	Timballes en SOL4

¹ There is no name on the staff. in **A**. **TR**, which reverses the order of Flutes and Piccolo, has “Petite-Flûte.”

² Notice the mixture of Italian and French in this entry. The scribe mistakenly wrote “Timbales” instead of “Cymbales” (“Cimballes” in **TR**).

³ In **PA** the order is Petite flute, Flutes (in the plural)

Violons { [I]
 { [II]
Alto
Alice / Ragonde
Le comte Ory
Robert⁵
chœur { Dessus
 { Ténors
 { Basses
Violoncelles
Contre-Basse

PA also repeats the instrumentation at 171, this time mostly in sometimes erroneous Italian:

[1] Picola [sic]
[2] Flutes
[2] Oboé
[2] Clar. C.
[2] Corni G
[2] Corni C
[2] Tromb C
[2] Fagotti
[3] Trombonne [sic]
Timbales G
VVni { [I]
 { [II]
Alto
Alice
Ragonde
le Comte
Robert
Chœur { Soprani
 { Tenori
 { B°
Vcelle
C B.
[blank]

At 378, the Allegretto, **PA** switched to French for the instrument names, with no change in the tuning of variable instruments:

[1] Petite flute
[2] flutes
[2] hautbois

⁴ Only in the opening section does **TR** include a staff for “Grosse-Caisse Cimballes et Triangle.”

⁵ In **PA**, **TR**, and **pPA** the name “Robert” occurs as well within the text of N. 1 at 254 and 274. See Note 229-721. It is possible, however, that at some point the decision was made to have “Raimbaud” sing here.

[2] Clarinets [sic]
 [2] Cors G.
 [2] Cors C.
 [2] Trompetts C
 [2] bassoons
 [3] Trombones
 VVni { [I]
 { [II]
 Alto
 le Comte
 Vcelle
 CB.

At 501 PA again repeated the instrumentation:

[1] petite flute
 [2] flutes
 [2] hautbois
 [2] Clarinettes
 [2] Cors G
 [2] Cors C.
 [2] Tromp C
 VVni { [I]
 { [II]
 Alto
 Alice
 Ragonde
 le Comte
 Robert
 Chœur { [Sopranos I e II]
 { [Ténors I e II]
 { [Basses]
 Vcell
 C. B.

At the top of the page the copyist entered: “Bassons, Trombones et Timbales à la fin”. The spartitino, in fact, which has these parts at 501 through the end of the Introduzione, writes them in six staves, labeled as follows:

 Fagotti { [I]
 { [II]
 Trombones { [I]
 { [II]
 { [III]
 Cimbales

At 769 PA returned to Italian for the instrumentation after the recitative:

[1] Octavini [sic]

- [2] flauti
- [2] Oboi
- [2] Clarinetti C.
- [2] Corni G
- [2] Corni C
- [2] Trombe C
- Violini { [I]
- [II]
- Alto
- Alice
- Ragonde
- le Comte⁶
- Robert
- Chœur { [Sopranos I]
- [Sopranos II]
- [Ténors I]
- [Ténors II]
- [Basses]
- Basso

At the top of the page the copyist added “les bassons, trombones et Timballes sont à la fin.” The spartitino on p. [272] is headed “Fagotti Tromboni Timpani” and give the same part names on the three staves. The parts are written on six systems of three staves, with the first two staves not including musical notation.

Critical Notes

INTRODUCTION

- 1-377 *pPA(Fl)* Only one Fl plays, no matter what the dynamic level may be. No further information is given in **PA** or **TR**. **WGR** suggests either one or two Fl, depending on the musical context.
- 1 *Sources* A later hand added in **PA** the indication ♩ = 120, also present in **TR**, but not in **A**.
A G c has no dynamic indication; **WGR** adopts **ff** on the model of 7. **PA** and **TR** = **f** at 1, but at 7, **PA** = **ff**, while **TR** continues to read **f**.
A G c: the pickup rest is ♪; **WGR** substitutes the correct ♪, as in **PA** and **TR**.
- 1, 7 *A* Timb = **tr** at 1/I□, but with a wavy line over both notes at 7. **WGR** combines the two signs. **PA** and **TR** have only the wavy line, which in **PA** at 1 stops before the second note, the model adopted by **WGR**.
TR Timb, G c: the fermata is over the rest on II□; there is no evidence for this in **A**, where the copyist wrote large fermatas above the top staff and, in 1, also below the system. However, the different rhythm in G c in **A**, | ♩ ♪ ♪ | (at 7 the second ♪ is

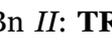
⁶ The name and the music at 770-791 were subsequently crossed out.

missing), suggests that **TR**'s interpretation is appropriate for this percussion group. **WGR** writes the rests as ♯, as in **TR**, with the fermata in square brackets. Compare 19 (see Note), where R wrote similar large fermatas over the tied notes, but in Strings, where the rhythm is | ♯ ♪ ♯ |, he placed a fermata on ♯ in Vles-Cb, on ♪ in Vns *I* and Alt.

Sources G c: **TR** has | ♯ ♯ | at 1, as in **PA**, whereas **PA** at 7 reflects the notation of **A**: | ♯ ♯ ♯ |, with the second ♯ added later, evidence that **PA** derives directly from **A**, where at 7 the second ♯ is missing.

- 2-3, 8-9 A Vns: only Vns *I* have a single staccato at 2/II□. This articulation is extended to Vns and to the other measures. **PA** = **A**, **TR** extends the staccatos as in **WGR**.
- 5 A Hb *II* = c", but this is harmonically incorrect; **WGR** substitutes a', as at the repetition in 111 and as in **PA** and **TR**.
- 6-7, 112-113 *TR* Vns *I*, lower note = d" rather than e" of **A** (written by the copyist) and **PA** at 6-7 and of **PA** at 112-113. Notice, though, that in **A** at the "Come Sopra" passage at 112-113 (in R's hand), the cue note in Vns *I* is d"; **WGV** modifies the reading to d", as at 112-113 in **A**, since otherwise the pitch would be represented exclusively in Cor *IV*. It would certainly be possible to introduce the other correction: what is not acceptable would be to leave the difference.
- 7 A Bsn: The copyist originally wrote the octaves with single stems, as at 1 and 6, then added upward stems. He erroneously added flags to both the original stem and the upward stem at I□ (suggesting eighth notes), then crossed them out. There are no such markings in either **TR** or **PA**.
- 11 A Cors *III*, *IV*: the part has single stems, probably an oversight. **WGR** has both instruments play, the reading of **TR**, on the model of Cors *III*, *IV* at 5.
- 12 *Sources* Cors *I*, *II*: **TR** and **PA** are marked "Solo"; **A** lacks the indication, although the part is written with only a single stem throughout 12-19.
- 12-19 *Sources* Bns, Cors: **A** has no slurs at 12-17 (which are in the hand of the copyist), but at the new page (18), the first actually in R's hand, there is a slur from the left margin to the end of the measure in Bns. **TR** and **PA** have slurs in every pair of measures (13-14, 15-16, 17-18, the latter only in **PA** in Bns), but there is no hint of such a slurring in **A**. **WGR**, in the absence of further information, does not employ slurs for this passage.
- 14 A Strings: the pizz. is extended from Vles-Cb; the instruction is present in all String parts in **PA** and **TR**.
- 18 *PA* Another hand has entered **p** at the sottovoce entrance of Trb (and over Cors), whereas R entered only "sottovoce"; given the **pp** of **A** at 11 and 21, **WGR** adds *pp* to the **sottovoce** at 18, as it did in Cors *I*, *II* at 12.
- 19 A Vles-Cb: the fermata is on I□; **WGR** places it on the ♪ of II□, as in Vns *I* and Alt, the placement in **PA** and **TR**.
- 26, 35, 44 *A* Alt, Vles: a page turn after these measures interrupts the characteristic beaming across the bar line, which **WGR** maintains, as in **TR**. (In **PA** and **TR** similar interruptions occur at their respective page turns, while **A** maintains the beams. In **PA** at 44-45, however, there is no page turn, but the beam is broken as in **A**, evidence of **PA**'s direct descent from the autograph.)

- 31 A Vns *I*: there appears to have been a correction, but the original reading is uncertain.
- 36 A I□ / Vlles have a long staccato on the downbeat, the only example of such articulation. **WGR**, along with **PA** and **TR**, ignores it.
- 41, 43 A Hb: the eighth rest at the end of the measure is missing; it is present in both **PA** and **TR**.
- 49 A Alt, Vlles: R beamed together all notes in Vc, but broke the beam after the first note in Alt; because the latter notation is musically convincing, **WGR** extends it also to Vlles.
- 49-52 *PA(Fl I)* “ritenuto sino al tempo”.
- 53 *Sources* **TR** indicates “Moderato ♩ = 92”; **A** and **PA** lack this indication.
- 53-63 A There is beaming by the beat in *Cor II*, *Cor IV*, Bns a 53-54, Timb, Vlles at 54, *Cor II*, Bns, Vlles at 55, Alt at 57, and Hb, Timb at 60; most of these cases involve four repeated pitches. Otherwise R beamed by the measure, including the repeated notes in *Cor IV* at 55. **WGR** consistently beams by the measure, as does **TR**. **PA** tends to beam the repeated notes by the beat, but like **A**, it is not consistent.
- 53-79, 80-106 *pPA(Trb)* 53-79 have been crossed out in blue pencil and 80-106 are placed within repeat signs. In this way, the reprise is identical and does not present the harmonic variation between 64-70 (first time) and 91-97 (second time).
- 57 A Alt: an earlier version is no longer legible.
- 63 A I□ / Cl *I*: the first note is written carelessly, but judging by all parallel instruments R must have meant *g*" (sounding *e*"") and not the *c*" (sounding *a*"") of **TR** (**PA** has no pitch here for Cl *I*).
- 64, 68, 91, 95 A **p** is actually placed at 65/I□ in Hb and at 92/I□ (the first measure after a page turn) in Cors *I*. At 92 **PA** and **TR** also indicate **p** in *Cor I*; **pPA(Hb)** gives it at 64. **WGR** anticipates **p** at 64/II□ and 91/II□, as in Cl *I* at 64, and extends the indication to all parallel parts and corresponding measures.
- 66 *TR* II□ / Cl *I* erroneously = *c*" (sounding *a*"").
- 67 A Cl: R wrote both ascending and descending stems on the first two notes but failed to beam them, so that Cl *II* play ♩, like Hb *II*.
- 67, 71, 94 A II□ / Bns have a slur (copied into **PA** and extending in **A** at 94 to the following downbeat). Since parallel instruments lack it, and to extend it would involve all other instruments with dotted rhythm, **WGR** prefers to omit it, as does **TR**. at 67, but not at 71 or 94 (see Notes).
- 68 *WGV* Cb (Vc = Cb): the **sf** in this measure is derived from the parallel 95. **WGR** extends these **sf** indications at 66-68, 70-72, 93-95, and 97-99 only to the strictly parallel Trb.
- 70-71, 93-94,
- 97 *Sources* Timb: the staccatos are extended from 66-67. (98 is part of a “Come Sopra” passage.)
- 71 A Articulation: the only slur is in Bns on II□ (as at 67; see also Note 67, 71, 94), and it contradicts the syncopated pattern written in all instruments in 72. The measure can act as a repetition of 67 or the beginning of the new figuration. Since that new pattern is clearly articulated in Cb starting at 72/II□, **WGR** prefers not to anticipate the slurs in 71. **PA** = **A**. **TR** keeps the slur in Bns at 71 alone and adds slurs as at 72-75 already in P fl and Fl at 71.

- 72-75 A, PA I□ / Cb (Vc = Cb) = ♯; **WGR** halves the value, as at the parallel 68 in 72 and as in all parallel instrumental parts at 73-75 (see also Note 73-76). The problem recurs at 99-101 in the “Come Sopra” section (see Note 98-125).
- 73-75 TR Hb I: the first note is a"; **WGR** adopts e" of A and PA (in A 74-75 are derived from 73, the first measure of a page).
- 73-76 TR I□ / Cb erroneously has eighth notes beamed to the preceding sixteenths. In the “Come Sopra” repetition at 100-103 the notes continue to be eighths (as in **WGR**), but they are not beamed to the previous sixteenth.s
- 75 TR Cl I: the last note = d" (sounding b') an error for the f" (sounding d") of A and **PR**.
- 76-78 A Cb originally continued the figuration of 73-75 through 76-77, resolving to a at 78/I□.
- 81-90 A R wrote only Vns I; for the rest of Orch he indicated a repetition of 54-63. At 81/I□ he omitted the lower note (a") in Vns I; **WGR** integrates it, as do PA and **TR**.
- 91 A Fl = d"; **WGR** adopts f [♯]" of the parallel 64, as in **TR**. PA = A, another example of its close relationship to A.
- 92 Sources II□ / Bn II: **TR** = ; PA and **pPA(Bns)** = A. **{{DRAW THE EXAMPLE WITH TWO SHARPS IN THE KEY SIGNATURE!!}}**
- 94-95 A II□ / Bns: although the part at 94/II□-95/I□ has single stems (as it does in **Trand PA**), R wrote “Solo” in A at 95/II□, **WGR** suggests that both instruments play here.
- 98-125 A At 98-106 R wrote Vns I and at 98-101 Cb, indicating for the remainder of Orch “Come Sopra 9 m.” (= 71-79); at 107-125 he wrote cues for Vns I at 107-117, Vns II at 107-111 and 114-117, Alt at 107-110 and 114-116, Hb at 111 and 117, Bns at 118-125, and Cb at 120-121 and 125. For the remainder of Orch he indicated “Come Sopra” and another hand specified “19 [m.]” (= 1-19). Notice the changes between 1 and 107 in Vns II and Alt. These changes are reflected in both A and PA, but not in **TR**, which repeats the readings of 1 at 107.
- 114 **WGR** Tamb: the change in tuning (to “en sol”) anticipates the specific indication in PA (“Timbales G”) at 171.
- 125-126 **WGR** Cl, Cors III, IV, Trp: the changes in tuning (to “en ut”) antiipate the specific indications in PA (“Clar. C,” “Corni C” “Tromb C”) at 171.
- 138 PA Notice the spelling “strinzendo.” Another hand has added in blue pencil “R.^f a p[oco] a p[oco]” In **TR** the word is given as “scherzando.” That R wrote “stringendo” is perfectly clear.
- 147 PA A later hand indicated in blue pencil “deces.” in addition to R’s “smorzando.”
- 170 A At the end of the section another hand has written “Enchainez,” a term found also in PA, but not in **TR**.

SUITE DE L'INTRODUCTION

- 171-738 **WGR** This section is almost entirely derived from the Introduzione of VR (171-492 and 524-738 of CO =1-322 and 344-558 of VR).

- 171 *PA* Another hand has added “♩ = 120,” the metronome marking used in **WGR**. In **TR** the marking is “♩ = 69.”
- 175-176 *PA, TR* Vns *I*: there is one slur for 175 and another for 176, while in **TR** the same figure has a single slur in Vns *II* at 173-174, 177-178, and 181-182, and in Vns *I* at 179-180. **PA** has page turns at 173-174, 177-178, 181-182 (but the two slurs suggest they are conceived as a single slur), while at 179-180 it agrees with **TR**. The number of slurs seems to be related to the direction of the stems in the sources, and **WGR** adopts a single slur throughout, as in *VR*.
- 183 *PA* P fl, Fl, Vns *I*, Vns *II* lack **ff** (in Vns *I* it is at 184, and P fl, Fl, and Vns *II* are derived from Vns *I*). **TR** anticipates the sign to the upbeat of 184, as does **WGR**, but **WGR** adopts italics for these **ff**.
PA Vlles: the crescendo hairpin starts at III□, while in **TR** it begins just after the half note. This placement results from the notation of whole notes in the winds and Cb in the middle of the measure; **WGR** begins the crescendo on I□, as in all other parts and as in *VR*.
- 183-186,
 287-289,
 368-370 *PA, TR* At 183-186 there are models for staccatos in P fl, Fl, Vns *I* (Vns *II* = Vns *I* at 184-186) in **PA** only at 184, 287, and 368, but they clearly must be extended throughout 184-186, 287-289, and 368-370. Because **PA** tends to avoid R's characteristic long staccatos **WGR** interprets them according to the long staccatos in **TR** (which are present also in **pPA**[**Fl I**] and *Viaggio*). The regular staccatos at 183, on the other hand, are present only in **TR** and **WGR** adopts them in brackets.
- 184-186 *PA, TR* I□-II□ / Vlles, Cb: **TR** beams all four eighths. The notation of **PA** in which the first note is flagged separately, is not likely to have been invented by the copyist, and it could be interpreted as the indication of an accent; **WGR** adopts it.
- 184-187 *PA, TR* Hb, Cl, Cors *I, II*: the slurs are not coherent. **TR** indicates one slur from 184 to 185, then another from 185 to 187; **PA** generally indicates slurs by the measure. Although this presentation of the slurs may well derive from the missing original, **WGR** adopts a single long slur.
- 187, 290, 371 *PA* Vns *I* lack the slurs, integrated from **TR**, but the slurs are present in **PA** at 188-190, etc.
- 188-205 *PA* The slurs in this passage in whole notes are inconsistent, ranging from one per measure (Cl at 188-189, Cors *I, II* at 189-190) to a four-measure slur (Vlles at 193-196). **TR** attempts to be more coherent, and its readings have been generally adopted in **WGR** (see *VR* Note 21-25, 124-134 to N. 1). See also Note 296-304 below. There are similar problems at 372-375.
- 194, 297 *PA* Vns *I* = **pp**, lower Strings = **p**; **TR** shows a similar difference between the Vns and lower Strings, undoubtedly reflecting the missing autograph. **WGR** uses **pp** for all parts.
- 198-203 *PA* All the crescendos at 198-199, 200-201, and 202-203 are open, as they are in **TR**, and **WGR** does not impose the closed crescendos of *VR*. The diminuendos at 203-204 all derive from a model in Vns *II* in both **PA** and **TR**.
- 205-208,
 210-213 *PA* Vns *II* and Alt are written with abbreviations and have no staccatos; staccatos are integrated and extended from the model in **TR** at 205. There are also no

staccatos in Cors *I, II* or Cors *III, IV* in **PR**; here, too, **WGR** extends them from models in **TR** at 205 and 211.

205-206, 210-

211, 234-235,

239-240, 261-

262, 266-267 *PA, TR III□-IV□ / Vns I*: the notation of the staccatos for the melodic motif is inconsistent. There are three models: 1 (no staccatos), 2 (staccatos only on the sixteenth notes), 3 (staccatos throughout). Model 2 is predominant in **TR** where it occurs in 205, 234, 239-240, 261, 266-267 (*Bn I, Vns I*). It also appears frequently in **PA**, at 205, 210 (*Bn I*), 211 (*Vns I*), 239 (*Bn I*), 240 (*Bn I, Vns I*), 261/II□ (*Vns I*), 267/II□ (*Bn I*). The frequency of these occurrences, the correspondances between the two sources and of the notation of the two instruments indicate that this model, which cannot be a mistake, comes from the autograph. It is equally possible that model 1 corresponds to an omission already in the missing autograph at 206. It is the most frequent notation after model 2. As for model 3, present only in **TR** at 210/III□ and 211, it is no doubt an error by extension on the engraver's part (a similar mistake occurs in **PA** at 211, where *Bns* have staccatos on the eighths but *Vns I* only on the sixteenths, and at 332/IV□, where *Vns I*, in addition to two stacato dots on the sixteenths, have a staccato also on the eighth). Model 2 is adopted by **WGR** and extended to all occurrences of the motif.

207, 212, 236,

241, 263, 268 *Sources P fl, Fl, Cl*: the staccatos on the sixteenth-note upbeats are not indicated everywhere. **WGR** adopts the model of *Fl* (and sometimes *Cl*) in **PA** (207, 212, 236, 263), **TR** (207, 236), and **pPA(Fl I)** (207, 236) and extends it to all occurrences.

207, 236, 263 *pPA(Fl) Fl*: both instruments play. **PA** indicates "Solo" at 207 and 236 and **TR** at 207 the reading adopted in **WGR**, in keeping with the solo *Hb* and *Cl*.

207-208, 212-

213, 236-237,

241-242, 263-

264, 268-269,

328-329 *WGR P fl, Fl, Cl*: for the sixteenth notes at 207/III□ and 208/I□ and their repetitions, **WGR** prefers not to take as a model the slurs in **PA** and **TR** for *Rob* at 236-237 (adapted from the part of *Maddalena* at 66-67 of N. 1 in *VR*) and *Alice* at 241, 242, 268 (**PA** only), and 269. Since the vocal line is not identical to the instrumental motif, the slurs may relate to the underlay of a single syllable to the two notes, and there are no instrumental models in any sources for *CO*.

207-209, 236-

238, 263-265 *PA, TR Cl*: although **TR** has both "Solo" and rests for *Cl II* (at 268-269 it has "Solo" but no rests), **PA** does not indicate a solo instrument here; the double stems in **PA** at 209/II□-III□ (in the other cases *Cl* is derived from *Fl*), however, suggest that only *Cl I* plays at 207-209/I□ and 209/IV□-210, in keeping with the solo *Fl* and *Hb*.

208 *WGR Bns*: double stems in **TR**, lacking in **PA**, as well as an explicit "Solo" in **PA** at 210, encourage us to mark the part "a 2".

- 208, 213 *PA* III□-IV□ / Vns *II*, *Alt* are beamed by the beat (Vns *II* at 208 = two quarter notes with slash), as in **WGR**. **TR** instead has a continuous beaming.
- 208-209, 237-238, 264-265 *Sources* P fl, Fl, Hb, Cl, Cors *I*, *II*: the notation of the staccatos on the sixteenth-note triplets is not systematic. **WGR** adopts the model present in **PA** and **TR** in Vns *I* (208), in **TR** in Hb and Cl (209), and in **pPA(Fl I)** (209). Although **PA** has a slur in Hb at 209/II□, in Fl (P fl = Fl; Cl = 8^a Fl) at 237/II□ and 264/IV□, and in Hb at 238/II□, the staccatos in Cl at 238/IV□ suggest the slur is a sign of grouping rather than of expression. Similarly, the staccatos on the eighth notes on the second and fourth beats in these measures all derive from a single example in **PA** in Fl at 209/II□. In **TR** there are examples at 209/II□ and IV□, 238/II□, and 265/II□.
- 209, 238, 265 *Sources* IV□ / Fl *I*, Cl *I*: although **pPA(Fl I)** has a diminuendo on the triplet at 238 and 265, the signs in **PA** seem in all likelihood to pertain to Hb and not to Fl, as is clearly the notation in **TR**.
Sources II□, IV□ / Hb, Cl, Bns, Cor *I*, Cor *III*: in **PA** the diminuendos are sometimes quite short, but the longer hairpins of **TR**, ending at the ♪, seem musically necessary, as in **PA** in Bns at 209/II□ and Hb and Bns at 238/II□ and 265/II□.
- 213, 269 *PA* III□-IV□ / Vns *I*: the first note is flagged separately; **WGV** beams the part by the beat, as in Fl (P fl = Fl, Cl = 8^a Fl).
- 214 *PA* Vns *I*: there is a stacato dot on the downbeat, a unique model, which **WGR** does not employ.
- 214, 347 *PA* *Alt*: all the notes on the downbeat are beamed together (the second through fourth beats are derived from the first); this is a unique model and **WGR** follows the normal notation, with the eighth note flagged separately, the notation also of **TR**.
- 214-221, 270-277, 347-354 *PA*, *TR* Vns: although **PA** has only one model of a “3” inside the slur for the triplet (at 216/III□), **TR** has that model throughout, and **WGR** adopts it. The staccatos on the repeated notes are found only in **TR**. At 216, 272, and 349 in **PA** (no articulation at 272) and **TR** Fl has staccatos instead of a slur. This undoubtedly reflects an anomaly in the missing autograph, where the repetitions would have been derived “Come Sopra” from the first passage; **WGR** substitutes a slur.
- 215, 217, 219. There is no model in **PA** for the staccatos on the repeated-note triplets here or in repetitions of this figuration. There are several models in **TR**, however, which **WGR** accepts, incorporating them within brackets.
- 216-220 *PA* At 216 “Lever du rideau” is written in blue pencil as, at 220, is “Le Rideau.”
220-222,
- 276-278 *TR* III□-IV□ / Cors *I*, *II*, Cors *III*, *IV*, Trp: the notes are beamed by the beat. **WGR** follows the continuous beaming of **PA**. Note, however, that at 353-355 **TR** is beamed continuously while **PA** is beamed by the beat; **WGR** nonetheless maintains the continuous beaming.
- 223, 278, 356 *WGR* The accents in Trb at 223 have been extended to Cors *I*, *II*, Cors *III*, *IV*, Timb, Vns *II*, and *Alt*, as well as to 278 and 356.

224 *PA, TR* Trb, Tamb: the measure is empty, so that no resolution is found for 223; **WGR** suggests one.

224, 226,

357, 359 *Sources* Vns, Alt: **PA** =  (four times mistakenly with the third note an eighth in Vns I at 226) and **TR** = the incorrect , where the slur and staccato dot were apparently misread by the engraver. **WGR** adopts the correct notation of **PA**, found also in **pPA(VnsI 256, 259)** at 226 and 359. In **pPA(Vn pr 253)** at 226 the figure was originally copied as in **TR**, then the dots were erased. Yet a third reading is found in **pPA(Vn pr)** at 359: sixteenth - two thirty-seconds, with an articulation that has clear examples of the slur on the first two notes and a staccato on the third. The autograph must have had ambiguities, which were resolved by the copyists in different ways at different times. Not only were the staccato dots probably not centered on the note heads, but R must also have been inconsistent in the number of beams he wrote on each group of three notes. Indeed, the parts for *VR* all interpret the notation as a triplet of sixteenths.

225, 227,

358, 360 *Sources* Tutti: there is a mixture of dynamic signs, both on the syncopated note on the second half of I□, and more generally throughout these parallel measures: **f**, **sf**, **ff**, **f** followed by diminuendo, **sf** followed by diminuendo, or dynamic signs joined to accents. There was probably a similar mix of signs in **A**. **WGR** does not believe R wanted a change in the basic dynamic level, which is **ff** from 220 (353), and therefore accepts the accents on the syncopated ♩ but does not extend either the repeated dynamic levels elsewhere in the measure, nor does it extend the **sf** of Cb at III□-IV□ to Cors *III, IV*, Trp, Trb, or Timb, which do not have this indication in either source.

225, 227

358, 360 *PA* I□-II□ / Vls I, Vls II, Alt: all the staccatos are normal (in Vls II at 225 and 358); **WGR** adopts and extends the models of long staccatos found in **TR**.

226 *TR* I□ / Vc = G; the *g* of **PA** is a superior readings.

228 *pPA(Cl)* I□ / Cl I = *g'*; **WGR** adopts the *b'* of **PA** and **TR**.

228-229,

339, 342 *PA* Orch: all the staccatos are all normal; **WGR** adopts and extends the models of long staccatos found in **TR**.

229-795 *Sources*: Although the list of “Personnages” in **TR** does not mention a character named Robert (nor is there such character in **PA**¹⁸²⁸ or the vaudeville), beginning with the “Suite de l’introduction,” both **PA** and **TR** indicate a part for a bass named Robert, with no staff for Raimbaud. Furthermore, both scores have the chorus speak to “Sir Robert” at 254 and 274. Some parts confirm this name: **pPA(souff 1)** assigns the part to Robert, and in **pPA(Raim 18)** the name appears at 243, but **pPA(Vn pr 253)** at the character’s first entrance has “Raimbaud.” The text “Sir Robert” occurs at 254 and 274 in **pPA(souff 1)** and **pPA(vn pr 253)**. There are no *particelles* for Robert. **WGR** assumes that R originally intended two separate characters, and only later was it decided to fuse them into one, Raimbaud. It therefore changes the indications of “Raimbaud” in **PA**¹⁸²⁸ in this Introduction to “Robert.”

- 229-234 *PA*¹⁸²⁸ Rob = “Allons, allons, allons vite ! / Songez que le bon ermite / Va paraître en ces lieux.”
- 230 *PA* There is no dynamic level; **p** is adopted from **TR**.
PA Vns *I*: the ornament has three beams; **WGR** adopts two beams, as in **TR** and as in **PA** itself at 231.
- 230, 231 *PA* III□ / Vns *II*, Alt: the note is separate from the preceding pair; **WGR** adopts the more characteristic beaming of Vc, present also in **TR**.
- 235 *PA* I□ / Vns *I* = ♪; **WGR** corrects it to ♪, as at 236 and as in **TR**.
- 237 *PA* III□ / Rob originally = *g* - *f*# (♪♪); the pitches were emended to *f*# - *d*', the reading of **TR**. **pPA(souff 1)** preserves the original reading, whereas **pPA(Raim 18)**, **pPA(Raim 19)**, **pPA(Ch 61)** = *f*# - *d*'.
- 237, 242, 269 *PA, TR* I□ / At 237 Rob = *c*' - *b* (♩), but this figure is incompatible with the melodic line in P fl, Fl, and Cl *I* (*d*' - *b*). **WGR** modifies the vocal line. Alice has the same reading an octave higher at 242 and 269; **WGR** makes the same emendation.
- 239-259 *PA*¹⁸²⁸ The text is different in the printed libretto:
 Paysans: Aurai-je par sa science
 Le savoir et l'opulence ?
 Jeunes filles: Aurons-nos par sa science
 Les maris
 Qu'ils nous a promis ?
 Robert (cachant sous son manteau son habit de chevalier):
 Vous aurez tous, croyez en mon [sic] puissance ;
 Car j'ai l'honneur de lui servir.
 Vous riez... lorsqu'ici l'on rit de ma puissance,
 C'est le ciel que l'on offense ;
 Hâtez-vous de m'obéir.
- . Nonetheless, there are enough points of similarity that **PA**¹⁸²⁸ can serve as a source for punctuation.
- 243, 245 *PA* III□-IV□ / Vlles (Cb = Vlles) = ♪ †; **WGR** adopts ♪ ♯ † of 244, found in all three measures in **TR**.
- 243-235,
 248-250 *PA* Timb: after notating the “tr” at 248, the copyist changed the notation to a tie at 249-250, but certainly the “tr” is what R must have written, and **WGR** interprets the notation in that fashion.
PA Alt *col basso*
Sources I□ / Orch: **TR** indicates **f** for all instruments; **WGR** adopts and extends the **ff** in **PA** for Vns *I* and Vlles at 243, although there are also numerous **f** in **PA** throughout these measures.
Sources II□, III□ / Vlles, Cb (Bns and Alt *col basso*) have no staccato on the eighth notes. This articulation has been added on the model of Vns *I* at 253/II□ in **PA** and at 253/II□, III□ and 256/II□ in **TR**.
- 253-256 *PA, TR* II□ / Vns *I*: **TR** = diminuendo from II□ to III□, the reading adopted by **WGR**. **PA** indicates a full diminuendo only at 253. At 254-256 **PA** has what would appear to be an elongated accent on ♪ of II□.

- 258 *PA* Bns: the first four eighth notes are beamed; **WGV** flags the first separately, as in P fl, Fl, Ob, Cl, and Cors *III, IV*.
- 260 *TR* Vns *I = p*.
- 261-279 *PA, TR* In the missing autograph the passage was undoubtedly a repetition “Come Sopra” of 205-223. Although the written-out reprises are not always identical to the first statement, **WGR** adopts the indications of “Solo” and “a 2” as in the earlier passage.
- 262-287 *PA*¹⁸²⁸ To conclude the opening section, the libretto has additional text for Rob alone: “Placez aussi sur cette table / quelques flacons de vin vieux; / il aime assez le vin vieux ; / car c’est un présent des cieux.”
- 270 *PA* Alt: V wrote an incorrect rhythm on the downbeat: , with repeat signs for the second through fourth beats. **WGR** modifies the notation to  ♪, as at the parallel 214, 216, 218, 272, and 274 (but see Note 214).
- 271, 273 *PA* IV□ / Chœur S *I = d''* in both measures; **WGR** follows the reading of **TR**, *c''*, as in **PA** itself at 273. This note was undoubtedly ambiguous in the autograph.
- 274 *PA* Cors III, IV = *b' + d''* (sounding an octave lower) throughout the measure. In all parallel measures the dyad is notated *g' + d''*, as it is in 274 in **TR**; **WGR** accepts this emendation.
- 275 *PA* Alice: the last two notes were originally *d''*, but the copyist then modified them to *c''*, as in Chœur S. I. The *d''* is also the reading of **TR**.
- 278 *PA* III□-IV□ / Rob: there is no text; the word “oui,” not found in **PA**¹⁸²⁸, is in **TR**, and was added in black pencil to **pPA(souff 1)**.
- 280-283 *PA* Alt *col basso*.
- 280-283,
- 361-364 *Sources* Strings (Bns, Alt *col basso*) = **f**, emended in **WGR** to the **ff** of woodwinds, Cor, and Trp). The signs following the **f** are generally short except in **TR**, Vles-Cb, at 280-281, and in **pPA(Bns 1 232)**, where they are added in blue pencil at 280-281. **WGR** interprets them as half-measure diminuendos. There are a few models of staccatos on the sixteenth notes in Vles-Cb in **TR** (at 280/I□, 361/I□ and III□, and 363/I□ and III□), but none in **PA** nor in **pPA**. **WGR** does not introduce them.
- 284 *PA, TR, pPA(souff 1)* I□ / Chœur S = *g' + b'* (in **PA** there is an erasure on the top staff line, *d''*).
- 285 *PA* II□ / Chœur S: as the sixteenth-note dyad, the copyist originally repeated the notes of the dotted-eighth dyad at the beginning of the beat, then crossed out the upper note (*e''* and replaced it with the lower *a'*.
- 286, 367 *pPA(Fl, Hb, Cl, Bns, Cors, Trp, Trb)* “poco rit[enut]o” is added in blue pencil.
- 296-304 *PA, TR* Strings: the slurs are fragmentary in both sources, surely reflecting the state of the missing autograph, and it is likely that in all three cases the slurring would have been affected by a change of system or page (coincidentally at 301-302 in both **PA** and **TR**). While **TR** seems to have attempted some regularization, interrupting all slurs at 299-300, **PA** specifically draws slurs across that point in all parts but Alt, which has no slurs at 297-302. **TR** has ties for the four *e♭* in Cb at 297-300, whereas **PA** omits the second and third tie and draws a slur from 299 to the end of the staff at 301, after *e♭*. **WGR** applies a single long slur from 296 to 302

- (303 in Cb). **TR** lacks the slur in Vles at 303-304 and in Cb at 303. See also Note 188-205 above.
- 302-303 *PA, TR* Strings: Vns *II* = accent in both sources. Vles = accent in **PA** and a decrescendo from 302/III□ to 303/I□ in **TR**, also given in Cb. It is probably the accent, prevalent in the passage and emphasizing the harmonic movement on III□, that was present in R's autograph. It therefore becomes necessary to introduce indications of decrescendo at 303, returning the dynamic level to **p** (exemplified in Cl and Bns at 305 in **PA**) after the crescendo at 301.
- 303-335 *PA*¹⁸²⁸ The initial material for Rag is somewhat different in the printed libretto:
 Quand votre dame et maîtresse,
 Quand madame la comtesse
 Est, hélas ! dans la tristesse,
 Pourquoi ces chants d'allégresse ?....
 Plein d'amour pour leur maîtresse,
 De bons et fidèles vassaux,
 Doivent souffrir de tous ses maux !
 Elle veut au bon ermite
 Dans ce jour rendre visite,
 Pour que du mal qui l'agite
 Il puisse la délivrer.
- 304 *PA* IV□ / Vns *I*: the second sixteenth note is written as e^\sharp ; **WGV** substitutes the enharmonic equivalent, f^\natural , as in **TR**.
PA Vns *II*: the part was notated incorrectly at first (a quarter note $b\flat$, followed by quarter notes with two slashes, $a - f^\natural - f^\natural$, but the \natural is not explicit. A later hand corrected the part as in **TR**, a correction adopted by **WGR**.
- 304-321 *PA, TR* Vns *II*, Alt: after writing the parts in full in the first half of 304, both scores use abbreviations (either of slashed half notes or whole notes) in the rest of the passage; **WGR** continues to write the notes in full, beaming them by the half measure.
- 305-308 *pPA(Bns)* Both parts are written, but in blue pencil the indication "solo" is added for Bn *I*. "Solo" is found in **TR**, but not **PA**.
- 306-307 *PA* Rag: the copyist heavily corrected the part, but the original is no longer legible. The corrected version agrees with **TR**.
- 314 *PA, TR* Cors *I, II*, Cors *III, IV*, Trb: "sottovoce" is found only in **TR**, Trb.
 314-316,
- 318-322 *PA, TR* Cors *I, II*, Cors *III, IV*, Trb: there are separate slurs for most pairs of notes; **WGR** unites them in one for each phrase.
- 318 *PA, pPA(Cl, Bns, Cors)* In **PA** "Poco Rit.", in **pPA** "céder" is written in blue pencil. It is doubtless a late indication, designed to aid a Ragonde in difficulty with the smaller note values at 319-321.
- 321 *TR* III□-IV□ / Rag = $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, a reading footnoted by **WGR**. **PA** and **pPA(souff 1)** have the undotted rhythm adopted in **WGR**.
- 322 *PA* Rag: the beats are marked and "Segue" was added in pencil, as if to ensure that Rag would follow the rhythm at this point.
- 326 *PA, pPA(Cl, Bns, Cors)* "A tempo" ("tempo" in **pPA**) is added in blue pencil.

- 327 *PA* Vlles (Cb = Vlles): no return to pizzicato is indicated, although in similar passages (e.g., 206), the instruction is explicit in **PA**. For 27, however, it is found in **TR**.
- 328-330 *PA* Cl: that only one instrument must play is clear from the rest for Cl *II* on the downbeat of 330.
- 329-330 *PA* At 329/IV□ in Fl (P fl = Fl; Cl *I* = 8^a Fl) the first note is flagged separately; **WGV** beams it with the ensuing triplet as in Vns *I*. The same thing happens with Cl at 330/IV□.
- 329-330 *WGR* Trb *II*: **PA** lacks the designation “Solo,” but it is found in **TR**. The specification for Trb *II* is in **pPA(Trb 241)**, where “Solo” is also added in blue pencil.
- 335 *PA* Rag originally = *e*”, an evident error, later crossed out and changed to *d*”, the reading of **TR** and **pPA(souff 1)**.
- 335-338 *Sources* In **PA** the only diminuendo is what appears to be a somewhat elongated accent in the first half of II□ at 336, 337, and 338 in Vlles (Bns, Cb = Vlles); **TR** has a similar, but longer sign, extending from II□ to III□ and included also at 335. In **pPA(Bns)**, the sign at 335—rather large, but the other three times placed under the ♪—was modified in blue pencil to make a diminuendo from I□ to III□; **WGR** adopts this notation, consistent with the diminuendo in the brass, absent in **PA** and **TR** at 335-338, but extended from the similar 243-245. **pPA(Trp 239)** has diminuendos added with black pencil, then confirmed in blue pencil, at 335, 336, 337, and 338.
- 335-368 *PA*¹⁸²⁸ The remainder of this section is somewhat different in the printed libretto:
Alice: Le ciel vient de l’inspirer.
 Ragonde: Vous croyez que sa science
 Peut nous rendre l’espérance ?
 Robert: Rien n’égale sa puissance :
 Mainte veuve, grace à lui,
 A retrouvé son mari.
 Ragonde: Oh ! je veux aussi l’entendre,
 Près de lui je veux me rendre,
 S’il est vrai qu’un cœur trop tendre
 Par lui
 Puiss être guéri.
 Robert: Silence... le voici !
- 339 *PA* Timb: The copyist beamed the eighth note to the ensuing triplet on both I□ and II□; **WGR** flags the first note separately, taking its cue from the Strings and Bns.
PA I□ / Vns *II*: the upper note of the dyad on the downbeat is *d*”, clearly an error for the *b*' in **TR**.
- 339, 342 *PA* Bns, Strings: the staccatos are all normal; **WGR** adopts and extends the models of long staccatos found in **TR**.
- 353 *PA* Vns *II*: a later hand added a large **f** in blue pencil; **WGR** follows the original indications, ehre there are many **ff**.

- 361 *PA* III□-IV□ / Rob: the copyist wrote an octave at I□ (*c + c'*) and began doing the same at IV□, then corrected his notation at IV□, leaving only the upper note; **WGR** makes the same emendation at III□. The reading of **WGR** agrees with **TR**.
- 368-371,
- 378 *WGR* The title, “Air,” is derived from **PA**¹⁸²⁸.
Sources The metronome marking derives from **PA** where it was added in a later moment in blue rayon; **TR** has instead ♩ = 76.
- 380 *WGR* Fl *I*: The indication “Solo,” lacking in **PA** but suggested by *l* at 178 and *Bns* and *Cors I, II* at 179, is explicit in **TR**.
- 385, 415 *PA, TR* Although **TR** at 415 has **sf** in *Vlles-Cb*, the presence of **f** in every other part in both places (including *Vlles-Cb* at 385) and of only **f** in **PA** induces **WGR** to adopt **f** for the chord, which functions perfectly by itself after the passage in **p**.
- 386, 390, 416,
- 420 *WGR* III□ / The accent on III□ in the solo winds and in *Vns II, Alt*, and *Vlles-Cb* is always open in **PA** and **TR**, but the closed accent found in the part for *Vlles* in *Il viaggio a Reims* is so characteristic that **WGR** retains it and extends it everywhere. **WGR** rejects as an error a diminuendo hairpin from II□ to III□ in **pPA[Cl 230]** at 416.)
- 386-387, 390-
 391, 416-417,
- 420-421 *PA, TR* Fl, Hb, Cl: most of the slurs cover only the first measure of each pair, but that at 416-417 in Cl continues over the bar line and that at 420-421 in Fl clearly covers the entire phrase; **WGR** adopts the latter model.
- 388-393, 396-
 397, 401-402,
- 418-423 *Sources* *Cors I, II*: the number of instruments playing in not specified, although at 396, 401, and 418 (but not 397, 402, or 419-423) **PA** seems to have double stems on the dotted half note, and at 396 in **pPA(Cors)** are “a 2.” On the model of 379-384, **WGR** suggests that only *Cor I* play.
- 389-390,
 419-420 *PA, TR, pPA(Cl I)* Cl *I*: an accent at the beginning of 419 is followed in **TR** and **pPA(Cl I)** by **p** on the downbeat of 420. **WGR** therefore interprets the accent as a diminuendo and extends both signs to 389-390.
- 392, 422 *PA, TR* Fl (Hb = 8^a Fl), *Vns I*: there are slurs on the thirty-second notes at 392 in **PA** and in *Vns I* at 422; **WGR** prefers the long slur of **PA** in Fl (Hb = 8^a Fl) at 422. **TR** mixes the two models but extends the long slur to all parallel instruments at 422.
- 394, 398, 467,
- 471 *WGR* Strings, Trb: in this and similar passages, **PA** normally includes only regular staccatos; **WGR** interprets appropriate ones in louder passages as long staccatos, following the notation of **TR**.
- 396, 400, 469,
- 473 *Sources* *Bns*: **TR** = “Solo” in each measure. There is no indication in **PA**, although in **pPA(Bns)**, where both instruments are included, a later hand added “a solo” in blue pencil below *Bn I*.
- 396, 400, 469

- 473 *PR* Bn: the notes are beamed by the beat; **WGR** flags the eighth notes separately, as in the other winds.
- 396-397, 400, 469-470,
- 473 *WGR* Winds: there are no staccato dots on the triplets in **PA**; **WGR** derives them from models in Bn in **TR**.
- 405 *TR* Orch: all parts have **f**. Although some parts in **PA** have **f**, **WGR** prefers **ff** of P fl (Fl = P fl), Hb, and Vns *I*.
- 405-407 *PA, TR* Fl, Hb, Cl, Bns, Cor *I, II*: in **PA** there is no indication of “a 2,” but all these parts have double stems in **TR**.
- 409-414 *Sources* Bns: **TR** = “Solo”, **PA** lacks an indication. In **pPA(Bns)**, Bns are “a 2,” but “a solo” appears below Bns *I* in blue pencil.
- Sources* Cors *I, II*: **PA** does not indicate the number of instruments, but **TR** has double stems at 409 alone. In the light of 379, the latter reading is probably faulty; **WGR** suggests that only Cor *I* play.
- 409, 426 *WGR* II□ / Ory: the accents in these measures are derived from the explicit model at the parallel 460. This articulation, with slur and accent, is complete only in **TR** at 426 and 460, but it is never contradicted elsewhere. Neither sign, however, appears in **pPA(Ory 10)**, **pPA(souff 1)**, or **pPA(Vn pr)**.
- 411, 428, 462 *TR* I□-II□ / Ory: the rhythm is four pairs of dotted sixteenth and thirty-seconds, all beamed together. **WGR** adopts the undotted rhythm of **PA**, **pPA(Ory 9)**, **pPA(Ory 10)**, **pPA(Ory 11)**, **pPA(souff 1)**, and **pPA(Vn pr)**. In **pPA(Ory 10)** a fermata on the last sixteenth appears to be part of the original layer.
- 412 *PA* Ory: “du ciel” was crossed out and a repetition of “la paix” substituted. **pPA(vn pr)**, **pPA(souff)**, **pPA(Vn pr)** incorporate this correction and read “la paix, la paix”; **TR**, **pPA(Ory 9)**, and **pPA(Ory 10)**, on the other hand, follow the original text as does **WGR**, “la paix du ciel.” The same correction was made in **PR** alone at 429 and 463.
- 414, 432, 466 *Sources* Ory: the slur on the first pair of sixteenths at 414/III□ is found in **TR**, which also has the slurs at 432/I□ and 466/III□; **PA** has only the slur at 432/I□, which **WGR** extends to 466/I□.
- 417 *pPA(Cl)* There is a diminuendo hairpin here, but it is the only example for this point in the phrase and is absent in both **PA** and **TR**. While it is perfectly plausible musically, there is no evidence it stems from R, and **WGR** rejects it.
- 422 *PA, TR* Ory: the rhythm is an eighth note and two sixteenths on each beat. While perfectly plausible itself, it cannot coexist with the dotted rhythms in Orch, and **WGR** therefore modifies the vocal part accordingly.
- 423 *PA* I□ / Ory mistakenly = ♪ ♯, with the added rest producing a hypermetric measure. **WGR** rejects the rest, as does **TR**.
- 429, 432, 463,
- 466 *TR* There are long staccatos exemplified in Vlles-Cb at 429, 463 (also Vns *I*), and 466; there is no sign of them in **PA** and **WGR** does not integrate them.
- 430 *TR* Ory, third note mistakenly = ♪, but the correct reading is certainly the ♪ of **PA**.
- 430, 464 *TR* Ory: there is a staccato dot at the downbeat of 464, but none at 430. Neither is present in **PA**, and **WGR** does not integrate them.
- 437-438 *PA* Ory: the note and text (“dans”) at 437/III□ is crossed out and “dans vos” written at the beginning of 438, so that “peines” was presumably intended to be

- sung on the eighth note of 438/III□. Although this could be considered a better declamation (it begins 438 with “dans vos” and eliminates the faulty accent on “vos” at 438/I□), the correction is not made in **TR** or in **pPA(Ory 9, 10, 11)**, nor is it made in the repetition of the text at 473-474.
- 442 *TR* II□-III□ / Vns *I*: the notes are beamed by the beat.
- 443-444 *PA*¹⁸²⁸ Ory = “Je *raccommode* les familles”
- 444 *pPA(Cors)* The dynamic level of **pp** is added in blue pencil.
- 449 *TR* I□-II□ / Ory: the two eighth notes of “[fil]-les” are separately flagged.
TR Vns *I*: in addition to the accent, there is a staccato dot on the *a*”; it is not present in **Pa** and **WGR** does not adopt it.
- 450 *pPA(Cors)* “*suivez*” is added in black ink, suggesting that Ory sang his part with some flexibility.
- 450-451 *Sources* That the slurs in *Cor* conclude at 450 and start again at 451 is found in both **PA** and **TR**, just as the slur in *Vlles* concludes at the downbeat of 451 and another begins at 452. Although one could be tempted to align these slurs, **WGR** follows its sources.
- 453 *Sources* Ory: the fermata on the high note, adopted by **WGR**, was added to **PA** at a later moment by a hand which also wrote “*Suivez*.” In **TR** there is a slur covering the second through fourth notes, but there is no such sign in **PA**.
- 454 *PA* II□ / Ory: V erroneously wrote an eighth note beamed to the following sixteenth; the correct quarter note is found in **TR**.
- 456-457 *WGR* The “*a piacere*” at 456 is editorial; the “*rallent.*” at 457 is present in **TR**.
- 455-456 *PA* III□ / Ory: as is generally the case, the staccato dots are normal, not elongated; **WGR** interprets them as long staccatos, the reading of **TR** at 456.
- 457-459 *TR* Ory: the slur stops at the dotted eighth note at 458/III□; in **PA** it extends well into the margin after 458, connecting implicitly with the reprise of the main theme, the model adopted by **WGR**.
- 462, 476 *PA* Ory: an “X” is marked above the sixteenth-note figure at 462/I□-II□ and 476/III□, as if to suggest that singers performed these passages with a certain liberty.
pPA(Bns, Cors) “*suivez*” was added in blue pencil.
- 467 *pPA(Fl I, Hb, Bns, Cors)* “*Più*” was added in blue pencil, suggesting an increase in tempo for this coda.
- 467-468, 471 *TR* *Bns*: the part has double stems. It seems clear that both instruments must play even if there are single stems only in **PA** (which only rarely has double stems)..
- 468 *PA* Vns *I*: there may be a staccato dot on the downbeat, but it would be a unique model; **WGR** ignores it.
- 470 *TR* Ory = **f**, but this does not seem right and it is not present in **PA**.
- 473 *WGR* Ory: the accents are derived from 469 in **PA**; they are present in **TR** at I□ and II□.
- 474-481 *TR* *Cor I, II* (also at 482-496) and *Trb* have double stems, a notation not present in **PR**. The designation *II, III* for *Trb* derives from **pPA(Trb)**.
- 479 *WGR* III□ / Ory: in **PA** the four notes are beamed together with a single slur; to accommodate the declamation, **WGR** divides the group in pairs for the two words, with two slurs, the reading also of **TR**.

- 481 PA I□ / Alt = *e'*; the original part in this entire measure was erased, probably giving rise to the error. **WGR** integrates *c'* from the parallel 477 and **TR**.
- 482, 484 PA II□ / Trp: the second eighth is written *c''* alone (sounding *a'*) with an added descending stem; although **TR** integrates the *g'* (sounding *e'*) **WGR** follows the reading of **PA**. Although the double stems do not continue through III□, **WGR** marks the entire passage “a 2.”
- 484 PA, TR Orch = **ff**. Since 484-485 was undoubtedly indicated as a repetition of 482-483 in the missing autograph, **WGR** omits the redundant **ff**.
- 486 *pPA(Fl I, Hb, Cl, Bns)* “cresc.” was added in blue pencil. No such indication is found in either **PA** or **TR**.
- 486, 487 PA II□ / Ory: there is no “3”; **WGR** places it within the slur, as in **TR**.
- 487 PA III□ / Cl: the part mistakenly copied Hb, but was subsequently corrected.
- 488 PA, *pPA(Fl I)* III□ / In PA a later hand added “Suivez” and modified Vns *I*, Vns *II* and Alt by adding fermatas on the final rests. In **pPA(Fl I)** a later hand made a similar change, modifying the notation to  in ink. The two sixteenth notes of the first version have been scratched away.
- 489-490 PA, TR Bns, Strings: the staccatos are normal except in **TR** in Vns *I* at 489-490; **WGR** interprets the staccatos of **PA** as long throughout.

Récit

- 492-493 PA¹⁸²⁸ Rag: “Je viens vers vous.”
- 495-525 PA¹⁸²⁸ After 494 the libretto has a lengthy dialogue between Ory and Rag that R did not set to music here, although—in a slightly altered and expanded version—it does appear later as the recitative that occurs at 739-778:
- Ragonde: Tandis que nos maris, dont l’absence m’accable
 Dans les champs musulmans moissonnet des lauriers,
 Leurs fidèles moitiés, quoiqu’à la fleur de l’âge,
 Ont juré, comme moi, de passer leur veuvage
 Dans le château de Formoutiers.
- Le Comte (à part)
 Où tant d’attraits sont prisonniers.
 (haut) C’est la château de la belle comtesse.
- Ragonde: Dont le frère aux combats à suivi nos guerriers.
 Et cette noble châtelaine
 Sur un mal inconnu qui cause notre peine
 Veut aujourd’hui vous consulter.
- Le Comte (à part)
 Ah! quel bonheur !... (haut) près de moi qu’elle vienne;
 Mon devoir est de l’assister.
- 494 PA There is no dynamic level; **WGR** adopts a likely *f*, which is found in **TR**.
- 496-499 PA¹⁸²⁸ Ory: the text is somewhat different:
 Vous aussi, mes enfans... De moi pour qu’on obtienne,
 On n’a que demander... Parlez ;

- 499 *PA* III□-IV□ / **TR** treats “souhairs” as if it were made of two syllables (“souhairs”), but **R** set the word as one syllable, as in **PA**, the version adopted by **WGR**. **TR** therefore modifies 499/III□-IV□ as follows: $\gamma \text{ ♪ ♪ ♪ |}$.
- 501 *PA, TR* **PA** = Moderato; another hand added $\text{♩} = 132$. **TR** has no metronome marking, but indicates “Allegro.”
- 506 *PA* Vns *I* = *f*#' and Alt = *b*, presumably copying errors; **WGR** uses *g*' and *c*#', respectively, from **TR**. The error in Vns *I* is carried over into **pPA(Vn pr)**.
- 507, 509 *PA* I□ / Rag: a large # was added by a later hand.
- 509 *TR* Rag / The second note is *f*#'; **WGR** adopts *d*' of **PA** and **pPA(Vn pr)**.
- 513-517 *PA, TR* Strings: although both scores start a new slur at 516, a comparison with the parallel 509-513 makes clear that a single slur is intended.
- 517-521 *PA, TR* Dynamic levels: no dynamic levels are given in **PA**, whereas **TR** has only **p** in Timb. **WGR** suggests **pp** for this passage.

[STRETTA]

- 524 *WGR* The metronome marking (“72”) is present in both **PA** and **TR**, but **TR** correctly indicates that it refers to the dotted half note, whereas **PA** incorrectly shows a quarter note.
PA, TR Dynamics: in **PA** there was originally no dynamic level, but a later hand wrote **p** twice in blue pencil; the *p* and “sottovoce assai” of **WGR** are also present in **TR**. The latter extends “sottovoce assai” to Vns *I*, whereas **WGR** uses it only for accompanying instruments.
WGR Vns *II*, Alt, Vles-Cb: the staccatos, lacking in **PA** at 524, derive from Vles and Cb at 614, which is written out. They are found in **TR** at 524, Alt and Vles-Cb, which are also written in full, and at 525, Vns *II* and Vles-Cb, where the parts begin to be abbreviated as dotted half notes with a slash. (In **PA** the abbreviations begin already at 524.)
- 528-532, 536-
 539 *WGR* Hb, Cl, Vns *I*: the staccato on the eighth note at II□, repeated by other instruments in other measures, has a single model in **PA**: Vns *I* at 532. There are numerous models scattered throughout **TR**. **WGR** adds the staccato everywhere.
- 532-533 *PA*¹⁸²⁸ The first verse of Alice’s strophe (“Moi je vous prie”) is missing, surely a simple oversight.
- 536 *TR* Alice: there is a diminuendo, a unique model, probably derived from the instrumental indications. As there is no example in **PA**, **WGR** does not employ this sign.
- 553 *TR* Ory, fourth note = *a*.
- 559-560 *PA*¹⁸²⁸ Ory: the final verse of his strophe is printed as “Venez me voir.”
- 560, 650 *PA* Rob = “Il nous faut”. The correct reading, “Il faut nous”, is found in **TR** and **pPA(Raim 18)**, as well as in **PA** at 568 and 658.
Sources Orch: **PA** = **pp** for Cors *I, II*, and **p** for Hb (Cl = Hb); **PA(spartitino)** has **pp** for Bns and Timb. **WGR** adopts **pp**, typical of the beginning of a crescendo and in accord with “sul ponticello” in Vns *I* (extended to Vns *II*). **TR** gives no dynamic level.

- 560-562 *PA*¹⁸²⁸ Robert: the first two verses of his quatrain in **PA** (“Il faut nous rendre / à l’ermitage.”) are somewhat different in the printed libretto: “Vous l’entendez, il faut le suivre à l’ermitage.”
- 560-583 *Sources* Cors *III, IV* (and Trp from 576): the copyist of **PA** drew double stems for Cors only in 561-563, 568-571, 576, 578 and for Trp in 576 and 578, that is, only when the pitch is written on the second staff line. The repetition at 650-673 is similar. **WGR** indicates the parts “a 2” throughout. **TR** consistently writes double stems.
- 561-562 *PA*¹⁸²⁸ “Tous”: the first verse of the passage in **PA** (“Oui, bon ermite,”) is somewhat different in the printed libretto (“Moi, moi, moi, bon ermite,”).
- 568 *PA* I□ / Fl: the copyist wrote in full only this dyad, then indicated that Fl = Ob. The dyad he wrote, however, $g'' + b''$, seems unlikely in the context; **WGR** substitutes $b'' + d'''$, as in the other melodic parts, the reading also of **TR**. It is also the reading at the repetition of the measure (658).
- 575 *PA(spartitino)* II□ / Bns = “rinf.” rather than at 576/I□ as in **PA** and **TR**; the same displacement occurs in the written-out repetition at 665; **WGR** regularizes the placement.
- 576 *PA* Chœur B = $\downarrow \downarrow$, probably deriving from the autograph, where R might have thought the word had an additional syllable; the repetition at 666 lacks the tie. **WGR** interprets the notation as \downarrow , the reading of **TR**.
- 579-580.
- 669-670 *PA* Chœur S: R wrote the phrase “de la jeunesse” in both parts in both sets of measures and in Chœur B at 669-670. The phrase is not gramatically or semantically relevant; **WGR** substitutes “vous rend hommage...” from Chœur B at 579-580 (the text in Chœur T is read presumably from Chœur S).
- 583, 673 *PA(spartitino), TR* II□ / Bns = $g + b$; this is certainly a mistake for the correct $b + d'$ of **WGR** (as in the other melodic instruments).
- 584-591 *Sources* Orch = **ff** at 584 in all parts in **PA**, **PA(spartitino)**, and **TR** except for Vlles and Cb in **PA**, which have **fp**. This is typical of R and accords with the diminuendos for Vns *I*, Vns *II*, and Alt (in **PA** a confusion in Vlles has caused the copyist to place diminuendos at 585 and 587). **PA** and **TR** repeat **ff** for strings (or occasionally **f** in **PA**) at 586, 588, and 590, but **TR** gives diminuendos only to Cb. **PA**, on the other hand, writes diminuendos for all strings at 588 (no diminuendo whatsoever in 586) as well as for Vlles at 589. **pPA(Vn pr 253)** has **ff** with diminuendo at 584, 586, 588, and 589 (this last, on a following page, is probably a mistake, since an original **ff** was erased). In **PA** the diminuendos are short and are actually placed on the right barline of the measures; **TR** restricts its long hairpins in Cb to 586, 588, and 590, but also has hairpins in the upper strings alone at 584. It is likely that in the autograph the orchestral parts for 588-591 were a repetition of 584-587, which would explain the appearance of **ff** at 588 in the winds in **PA**, **PA(spartitino)**, and **TR** (**PA** repeats it also at 586 but not 590). **WGR** gives all strings **ff** at 584, 586, 588, and 590, with a diminuendo to the following downbeat, corresponding to the pattern of Timb and Cb.
- 584-608 *PA* Cors *I, II*, Cors *III, IV*, Trp: the copyist never indicated double stems for single pitches; **WGR** suggests the reading of **TR**, which consistently shows double stems.

- Bns and Trb are written in **PA(spartitino)** with one instrument per staff, so there is no ambiguity about these parts.
- 585-592 *TR* Chœur B: only B *II* (*eb*) is present.
- 592-593 *PA* Chœur T: the copyist wrongly duplicated S. **WGR** adopts the reading of **TR**.
- 592-599 *Sources* I□ / Strings: **TR** = **ff** (**f** at 593, 594) in Vlles-Cb and **ff** in Vns *I* (Vns *II* = Vns *I*) at 592 and 596. **WGR** adopts the reading of **PA**, **f** followed by a diminuendo in Vns *I* (Vns *II* = Vns *I*), Alt, and Vlles-Cb (lacking in Vns *I* and Alt at 599). See also *VR*, N. 1, Note 412-419.
- 600 *PA* Vlles-Cb = **f**; since in **PA(spartitino)** the wind, brass, and percussion continue to play **ff** from 584, **WGR** prefers the reading of **TR** for Strings (also in Vlles-Cb alone), **ff**.
- 600-603 *Sources* I□ / Trb, Timb = ♩ in **PA(spartitino)** and in **TR** at 600-601. **WGR** substitutes ♪, as in the remainder of Orch, and as in **TR** at 602-603.
- 600-607 *WGR* Vlles-Cb: the long staccatos derive from **TR**, 600-602. They are extended to I□ in P fl, Fl, and the upper strings on the basis of a model (unused) in **PA** in Hb at 601.
PA, *PA(spartitino)* Hb, Cl, Bns, Cors, Trp: in only a few cases do the slurs pass beyond the second ♩ of the motive, the clearest examples being Bns at 603-605 and especially 606-607, where the slur is indicated on both sides of a system break; the slurs in **TR** always include the final ♩.
- 608-610 *WGR* Ory: **TR** lacks the diminuendo found in **PA** at 608. The slur, present in **TR**, is imitated by **WGR** from the explicit one in **PA** at 611-614.
- 608-614 *PA*, *TR* Vlles: there are slurs at 609, 611/I□ to 612/I□, and 612/I□-613. **WGR** imitates the long slurs of the upper Strings in both **PA** and **TR**.
- 609, 614 *PA* Ory: a later hand added “Poco rit.” at 609 and “A tempo” at 614. Although **WGR** adopts these useful indications, they are not present in **pPA(Ory 8)** or **(Ory 9)** or in **TR**.
- 615-673 *Sources* The measures are written out in **PA** and **PA(spartitino)** but most likely were a “Come Sopra” passage (= 525-583) in the missing autograph. **TR** uses the same plates as for the original passage.
- 674-685 *PA*, *TR* Alt *col basso*.
- 674 676, 678,
- 680 *PA(spartitino)* Trb: the copyist incorrectly wrote dotted half notes, but entered the correct quarter rests on the downbeat at 676, 678, and 680 as well as in Trb *I* at 674.
- 682 *PA* Chœur S *II* mistakenly *gb'*; **TR** has the correct *bb'*, found in **PA** at the parallel 698 and 777.
- 682-685 *Sources* Dynamics: in **TR**, the signs placed on I□ in the woodwinds (except Bns), Vns *I*, Vns *II*, and Alt, and on II□ in Vlles-Cb could be read as either accents or diminuendos. In **PA** the same ambiguity of the size exists, but the signs are preceded by **f** and are placed after the notes in Vns *I* (and Vns *II* at 682), although there is sufficient space to place them below the notes (as in woodwinds). Thus the signs in Vns must be understood as diminuendos. **WGR** adopts this reading and extends it to the instruments that have the sign on I□.

The repetition of the dynamic level in Vlles-Cb at 685 in **PA** may reflect some ambiguity in the autograph that **TR** resolved by repeating the sign (variously **ff** or **f**) in each measure. Although **PA** does not repeat **f** in the parallel 701, **WGR** accepts **TR**'s solution. It adopts the level **ff** from **TR** at 682-683 rather than **f** of **PA**, which would diminish the level established at 684 (although this suggests the signs in the autograph might have been **sf**). The written-out repetition at 777-780 adds no information.

- 686-689 *Sources* Dynamics: at 686 **TR** = **ff** for most instruments, while **PA** = **sf** for Vlles-Cb and **f** for most other instruments here but “**fz**” in the written-out repetition at 781. Both sources repeat the sign for Vlles-Cb at 687 and 781, and **PA** also has **f** in Vns *I* at all four measures (**fz** at 781-784). **WGR** accepts the level **ff** of **TR**, interpreting **sf** of **PA** as an accent, and extends **sf** of **PA** to 688-689 and, following the model of Vns *I*, to all instruments.
- 690 *Sources* **PA** has **f** in Fl, Hb, Cl, Cors *I, II*, and Cors *III, IV* and **ff** in Vns *I*; **TR** has **ff** for all instruments, the reading adopted in **WGR**.
- 690-701 *PA, TR* Alt col basso.
- 691-705 *Sources* In the missing autograph these measures were undoubtedly derived “Come Sopra” from 675-689 or were the “Bis” of the earlier passage. **PA** and **PA(spartitino)** write them out in full; **TR** uses the same plate for 682-689 and 698-705.
- 714-719 *Sources* Cl: **PA** derives Cl from Fl. In **TR** double stems are indicated at 715-719, but not at 714, undoubtedly an oversight. The written-out repetition at 785-790 in **PA** and **TR** has double stems throughout. **WGR** marks the parts “a 2.”
- 715, 717, 719 *PA* Cors *III, IV* (Trp = Cors *III, IV*): double stems are written only at 715, but they are present in all three measures in **TR** and in **PA** in the written-out repetition at 786-790. **WGR** marks “a 2” throughout.
- 717 *PA* III□ / Ory mistakenly has *g'*, and in the written-out repetition at 788 both notes are *g'*; **TR** correctly has *f#'* in both places.
- 718-719 *Sources* III□ / Voices: the slurs all derive from a model of two slurs in **PA** at 719 for Alice and in the repetition at 790 for all voices except Rob and Chœur *S I*. **pPA(souff 1)** has the slur in Alice at 719 and in Alice and all chorus parts at 780. **TR** gives it in Alice, Rag, Rob, and Chœur *B* at 719 and Alice, Rag, Ory, and Chœur *S I* at 790. No source has a slur in 718 or 789.
- 720-733 *Sources* Hb, Cl, Bns, Cors, Trp: in **PA(spartitino)** Bns are tied in pairs of measures; **TR** follows this phrasing beginning with 724. The remaining winds are less consistently phrased, with 720-723 tied in both **PA** and **TR**, 726-730 tied in **PA** but a break in **TR** at 727/728. This undoubtedly reflects an inconsistency in the autograph. **WGR** adopts a phrasing of four measures plus two plus two in each section.
- WGR* Trb, Vlles-Cb: the staccatos are derived from Trb in **TR**.
- PA(spartitino)* Timb: the copyist wrote a separate “tr” for each measure, a notation present also in **TR**; **WGR** prefers a single indication of “tr” for the entire passage, as at 184-186 and 287-289.
- 728-736 *TR* Hb, Cl: **TR** has double stems for Hb at 728-736 and for Cl at 728-730, thereafter deriving Cl from Hb. There are no double stems in **PA**.

- 735 *PA* I□ / Vns *I*; the lower note of the dyad is *g* in **PA** and *b* in **TR**. Given the context, **WGR** finds the *b* more likely.
- 739-768 *PA*¹⁸²⁸ This text is not present in the libretto at this point, but it is not unrelated to the text **R** did not set after 494 (see Note 495-525). All punctuation either derives from this earlier passage or is editorial.
- TR* Strings: frequently this score has ♯♯ where **PA** has -, the conventional notation preferred by **WGR** in the following measures: III□-IV□ of 740-741, 743, 752, 755 (**PA** also = ♯♯), 758 and I□-II□ of 744.
- 739 *TR* IV□ / Rag = *b'* - *a'* - *b'*; **WGR** follows the reading of **PA**, **pPA(souff 1)**, and **pPA(Vn pr)**, *b' - b' - b'*.
- 740 *PA* Alt: the notes have been crossed out, but no replacement is indicated. **WGR** accepts the reading of **PA**, which is also present in **TR**.
- 741 *TR* III□-IV□ / Rag = *e'' - b' - b' - b' - a' - b'*. **pPA(souff 1)** originally = **PA** (*e'' - c'' - c'' - b' - b' - b'*), but the two *c''* were changed (in pencil) to *b'*. **WGR** follows the reading of **PA**.
- Sources* II□-III□ / Rag: the rest is † in **PA**, **pPA(souff 1)**, and **TR**; for clarity, **WGR** writes γ γ, as in **pPA(Vn pr)** and as in the other sources at 740.
- 743 *PA* Strings: the staccatos on ♫ are normal; **WGR** interprets them as the characteristic long staccatos of **TR**. In **pPA(Vn pr)** the slur in Vns *I* (Vns *II* = Vns *I*) reaches the following downbeat, while in Vles-Cb (Alt *col basso*) it is restricted to the four thirty-seconds (the interpretation of **WGR**).
- 750 *PA* Ory, second note originally = *d'*, but it was enlarged to read *e'*, as in **pPA(souff 1)**, the reading adopted by **WGR**. **TR** and **pPA(Vn pr)** continue to have the original *d'*.
- 751 *TR* IV□ / Ory, first note = *c'*; **WGR** accepts the melodically appropriate *d'* of **PA**, **pPA(souff 1)**, and **pPA(Vn pr)**, which emphasizes the adjective “belle.”
- 752 *TR* I□ / Ory = *b - b*. **WGR** follows **PA**, **pPA(Ory 9)**, **pPA(souff 1)**, and **pPA(Vn pr)**, *c' - b*, writing out the appoggiatura.
- 752-754 *PA* Strings: there are ties in Vns *I* at 752 and in Vns *I*, Vles, and Cb across the 753/754 bar line. In **pPA(Vn pr)** a tie (*above* the staff) was partially erased. These awkward ties are not present in **TR**, and **WGR** does not adopt them.
- 756 *PA* I□ / Rag = ♫ γ, as in **WGR**, whereas **TR** has ♫. At II□ there is an erasure and another hand—Rossini’s?—wrote γ ♫ (*d#'* rather than the *f[#']* of **TR**). At IV□ the first note is *d#'* in **TR**; in each case **WGR** follows the reading or the emended reading of **PA**.
- 758 Ory: a later hand wrote parentheses around “Ah, quel bonheur” and added “à Parte”; while neither **PA** or **pPA(Ory 8)**—a later part—have this reading, it is part of the original layer of **pPA(Ory 9)** and **pPA(Ory 10)** as “Le Comte à part” and it is indicated in this way in **PA**¹⁸²⁸. **WGR** adopts the emendation.
- PA, TR* II□-III□ / Ory = ♫ † ♫ ♫|. **WGR** replaces the rest with γ γ for clarity, as in **pPA(Ory 9)**.

- 759 *TR* Ory, second note = *e'*, as in **pPA(Ory 8)**, **pPA(Ory 9)**, **pPA(Ory 10)**; **WGR** follows the reading of **PA** (*d'*) which is present also in **pPA(Vn pr)**.
- 768 *TR* Ory = | ♩ ♩ γ † |, as in **pPA(Ory 8)** which produces an incomplete measure. **WGR** accepts the reading of **PA** and the earlier parts, **pPA(Ory 9)** and **pPA(Ory 10)**, | ♩ ♩ γ † |.
- TR* There are long staccatos on the notes in *Vns I* and *Vns II*, but there are no examples in **PA**; **WGR** does not adopt them.
- 769-784 *Sources* These measures (with the exception of the vocal cadences at 769) are a repetition of 674-689 and were undoubtedly indicated as a “Come Sopra” passage in the missing autograph. **PA** and **TR** write them out in full.
- 769 *PA*¹⁸²⁸ The stage direction, “(Le comte remonte à son ermitage, suivi de toutes les jeunes filles. Dame Ragonde rentre au château. Les paysans sortent par le fond.)” occurs at the end of the text for the *Vivace* (721), and the text of the *Récit.* is absent. Since Ory must sing during the *Récit.*, **WGR** places the first clause of the direction immediately after the *Récit.*, at 769. However, since R added a coda consisting of a reprise of the ensemble material at 674-689 and 714-719, the “jeunes filles” must remain onstage until 792, where **WGR** places the remainder of the stage direction (see also Note 770-791).
- PA* Orch = **f** in all parts. **WGR** prefers **ff** as found in the first statement of this material at 674, as well as in **TR** at 769.
- PA* A later hand added “Al[legro].^o in red pencil; **TR** has no tempo indication.
- 770 *PA* Cb (Bns, Vlle = Cb): the part is beamed as three groups of two eighth notes, a unique beaming in Orch, which is not present elsewhere either in this passage or in the original statement (479, etc.).
- 770-791 *PA* Ory: these measures, as well as the character’s name in the instrumentation at 769, were crossed out in red pencil, suggesting that the “hermit” should leave the stage after the *Récit.* The part is present in **TR** and in **pPA(Ory 8)**, a late particelle. In **pPA(Ory 9)**, 768 is at the end of a fascicle that is sewed to one beginning with the *Duet N. 3*. If 769-795 were present earlier, they were deleted at some point. In **pPA(Ory10)** 768 falls at the end of the first system of a page, and the following staves, left blank, are crossed out.
- 785-790 *Sources* These measures are a repetition of 714-719 and were undoubtedly indicated as a “Come Sopra” passage in the missing autograph. **PA** and **TR** write them out in full. **WGR** modifies the reading on the downbeat in *Ob* to reate a better continuity. It would be possible also to modify *Alice* and *Rad* (following the readings of *Chœur S. I* and *II*, but since these are solo lines, **WGR** resists the impulse.
- 788 *PA* Rag = *b' - b'*, clearly an error for the *a' - a'* of **TR**, present also at the parallel 717 in **PA**.
- 791 *PA(spartitino)*, *TR* Fg, Trb Timb = | ♩ † † |; **WGR** doubles the values as in all Orch parts in **PA**.
- 791-792 *PA* Voices / Unlike **TR**, which simply copies the conclusion from the parallel 720-721, **PA** ends the vocal parts with ♩ γ on 791/I□, a reading found also in **pPA(souff 1)**. Probably when R and Scribe decided to extend the end of the *Introduction* to set up the meeting of the hermit and the Countess, R wrote the

recitative and indicated the derivation of Chœur from 674 (minus the vocal cadences) to 689 and 714-729, somehow showing the new vocal cadences. The copyist of **PA** understood the instructions, but the engraver of **TR** simply copied the old cadence from 720-721. Although both the copyist and the engraver included Ory in the coda, it became apparent, perhaps at the beginning of rehearsals, that he should exit before the final chorus (see Note 770-791).

2. Rossini et les critiques musicaux français

On doit à Paolo Fabbri (1994) une étude sur les positions esthétiques de Rossini. L'étude présente est centrée sur trois figures de la critique française, Berton, d'Ortigue et Gail, et leur regard externe sur l'esthétique de Rossini. L'opposition traditionnelle de « partie morale » et « partie matérielle » de l'art musical, qui se superpose en partie à celle entre « musique philosophique » et « musique mécanique » est envisagée ici d'une façon plurielle, y compris dans une acception se référant à la composition du public.

L'esthétique de la mélodie rossinienne à l'épreuve de la critique française

Le grand style des Garcia, des Rubini, de mesdames Pasta, Malibran, de mademoiselle Sontag (quand il était donné de l'entendre) ; l'exécution chaude et soignée des morceaux d'ensemble, l'abondance mélodique, les effets largement développés des belles partitions italiennes, ont contribué, personne ne le conteste, à modifier le goût musical des Français, surtout depuis dix ans, à renouveler leur style. Rossini est devenu populaire, inévitable, au concert, à Franconi, sur les orgues de barbarie, dans les bals de ville et de campagne. Notre grand opéra lui doit même une sorte de régénération matérielle⁷.

Le changement de goût qui s'opéra à Paris pendant la décennie 1820-1830 est un fait indéniable : une grande partie du public parisien s'enflamma pour un style nouveau, celui de Rossini, qui n'avait rien à voir avec la tradition française. Les critiques, journalistes, essayistes et pamphlétaires commentèrent cette mode et leur témoignage ne peut être lu sans tenir compte du cadre polémique et de la portée sociologique attachés au phénomène rossinien. Ayant à la fois valeur de témoignages et de prises de position, ces textes se réfèrent autant aux œuvres de Rossini qu'à l'engouement qu'elles provoquèrent⁸. Aussi est-il nécessaire de démêler ce qui décrit les opéras de Rossini, tels que nous pouvons les apprécier aujourd'hui encore, de ce qui ne relève que de l'activité esthétique du public de la Restauration, qui constitue un fait historique révolu⁹. La guerre entre dilettantes et anti-dilettantes permit en outre aux chroniqueurs de retrouver ce climat de querelle d'idées qui était devenue en France, depuis l'affirmation de l'esthétique classique au milieu du XVII^e siècle, une tradition aussi vive que la création artistique elle-même. On vit donc resurgir, au sein des débats qui accompagnèrent la représentation des opéras de Rossini au Théâtre-Italien et à l'Académie, des argumentaires anciens remis à l'ordre du jour au moyen de développements adaptés au nouvel objet, sans que la ligne de pensée ait été radicalement modifiée. C'est cette tradition de pensée qu'il s'agit d'identifier pour éviter de confondre l'objet et la description qui en est faite, puisque cette description repose en grande partie sur une grille de lecture antérieure. De la multitude de textes critiques contemporains consacrés à Rossini, trois ont été retenus ici en raison de la clarté de leur argumentation, qui facilite, pour le lecteur d'aujourd'hui, l'approche critique des points de vue exposés. Le premier, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, est l'œuvre du compositeur d'opéras-comiques Henri-Montan Berton¹⁰, membre de l'Institut, et ce texte traduit le dépit d'un musicien français passé de mode et définitivement éclipsé par le succès irrésistible d'un compositeur étranger. Le deuxième, *De la guerre des dilettanti*, est l'un des premiers essais

⁷ Jean-François Gail, *Sur le goût musical en France*, Paris : Paulin, 1832, p. 41.

⁸ Sur la place de Rossini dans la société parisienne, voir Janet Johnson, *The Théâtre Italien and Opéra and theatrical life in Restoration Paris, 1818-1827*, thèse de doctorat, University of Chicago, 1988 ; *Ibid.*, « The musical environment in France », *The Cambridge Companion to Berlioz*, ed. Peter Bloom, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, pp. 20-36.

⁹ Pour l'approche critique de cette littérature, voir Francis Claudon et Jean Mongrédien, « Rétorique convenue et développements obligés : à propos du "Viaggio a Reims" de Rossini en 1825 au Théâtre Italien de Paris », *Le parole della musica (II). Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, éd. Maria Teresa Muraro, Firenze : Olschki, 1995, pp. 183-193.

¹⁰ Henri-Montan Berton, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, Paris : Alexis Eymery, 1826.

critiques du musicographe Joseph d'Ortigue ¹¹ : de la part de ce critique, qui devient à la même époque l'un des grands défenseurs de la musique de Berlioz, ce sont au contraire les nouvelles voies de la musique française qui sont opposées au langage rossinien. Le troisième texte, moins connu, est l'essai *Sur le goût musical en France* de Jean-François Gail, un érudit helléniste qui, au-delà de la vogue rossinienne, s'efforce de comprendre les mécanismes du renouvellement du goût, jetant ainsi les bases d'une perspective relativiste tout à fait neuve dans l'approche critique de la musique.

Relevés lexicographiques

De tous les éléments propres au style de Rossini, c'était la puissance de son orchestre, jugée excessive par plus d'un homme de goût, qui lui était le plus communément reprochée, et ceci dès sa période italienne ¹². Les critiques étaient moins éloquents sur la virtuosité de son langage mélodique, ce qui ne signifie nullement qu'ils étaient indulgents : dans leur mépris commun pour toute forme d'ornementation, et plus particulièrement pour l'ornementation vocale, critiques et lecteurs français n'avaient pas besoin de développements sur le sujet. L'affaire était entendue et une simple mention péjorative, si possible ironique, voire perfide, suffisait à conforter l'opinion courante.

Tous les termes destinés à rendre compte de la virtuosité vocale rossinienne n'avaient pas nécessairement de connotation négative. Le mot généralement utilisé pour décrire les lignes vocales ornées était *roulade* :

toute leur expression dramatique, toutes les intentions comiques de l'auteur se peignent par une roulade, car la roulade maintenant est tout en Musique ; sans la roulade, de combien de chanteurs, de compositeurs même n'eussions-nous pas été privés ? La roulade est une vraie *panacée* musicale. En elle, par elle, on trouve, on opère des merveilles ; dans le nouveau système elle est propre à tout, elle sert à tout peindre. [...] Ah! nous le répétons, dans la roulade est tout le sublime de la nouvelle école ¹³ !

Ce terme, homologue de l'italien *passaggio* mais qui recouvrait aussi parfois celui de *fermata* (cadence), fut utilisé jusqu'à la fin du XIX^e siècle pour décrire ce que nous appelons aujourd'hui *vocalise*. Dans les romans sur la musique des premières décennies du XIX^e siècle, le terme était neutre, pouvant aussi bien se référer à une technique particulière, apprise en leçon de chant (George Sand), qu'à une ligne mélodique ensorcelante (Balzac) ou au contraire ridicule (George Sand), mais sous-entendant toujours l'art italien (Balzac) ¹⁴. C'est ce dernier

¹¹ Joseph d'Ortigue, *De la guerre des dilettanti et de la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra français ; et des rapports qui existent entre la musique, la littérature et les arts*, Paris : Ladvocat, 1829.

¹² Berton, *op. cit.*, « et surtout une profusion incommensurable de doubles-croches qui, soutenues dans leur feu de file par celui de la grosse artillerie des trompettes, trombones timbales et tam-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. » (pp. 36-37).

¹³ Berton, *op. cit.*, pp. 37-38.

¹⁴ George Sand, *La comtesse de Rudolstadt*, « Passons donc à la roulade, vous apprenez avec une facilité admirable, et je voudrais avoir toujours des élèves comme vous. » ; Honoré de Balzac, *Sarrasine*, « Elle ajouta même sur la dernière syllabe une roulade admirablement bien exécutée, mais à voix basse, et comme pour peindre l'effusion de son cœur par une expression poétique. » ;

sens, volontiers associé aux notions d'effet, de clinquant et de m'as-tu-vu qui finit par l'emporter, comme en témoigne son emploi chez Labiche¹⁵. Contrairement au mot italien *passaggio* (dont un calque allemand, *Passagie*, fut utilisé par Hiller¹⁶ et un français, *passage*, fut proposé par Rousseau mais ne s'imposa pas), le terme de *roulade* ne se réfère pas de façon immédiate à l'objet musical qu'il représente, à savoir une figure mélodique en diminutions soumise aux lois du contrepoint (progression par degrés conjoints ou disjoints au sein de l'harmonie). Cette absence de lien direct à l'objet décrit n'est pas étrangère à la dérive sémantique du mot au fil du temps, laquelle fut certainement favorisée par le suffixe –*ade*, présent dans *turlupinade*, ou *parade*, c'est-à-dire des productions dépréciées de l'art théâtral¹⁷. L'art rossinien, qui reposait autant sur la roulade des voix que sur la puissance de l'orchestre, fut néanmoins prisé pour sa *richesse*, sa *verve*, son *abondance* mélodique parfois qualifiée de *luxé*, sans qu'il soit toujours possible de séparer la partie vocale de l'instrumentale¹⁸. Pour les plus hédonistes des critiques, cet art procurait *illusion* et *magie*¹⁹; pour les sceptiques, l'opéra de Rossini, comme la tragédie de Voltaire, faisait *sensation*, *émoussait la sensibilité*, se montrait *séduisant*, mais finissait inmanquablement par se révéler *fastidieux*²⁰.

Les détracteurs procédaient par opposition et parallèle : d'Ortigue reprend, pour Rossini, le jugement d'un critique littéraire sur Voltaire, selon lequel le philosophe-dramaturge avait choisi de « frapper fort » au lieu de « frapper juste »²¹, et il prolonge en opposant le génie de

Id., *Massimilla Doni*, « La roulade est la plus haute expression de l'art, c'est l'arabesque qui orne le plus bel appartement du logis : un peu moins, il n'y a rien; ; un peu plus, tout est confus. » ; George Sand, *Consuelo*, « et c'est en vain qu'elle s'agite, c'est en vain qu'elle gonfle sa voix et son sein : un trait déplacé, une roulade absurde, viennent changer en un instant en ridicule parodie ce sublime qu'elle croyait atteindre. » ; Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, « Cet impertinent, qui sans doute avait le droit de l'être, chantonna quelque roulade italienne en se dirigeant vers la fenêtre ». Ces extraits sont cités dans la base de données Frantext (consultable en ligne sur <http://atilf.atilf.fr/frantext.htm>).

¹⁵ Eugène Labiche, *La poudre aux yeux*, acte II, scène 3 : « Mets-toi au piano, fais des roulades !... », enjoint Ratinois à sa femme, au moment où il s'apprête à recevoir les Malingear qu'il veut impressionner.

¹⁶ Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, Leipzig : Johann Friedrich Junius, 1780.

¹⁷ Berton, *op. cit.*, « Les gens de goût ont dès-longtemps classé les productions de l'impuissante médiocrité, et cédé à la multitude ignorante le droit exclusif de se recréer et de se former le cœur et l'esprit chaque soir, par les *turlupinades* des Variétés et par le *mélo-dramo-tragédie* des théâtres de l'Ambigu-Comique et de la Gaîté. ».

¹⁸ D'Ortigue, *op. cit.*, « la grâce et la fraîcheur des chants, la richesse des accompagnements, l'élégance et la hardiesse des formes, le coloris, la verve du discours musical » (p. 9) ; Gail, *op. cit.*, « que ces développemens, cet éclat, ce luxe de mélodies, d'orchestre, d'instrumentation, laissent encore pour nous de la place à une certaine chose, condition très essentielle, trop négligée à présent, requise par la combinaison de nos facultés, de notre organisation française. » (p. 51)

¹⁹ D'Ortigue, *op. cit.*, « les plus sévères connoisseurs se sentent malgré eux entraînés par la magie de son art et qu'ils ne résistent pas à l'illusion » (p. 19).

²⁰ *Ibid.*, « On ne doit pas divertir les hommes avec des sentiments ou plutôt des sensations qui deviennent de véritables tortures, et passent la mesure de notre sensibilité ; et la tragédie de Voltaire souvent romanesque dans l'action et exagérée dans les sentiments, exulte l'imagination et émousse la sensibilité, semblable à ces liqueurs fortes qui allument le sang et débilitent les nerfs. » (pp. 31-32) ; *Ibid.*, « Ce genre si séduisant, vous allez voir comme il va devenir fastidieux entre les mains de ses imitateurs. » (pp. 38-39).

²¹ D'Ortigue, *op. cit.*, « Voltaire s'aperçut de bonne heure que pour plaire à la multitude, (et l'on peut, selon les temps, comprendre sous cette dénomination les grands aussi bien que les petits), il

Mozart, le « Racine des musiciens », à la manière de Rossini²². Plus encore que les mots utilisés pour déprécier l'art vocal orné, ce sont ceux employés pour qualifier l'art idéal selon le goût français qui nous permettent, par contraposition, de comprendre la tension fondamentale entre l'esthétique de Rossini et l'échelle de valeur de la tradition critique française. À l'éclat, au caractère *brillant* et *superficiel* de la musique de Rossini s'oppose la *profondeur*. C'est d'ailleurs cette opposition entre l'être et le paraître, chère à la pensée classique, qui a permis à Berton de répondre à l'accusation de « musique *philosophique* », c'est-à-dire savante et archaïsante selon ses détracteurs, en dénigrant à son tour la « musique *mécanique* » de la nouvelle école italienne. Le style rossinien peut donc être compris comme un manquement systématique aux vertus du style noble, tel qu'il est décrit chez Mozart :

On conçoit que ceux qui n'ont pas entendu tout ce qu'il y a de pur, de vrai, de mélancolique dans Mozart ; qui n'ont pas compris ce style simple sans bassesse, noble sans emphase, ce discours musical qui se poursuit sans longueur et sans lacune, on conçoit que ceux-là, plus sensibles à l'éclat des chants, au brillant de l'accompagnement, en un mot, à la partie matérielle de l'art, aient proclamé la supériorité de M. Rossini sur Mozart²³.

Le caractère *artificiel*, *factice* et *raffiné* de la musique de Rossini indique son manque de naturel et dénonce la tendance du compositeur à manifester l'autonomie de son art au lieu de se soumettre à l'impératif de l'imitation de la nature²⁴. Chez l'interprète, le manque de naturel s'observe à sa *déclamation*, comme chez Voltaire, au lieu de la simple *diction*, comme chez Racine²⁵. À partir de ce reproche commun à tous les critiques s'ouvre une bifurcation : pour certains, l'autre défaut majeur consiste dans le manque de simplicité, imputable aux tournures *extraordinaires*, *maniérées*, *prétentieuses*, *hasardées*, *excessives* du compositeur²⁶. Par l'excès, c'est le trop-plein de notes que l'on condamne, même si les termes de *luxé*, de *profusion incommensurable* ou encore d'*océan de notes* peuvent en même temps témoigner d'une certaine admiration²⁷. Les adjectifs *désordonné*, *bruyant*, *confus*

s'agissoit moins, comme il le disoit lui-même, de frapper juste que de frapper fort, et surtout de frapper souvent ; moins d'éclairer que d'éblouir » (p. 30-31).

²² *Ibid.*, « C'est le musicien du cœur, le plus vrai, le plus profond, le plus pathétique des compositeurs. C'est de lui qu'on peut dire avec grande raison qu'il a des larmes *dans la voix*. C'est le Racine des musiciens. » (p. 52).

²³ *Ibid.*, p. 23.

²⁴ D'Ortigue, *op. cit.*, « de ce qui n'étoit qu'un vain ornement, il en a fait un moyen d'expression. Mais, faites-y bien attention, cette expression est bien souvent chez Rossini une expression artificielle et factice ; elle n'est là qu'à défaut d'une autre expression plus vraie, plus profonde » (pp. 72-73) ; *Ibid.*, « Rossini, ainsi que Voltaire, ne s'adresse qu'aux demi-savants ; ceux-la seuls retiendront une cavatine. Il a trop de raffinements, quelque chose qui s'éloigne un peu trop de la simplicité ; il est trop artificiel. » (p. 23)

²⁵ *Ibid.*, « Corneille et Racine *parlent* ; Voltaire *déclame* ; Rossini fait chanter ses acteurs, comme Voltaire faisoit déclamer les siens. », p. 21.

²⁶ Berton, *op. cit.*, « Modulations ambitieuses, transitions extraordinaires, multiplicité des parties, incohérence des rythmes, recherches prétentieuses d'harmonies, tournures maniérées de mélodie » (pp. 36-37) ; *Ibid.*, « le faux brillant, les effets hasardés, extraordinaires, les tournures maniérées, toutes les concessions imaginables faites à leur déité protectrice, *la mode*, rendent leurs armes redoutables » (pp. 39-40).

²⁷ Gail, *op. cit.*, « ces développemens, cet éclat, ce luxe de mélodies, d'orchestre, d'instrumentation », p. 51 ; *ibid.*, « que la pensée suive et ne voie pas se noyer dans un océan de mesures et de notes, noyée elle-même ou excédée. » ; Berton, *op. cit.*, « et surtout une profusion incommensurable de doubles-croches », p. 37.

sont en revanche dépourvus d'ambiguïté : ils ajoutent au reproche de manque de simplicité celui de manque d'urbanité²⁸. Pour d'autres critiques, c'est au contraire l'aspect commun du langage de Rossini, reposant sur une *monotonie* ou une *uniformité* de facture qui apparaît comme le défaut essentiel de son art, puisqu'il s'oppose à l'expression vraie²⁹ : dans la mesure où le langage rossinien utilise des *panacées*, toutes les situations dramatiques sont traitées de manière semblable sans qu'il soit possible de bien les différencier.

Fondement axiomatique, corollaires et divergences

Publiés successivement en 1826, 1829 et 1832, les trois textes de Berton, D'Ortigue et Gail coïncident avec la carrière de Rossini à l'Académie puisque le premier opéra français du compositeur, *Le siège de Corinthe*, y fut créé en octobre 1826 et le dernier, *Guillaume Tell*, en août 1829. Ces textes reflètent l'évolution du compositeur, comme en témoigne l'apostille que d'Ortigue consacre à *Guillaume Tell*, où le critique est bien forcé d'admettre que Rossini a changé de style. En outre, ces essais s'emboîtent et se prolongent l'un l'autre, chacun fournissant au suivant un point de départ pour une nouvelle réflexion. L'opposition entre musique philosophique et musique mécanique, établie en premier par Berton, est reprise et développée par d'Ortigue³⁰. Mais alors que Berton fondait cette opposition sur la dichotomie entre l'essence morale et l'essence physique de l'être humain, d'Ortigue s'attache à cette dichotomie, qui n'était qu'à peine esquissée, pour en faire le pilier de son argumentation. De même, c'est un point marginal de l'essai de d'Ortigue, la reconnaissance de l'existence d'une « beauté d'à-propos », par définition variable dans le temps³¹, qui devient central dans le raisonnement de Gail sur la mode.

Une telle filiation est le signe de l'existence d'un socle de pensée commun, plus profond que la simple référence, immédiate pour tout honnête homme des premières décennies du XIX^e siècle, au panthéon classique constitué autour de la figure sacralisée de Racine. Ce consensus critique, qui résulte d'un apprentissage commun de mêmes références esthétiques, permet le débat entre personnes qui se reconnaissent dans une même identité culturelle et il rejette les divergences de point de vue à la périphérie du système de valeurs. Pour Berton, D'Ortigue et Gail, le refus de l'ornement dans la musique vocale, et par conséquent la condamnation de la virtuosité que ce langage orné requiert de la part les interprètes, appartient aux convictions premières, d'autant plus difficiles à expliquer qu'elles se trouvent au cœur même dudit système de valeurs. Certaines raisons de ce rejet sont présentées dans

²⁸ Gail, *op. cit.*, « c'est la musique désordonnée, bruyante, confuse de vos néophytes », p. 8.

²⁹ D'Ortigue, *op. cit.*, « et cette monotonie, cette uniformité de facture qu'on peut remarquer dans ses airs, dans ses morceaux d'ensemble, dans ses ouvertures : comme s'il n'avoit qu'un seul cadre pour tous ses tableaux divers ; comme s'il n'avoit qu'un seul moule dans lequel il jette ses idées qui, en sortant, présentent toutes la même forme, la même empreinte, la même physionomie. » (pp. 10-11).

³⁰ D'Ortigue, *op. cit.*, « on a reproché à M. Rossini un trop grand luxe d'accompagnements et un excès d'effets mécaniques », p. 10.

³¹ D'Ortigue, *op. cit.*, « Une nouvelle analyse entreroit peu dans mon plan, qui est d'examiner, comme je l'ai déjà dit, les rapports du genre adopté par l'auteur de *Guillaume Tell*, avec le progrès des idées qui dominent généralement la société actuelle. Car, outre ce qui, de sa nature, est constamment beau, il y a encore une sorte de beau d'à propos ; ce je ne sais quoi de circonstance variable et passager, et dont le besoin ne se fait pas moins impérieusement sentir. Il existe pour les diverses époques certaines idées qui leur sont propres et qui se reflètent à teintes inégales dans tout ce qui appartient à l'ordre intellectuel. », p. 64

l'exposé du discrédit jeté sur la musique rossinienne puisque les auteurs font l'effort de donner à leurs essais un tour argumenté, que le simple pamphlet ignore. D'autres raisons sont tues, pour lesquelles l'analyste d'aujourd'hui peut seulement proposer des hypothèses.

C'est parce qu'il se sentit rejeté du public que Berton eut recours au *topos* de la division du public en deux catégories d'auditeurs : les connaisseurs et les béotiens. Même s'il s'agit d'un thème récurrent de la critique d'art, il est certain que Berton pouvait en vouloir au public et qu'il était sincère sur ce point. On peut en revanche douter de l'intérêt du musicien pour les questions ontologiques relatives à la dualité de l'être humain, constitué d'une partie morale et d'une partie physique :

Deux essences, bien distinctes l'une de l'autre, génératrices de toutes nos facultés morales et physique, concourent simultanément à la composition de tout notre être.

L'usage isolé de nos facultés physiques ne nous placerait qu'au rang de tous les êtres organisés, et souvent même nous laisserait au dessous de quelques-uns, sans la suprématie que nous donne incessamment la puissance de nos facultés morales.

Tous nos efforts doivent donc avoir pour but, dans toutes les actions de notre vie, d'user de ces facultés morales, avec le discernement qu'elle nous donne ; sans cette ferme volonté, l'homme n'est plus qu'une machine se mouvant sur deux pieds, et qui souvent est bien moins utile au grand tout, que celles qui se meuvent sur quatre. La civilisation, heureux résultat de l'usage de ces facultés, sert à adoucir les mœurs, et rend l'homme meilleur ³².

Comme l'auteur le montrera dans la suite de son essai, cette dualité n'est évoquée qu'en référence à la composition du public, qu'elle permet d'expliquer de façon simple : chez la minorité de connaisseurs, la partie morale l'emporte sur la partie physique dans l'appréciation de l'œuvre d'art, tandis qu'il se produit l'inverse chez la majorité des béotiens. L'argument est instrumentalisé pour condamner la musique nouvelle, qui séduit les incultes, plus nombreux, alors que la musique de qualité, à l'ancienne, ne s'adresse qu'aux hommes de goût, plus rares. Ainsi, de la dualité de l'individu, qui n'est pour lui qu'un outil logique, Berton passe à une distribution des œuvres musicales en deux catégories opposées, selon le type d'auditeur auxquelles elles s'adressent : la musique *mécanique* — c'est-à-dire celle de la nouvelle école en général, et de Rossini en particulier — et la musique *philosophique* — celle de Berton lui-même ³³. Le raisonnement est d'autant plus facile à suivre, pour le lecteur, qu'il s'appuie sur un idée communément acceptée : sous le dualisme évoqué par Berton affleurent la dualité de l'homme dans la doctrine chrétienne ³⁴, la division pythagoricienne de l'âme en

³² Berton, *op. cit.*, pp. 7-8.

³³ Berton, *op. cit.* : « en réduisant l'art musical au seul emploi de ses moyens physiques, et le privant de ceux que lui donne la puissance de sa partie morale et rationnelle, on l'exile du domaine des beaux-arts, et qu'alors on nous autorise à donner à la musique composée dans ce système l'épithète de *musique mécanique* » (pp. 40-41). Il est significatif que le qualificatif de « philosophique » sera appliqué à la musique de Bellini, par opposition à celle de Rossini. Voir à ce sujet Paolo Fabbri, « Rossini e Bellini a paragone », in *Musica Franca: essays in honor of Frank. A. D'Accone*, Stuyvesant : Pendragon Press, 1996 (= Festschrift series, 18), pp. 283-295.

³⁴ Dans la théologie chrétienne, la chair et l'esprit (ou le corps et l'âme) distinguent l'homme, qui possède les deux, de l'animal, qui n'a que le second. Voir Pierre Leroux, *De l'humanité, de son principe et de son avenir, où se trouve exposée la vraie définition de la religion et où l'on explique le sens, la suite et l'enchaînement du mosaïsme et du christianisme*, Paris : Paris : Perrotin, 1840, pp. 111 sqq.

νοῦς (raison) et *θυμός* (sentiment)³⁵, fondement de la théorie des passions, et enfin l'essentialisme platonicien, amplement développé dans la pensée classique. Même si ces dualismes ont tous des colorations différentes, leur ancrage ancien dans la culture occidentale suffit à assurer la crédibilité de la version proposée par Berton³⁶.

D'Ortigue applique à l'œuvre d'art l'opposition bertonienne entre partie morale et partie physique mais, au lieu d'isoler deux styles opposés d'expression artistique, comme la musique mécanique et la musique philosophique, il considère que chaque œuvre d'art est constituée de l'assemblage de la partie physique et de la partie morale, en proportion variable :

Il faut distinguer, dans les arts, ce qui est du domaine de tout le monde, et ce qui est seulement du ressort d'un petit nombre de connoisseurs. Il y a toujours la partie matérielle et la partie morale. Celle-ci est à peu près nulle pour ceux qui ne jugent guère que d'après leurs sens. Mais elle devient partie principale pour l'homme d'un goût exercé et qui est doué d'une certaine profondeur de sentiment. Lorsqu'il s'agit de la peinture, par exemple, il est peu d'amateurs qui ne soient capables de juger du coloris, de la perspective, en un mot, de tout ce qui *tombe sous les sens* ; mais il n'appartient qu'à l'artiste d'apprécier le mérite de la composition, la profonde expression des figures, la pureté du dessin, les nuances, les finesses de l'art, etc., etc³⁷.

La position de d'Ortigue traduit une avancée conceptuelle par rapport à celle de Berton : du concept restreint de bipolarité, qui oppose deux catégories (mécanique/philosophique) et qui n'est par conséquent opératoire que pour les quelques œuvres qui leur correspondent de façon stricte, on passe au concept généralisé d'une nouvelle dualité, qui peut être appliquée à toute œuvre d'art. L'intérêt de la dualité d'Ortigue est d'offrir une relecture des œuvres d'arts libérée de la question de la référence à la nature, incontournable dans le cadre de la théorie de l'imitation héritée du XVIII^e siècle³⁸. L'ancienne querelle du coloris au XVII^e siècle, autour de Roger de Piles, se résume par l'opposition entre la partie morale, « l'expression des figures », et la partie matérielle, le coloris et tout ce qui relève de la technique picturale. Il en est de même pour la musique, où la partie morale se réfère à l'expression du sentiment tandis que la partie matérielle recouvre l'ensemble des ressources propres au métier de compositeur. Si la bipolarité mécanique/philosophique de Berton permettait une représentation horizontale de la confrontation entre deux conceptions opposées de l'art, considérées comme adversaires, la dualité d'Ortigue relève en revanche d'une représentation verticale, où la partie morale est située au-dessus de la partie matérielle. La conséquence immédiate de cette lecture hiérarchisée des composantes de l'art est de réaffirmer le primat de la beauté intérieure, par opposition aux signes de beauté qui n'appartiennent qu'aux

³⁵ Voir Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, Paris : Hachette, 1889, vol. I, p. 647.

³⁶ Le mécanisme de la superposition est expliqué dans le cadre de la méthode psychocritique. Voir Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la méthode psychocritique*, Paris : José Corti, 1980. Voir également Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod, 1992.

³⁷ D'Ortigue, *op. cit.*, p. 8.

³⁸ Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris : Durand, 1746. Les arts visuels, « d'imitation », se réfèrent à la nature, alors que les arts temporels, parmi lesquels figurent la poésie, le théâtre et la musique, se réfèrent à la nature humaine.

éléments secondaires de l'art. Une telle position rejoint celle exprimée, deux décennies plus tôt, par le critique italien Giuseppe Carpani à propos de la mélodie :

Une belle cantilène n'a besoin ni d'ornemens ni d'accessoires pour figurer. Voulez-vous connaître si elle est belle, débarrassez-la de ses ornemens. Reste-t-elle encore agréable après ce complet abandon, sa cause a triomphé car on peut appliquer à une belle cantilène ce qu'Aristenète disait de sa femme :

Induitur, formosa est ; exuitur, ipsa forma est

avec ses vêtemens, cite est jolie ; nue, c'est la beauté même ³⁹.

et l'on retrouve, de façon plus générale, la tendance à l'intériorisation propre à l'esthétique classicisante, comme l'ont mis en évidence Volker Klotz et Carl Dahlhaus ⁴⁰.

Centrée sur l'individu ou sur l'œuvre d'art, présentée sous forme restreinte de bipolarité ou générale de dualité, la distinction entre partie matérielle et partie morale proposée par Berton devint chez les auteurs successifs un point de référence : elle définit le centre de la perspective critique qui fut empruntée pour évaluer le langage musical de Rossini. Quels aspects de ce langage un tel angle d'observation permettait-il de mettre en lumière ? Tout ce qui relevait des rapports entre partie morale et matérielle, point sur lequel Rossini fut très clair, aussi bien dans ses quelques écrits que dans ses partitions :

Io resterò ognora *inébranlable* nel ritenere l'arte musicale italiana (specialmente per la parte vocale) tutta « ideale ed espressiva », mai « imitativa » come il vorrebbero certi filosofi materialisti. Mi sia permesso dire che i sentimenti del cuore si esprimono e non s'imitano ⁴¹.

Viva tranquillo, e le prometto (nel caso si tentasse quanto sopra) di essere, nella mia pochezza, l'avvocato il più caldo dei Conservatori, nei quali mi è dato sperare non faranno radice i nuovi principi filosofici che vorrebbero fare dell'arte musicale *un'arte letteraria, un'arte imitativa*, vera filosofia melopèa, che equivale al recitativo or libero, or misurato con svariati accompagnamenti di tremulo, e detti... Non dimentichiamo, Italiani, che l'arte musicale è tutta ideale ed espressiva, non dimentichi il pubblico, l'inclita

³⁹ Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano : Candido Buccinelli, 1812, (traduction française par M. Mondo, *Haydn, Sa vie, ses ouvrages, ses voyages et ses aventures*, Paris : Schwartz et Gagnot, 1837, lettre VIII, pp. 171-172).

⁴⁰ Carl Dahlhaus souligne la « tendenza classica o classicistica a spostare il baricentro del dramma dall'esterno verso l'intimo » (« Drammaturgia dell'opera italiana », *Storia dell'opera italiana*, vol. VI [Teorie e tecniche, immagini e fantasmi], éd. Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, Torino : EDT, 1988, § 16. Dialogo interiore e esteriore, p. 131). Le musicologue reprend l'idée exposée par Volker Klotz, selon laquelle le « Vorrang des Inneren vor dem Äusseren, des Ganzen vor dem Einzelnen, der Idee vor dem Stoff » constitue l'une des caractéristiques essentielles du drame fermé, c'est-à-dire du drame classique au sens aristotélicien (*Geschlossene und offene Form im Drama*, München: Carl Hanser, 1960, R/1992, pp. 92-94. Il est intéressant de noter que l'opposition *formalformosa* prêtée à Aristenète se retrouvera, à la fin du siècle, dans l'opposition entre *forma* et *formula* qui fut le point de départ de la réforme des structures musico-dramaturgiques à partir d'Arrigo Boito. Voir à ce sujet Kimbell *Italian Opera*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991, p. 580.

⁴¹ Gioachino Rossini, lettre à Filippo Lippi, 26 août 1868

guarnigione, che il diletto deve essere la base e lo scopo di quest'arte: *Melodia semplice, Ritmo chiaro* ⁴².

Le refus de la position des « philosophes », le refus du principe d'imitation et la revendication d'une musique « idéale et expressive » sont une réponse claire aux critiques dont le musicien reprend à dessein la terminologie : Rossini croyait en l'autonomie de la musique, en ses facultés propres (fondées sur la mélodie et le rythme) à émouvoir, surprendre et éblouir l'auditeur. En refusant de réduire la musique à un art d'imitation, c'est à la subordination de la partie matérielle à la partie morale que le compositeur s'opposait. Car une telle subordination ne pouvait être opérée par les musiciens sans restreindre les moyens de l'art, comme le reconnaissait Gail :

On conçoit donc qu'il existe, d'une part, des motifs spirituels, du pathétique, une grande vérité de déclamation, l'emploi judicieux, mais restreint des principales ressources de l'art ; de l'autre, un sacrifice plus habituel au développement musical, qui naturellement doit y gagner quelque chose, lors même qu'il perdrait en vérité de déclamation ⁴³.

Le trop-plein de musique (*cf. supra*) était assurément l'indice le plus évident d'une musique non centrée sur la partie morale, c'est-à-dire non soumise au principe d'imitation, aussi condamnable dans la tradition française que la musique instrumentale, dite « pure » ⁴⁴. Or les moyens musicaux développés par Rossini, qu'il s'agisse de la puissance de l'orchestre ou de la virtuosité vocale, témoignent non seulement d'un refus des limites acceptées, mais encore d'une exaltation des ressources propres de son art, visant à produire de l'*effet*. Non seulement l'orchestre ne se limite pas à sa fonction traditionnelle d'accompagnement du chant, mais l'emploi des crescendos et la recherche d'éclat dans les timbres relève de procédés d'*amplificatio*. Il en est de même pour le recours à la virtuosité vocale dans les arias, en particulier dans les *passaggi* continus et les reprises de cabalette, qui offrent à l'interprète de véritables parties concertantes ⁴⁵.

Lorsque les auteurs, de développement en digression, finissent par s'éloigner de la dualité matériel/moral qui constitue le point de départ de leur raisonnement, le consensus critique se dissout et les divergences d'opinion apparaissent, signe que l'objet de réflexion est désormais situé hors champ par rapport à la perspective centrale. Si la dualité moral/matériel, qui reprend en les simplifiant des éléments de la théorie de l'imitation comme de la rhétorique ancienne, est opératoire pour cerner avec précision quelques-uns des problèmes esthétiques soulevés par la musique de Rossini, elle laisse en revanche les

⁴² *Id.*, lettre à Lauro Rossi, 21 juin 1868. Sur l'esthétique de Rossini, voir Paolo Fabbri, « Rossini the aesthetician », *Cambridge Opera Journal* 6 (1994), pp. 19-29. Sur le lien entre les positions de Rossini et ses procédés compositionnels en matière de mélodie, voir Damien Colas, « Melody and Ornamentation », *The Cambridge Companion to Rossini*, dir. Emanuele Senici, Cambridge : Cambridge University Press, 2004, pp. 104-123.

⁴³ Gail, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁴ Pour une synthèse sur l'incompréhension de la musique instrumentale en France, dont le paradigme reste la formule de Fontelle (« Sonate, que me veux-tu ? »), voir Jean Mongrédien, *La musique des Lumières au romantisme. 1789-1830*, Paris : Flammarion, 1986.

⁴⁵ Pour la définition du *passo caratteristico* dans la construction d'une aria, voir Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principj ridotta [...]*, Roma : Pilucchi Cracas, 1796, Articolo III : Della melodia in particolare, e delle sue parti, membri e regole, p. 253.

critiques sans ressource lorsqu'ils abordent les zones d'ombre : la dualité bertonienne n'offre qu'un paradigme incomplet.

La question de l'effet sur le public constitue pour les critiques un premier motif de désaccord. Selon la thèse de Berton, c'est la partie matérielle, « qui tombe sous les sens », qui séduit la majorité du public constituée d'ignorants. Or, dans sa comparaison avec Mozart, puis dans son parallèle avec Racine et Voltaire, d'Ortigue reconnaît au contraire que « Rossini n'est pas assez profond pour surprendre la nature au fond de son cœur »⁴⁶, et que par conséquent, même s'il choisit de « frapper fort », comme Voltaire, plutôt que de « frapper juste »,

La musique de M. Rossini est loin d'être faite pour tout le monde. Il faut être déjà un peu dilettante, un peu civilisé dans l'art pour la goûter. Le peuple, comme les vrais amateurs, retiendra un air de Mozart, de Méhul, de Grétry. Rossini, ainsi que Voltaire, ne s'adresse qu'aux demi-savants ; ceux-la seuls retiendront une cavatine. Il a trop de raffinements, quelque chose qui s'éloigne un peu trop de la simplicité ; il est trop artificiel. Sous ce rapport, il peut être populaire dans une certaine classe d'habiles, mais je doute qu'il devienne jamais universel⁴⁷.

La question reste donc ouverte : pour s'adresser à tous, vaut-il mieux choisir « ce qui tombe sous le sens », c'est-à-dire la partie matérielle de l'art, les effets brillants, comme le suppose Berton, ou au contraire chercher à toucher le cœur, comme le montre l'exemple de Mozart ?

En reprochant à Rossini son manque de simplicité et son excès de raffinement, d'Ortigue entre dans le détail des défauts qui sont à son sens caractéristiques d'une musique focalisée sur la partie matérielle. Or sur ce point, il tient une position sur laquelle il n'est pas cohérent puisque, quelques pages auparavant, il condamnait au contraire les « phrases communes », la « monotonie » et l'« uniformité de facture », c'est-à-dire sa pauvreté de style et son manque d'inspiration⁴⁸. Peut-on accepter l'idée qu'une même musique soit à la fois trop raffinée et commune ? N'est-ce pas là plutôt l'effet d'une aporie ? Il semble que l'auteur, emporté par son raisonnement, se soit avancé simultanément dans deux voies divergentes qui le mènent au seuil de la contradiction ou du paradoxe ; c'est là un deuxième signe des limites atteintes par le champ d'observation défini par la perspective de Berton.

La critique à l'épreuve de la musique de Rossini

La difficulté d'interprétation des informations offertes par la presse, la prudence et la réserve qu'elles requièrent de la part de l'analyste ont été soulignées dès le début de cette étude ; même en prenant soin de démêler les motivations polémiques latentes et d'éclaircir les connotations anciennes auxquelles renvoie le choix du vocabulaire, l'examen de ce corpus met en évidence des contradictions et des paradoxes. Le retour à l'objet lui-même, en l'occurrence la virtuosité vocale mise en œuvre dans les lignes mélodiques ornées de Rossini, s'avère aussi indispensable pour comprendre la position de Berton, d'Ortigue et Gail que les points de vue des trois critiques sont précieux pour reconstruire l'horizon d'attente des Français à l'égard de la musique italienne à Paris sous la Restauration.

⁴⁶ D'Ortigue, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁸ Cf. *supra*, note 21.

La question de la généricité abordée par d'Ortigue recouvre en réalité deux aspects : une généricité *structurelle*, désignant le recours permanent à un ensemble limité de formules mélodiques pour construire le discours musical, et une généricité *fonctionnelle*, désignant le recours permanent à une palette limitée de teintes expressives pour peindre en musique des situations dramatiques variées. Ces deux types de généricité se rencontrent effectivement chez Rossini. La généricité structurelle provient de l'adoption de la *solita forma* pour la construction des *pezzi chiusi* et, au sein de cette forme codifiée, de l'emploi d'incises mélodiques récurrentes. Que les périodes internes de développement mélodique soient construites à partir de l'itération d'un petit nombre de cellules ornementales itérées sur des schémas harmoniques simples est un fait aisément acceptable dans la mesure où de telles périodes sont par nature dépourvues de fonction thématique⁴⁹. On y observe une technique de composition mélodique héritée de l'*ars combinatoria* du XVIII^e siècle⁵⁰. Mais que l'on retrouve fréquemment dans les incises d'incipit les mêmes schémas mélodiques, comme les figures d'arpège descendant pour les arias conatives à caractère impératif pose un problème esthétique autrement plus grave puisque le caractère thématique est attendu, si ce n'est à des fins esthétiques, du moins à des fins structurelles et de mémorisation.

L'emploi d'incipits génériques touche à la question de la généricité fonctionnelle, elle aussi indéniable dans les opéras de Rossini, du moins dans les œuvres comiques. Le compositeur en était certainement conscient, à en juger des multiples innovations dont il fit preuve dans le répertoire sérieux qu'il composa pour le Teatro San Carlo de Naples, d'*Otello* (1816) à *Zelmira* (1822), tirant ainsi parti des bonnes conditions de travail dont il jouissait dans ce théâtre. Comme la récente redécouverte de ces œuvres a pu le montrer, Rossini explora pour chacun de ces huit *opere serie* des voies nouvelles, faisant preuve d'un esprit d'expérimentation qui contrastait avec la consolidation des moyens acquis qu'il réservait aux œuvres comiques composées hors de Naples. Or il se trouve que peu de ces œuvres napolitaines furent représentées au Théâtre-Italien de Paris, principalement parce que le goût du public parisien incitait la direction du théâtre à favoriser un répertoire traditionnel, ce qui eut pour effet de cacher aux Français la partie la plus innovante de l'œuvre de Rossini⁵¹. Il n'est que de s'arrêter sur le commentaire de d'Ortigue sur *Guillaume Tell*, où le critique revient de façon presque systématique sur tout son argumentaire anti-rossinien, pour se rendre compte que la critique française change du tout au tout dès que le compositeur n'est plus suspecté de généricité fonctionnelle. Ce défaut était inacceptable dans l'échelle de valeurs des Français et Rossini ne fut pas le seul compositeur italien à essuyer leurs foudres sur ce point : Donizetti en fit lui aussi l'humiliante expérience⁵². Il s'agit là

⁴⁹ C'est ce que montre l'examen du corpus de formules ornementales de Rossini. Voir Damien Colas, *Les annotations des chanteurs dans les matériels d'exécution des opéras de Rossini à Paris (1820-1860). Contribution à l'étude de la grammaire mélodique rossinienne*, thèse de doctorat Tours : Université François Rabelais, 1997.

⁵⁰ Voir à ce propos Francesco Galeazzi, *op. cit.*, pp. 248-252 ; Leonard Ratner, « Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure », *Musical Quarterly*, 42 (1956), p. 445 ; *Id.*, « "Ars combinatoria" : Change and choice in Eighteenth-Century Music », *Studies in Eighteenth-Century Music*, édité par H. C. Robbins Landon, New York : Oxford University Press, 1970, pp. 37-52 ; Virgilio Bernardoni, « La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790-1870) », *Acta musicologica*, LXII (1990), vol. 1, pp. 29-61.

⁵¹ Voir Alessandro Di Profio, *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur (1789-1792)*, Paris : CNRS Éditions, 2003.

⁵² Voir Annalisa Bini, Jeremy Commons, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Roma : Skira, 1998. La question de la généricité est également discutée dans

d'une tension radicale entre les positions italienne et française, héritée du XVIII^e siècle et encore vive dans les premières décennies du XIX^e siècle : pour les Italiens, l'essentiel était de bien dire, peu importe que le sujet fût ancien, comme en témoignent les nombreuses mises en musique successives d'un même texte ou sur un même sujet ; pour les Français au contraire, l'essentiel était de trouver une adéquation optimale entre texte et mise en musique, ce qui finit rapidement par empêcher toute remise en musique d'un texte précédemment utilisé, et par renforcer le culte naissant de l'originalité de l'artiste, dont l'idéal était de se singulariser⁵³. Cette focalisation sur l'originalité est également l'une des raisons qui empêchaient les Français de comprendre qu'un même art pouvait être extrêmement élaboré tout en reposant sur une combinatoire d'éléments finis. Pour prendre conscience d'une telle dualité, qui ne porte en elle aucune contradiction — contrairement à la formulation d'Ortigue artificiel/commun évoquée ci-dessus —, il fallait reconnaître la richesse d'un art qui échappait à toute référence externe, conformément à la théorie de l'imitation, mais dont la variété relevait d'une organisation interne, comme dans les arts décoratifs abstraits⁵⁴.

La façon dont Rossini oppose *expressif* à *imitatif* (cf. supra, et note 35) prend complètement à rebours la position des critiques français, pour lesquels il allait de soi qu'une musique expressive était forcément imitative, c'est-à-dire *référée* aux sentiments humains, puisqu'elle appartenait au domaine de la musique « philosophique », fondée sur la partie morale de cet art. Que la partie matérielle ou physique de la musique pût être expressive était en effet inconcevable dans la grille de lecture des Français. Or sur ce point l'engouement du public, que les critiques reconnaissent à contrecœur, leur donnait tort : comment pouvait-on nier que les déluges de vocalises et le déploiement interminable d'arabesques vocales n'étaient pas l'une des causes principales de l'état d'émotion intense, proche du ravissement, que ressentaient les dilettantes ? Et si l'on admettait un réel trouble esthétique, il devenait difficile d'établir une distinction entre l'effet procuré par la musique rossinienne et une expression prétendument sans courir le risque d'attribuer au terme d'expression un sens trop étroit. L'équation entre *expressif* et *imitatif*, dont Rossini conteste l'évidence, provient en réalité d'une dérive sémantique dans les notions relatives au discours héritées de l'enseignement de la rhétorique ancienne. Comme cela a été mentionné précédemment, la dualité moral/matériel de Berton et de d'Ortigue fut vite entendue de façon hiérarchique et elle se superposa ainsi à la dualité essentiel/accessoire. Or cette réduction de l'ornement à un simple élément décoratif, accessoire par rapport à la narration, traduit une profonde incompréhension de la rhétorique ancienne : elle revient à établir que la faculté à émouvoir l'auditeur ne dépend pas des figures du discours mais uniquement du choix des arguments.

Toujours latente chez les Français, cette idée finit par aboutir irrévocablement à la négation de l'art en tant qu'art. En termes kantien, ce rejet de la *pulchritudo vaga* au profit de la *pulchritudo adhærens* reflète la méfiance instinctive des esprits cultivés en France pour toute figure du discours, suspectée de mensonge, et indirectement un culte immodéré pour la vérité et la vraisemblance⁵⁵. Le discrédit français pour toute forme autonome de langue

Damien Colas, « I critici francesi e le strutture dell'opera italiana dell'Ottocento: problemi di terminologia », *Musica e Storia*, X/1 (2002), Venezia : Fondazione Ugo e Olga Levi, Il mulino, pp. 271-290.

⁵³ Sur l'originalité, voir Carpani, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁴ Convenance fonctionnelle (*πρζπον*) et ornement ne sont nullement antinomiques, comme le souligne Jean Lacoste, *L'idée de beau*, Paris : Bordas, 1986 (pp. 28-29).

⁵⁵ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, § 16. Das Geschmacksurteil, wodurch ein Gegenstand unter der Bedingung eines bestimmten Begriffs für schön erklärt wird, ist nicht rein.

artistique, comme la langue poétique ou la langue musicale « pure », est aussi ancien que l'affirmation de la doctrine classique à l'époque de Malherbe et de Guez de Balzac⁵⁶ et la définition de la tragédie par La Mesnardière est emblématique de cette position : le théoricien traduit fidèlement Aristote, à l'exception de l'ἡδυσμενος λόγος, les « assaisonnements du discours », volontairement écartés⁵⁷. Au-delà du raisonnement explicité par Berton, D'Ortigue et Gail, leur position esthétique s'ancre donc dans une ancienne tradition du rejet de l'ornement entendu comme signe le plus visible d'une langue artistique codifiée, dotée d'une grammaire autonome. À la préférence accordée au vrai et au vraisemblable sur le beau en soi (*pulchritudo vaga*) s'ajoute l'idéal social, fort louable, que l'art soit appréciable par l'homme de la rue⁵⁸.

Moins généreuse est la condamnation de l'hédonisme qu'une telle attitude dissimule. La « lutte de l'orchestre contre les chanteurs » que Berton fustige est l'essence même de l'esthétique concertante qui procure du plaisir à l'auditeur par le jeu qu'elle représente⁵⁹. En reprenant la typologie de Caillois, il s'avère que la musique rossinienne, qui n'est autre que l'apothéose tardive de la musique concertante, renvoie aussi bien à la catégorie de τῶν ἀγών, le combat, en raison de l'émulation entre le soliste et l'orchestre, qu'à celle de τῶν λυγγος, le vertige, à cause du trouble des sens provoqué par l'exaltation de la mélodie et du rythme (cf. *supra* la lettre de Rossini, note 36)⁶⁰. Privé de cette composante ludique, la musique — toute expressive qu'elle puisse être — risque constamment de devenir ennuyeuse, le pire défaut aux yeux de Voltaire comme de Rossini⁶¹. Condamner la partie matérielle, c'était donc rejeter tout ce qui, dans l'art musical, pouvait être source de plaisir. Cette vision austère de la musique s'explique par l'assimilation de l'œuvre d'art à un individu, dont le passage de la dualité moral/matériel, de l'être humain chez Berton à l'œuvre d'art chez d'Ortigue, n'est qu'un signe parmi d'autres. De nombreux critiques français avaient en effet l'habitude de considérer le spectacle d'un opéra, d'une pièce de théâtre, ou l'audition d'une œuvre musicale

⁵⁶ Philippe van Tieghem, *Les grandes doctrines littéraires en France*, Paris : Presses Universitaires de France, 1946, p. 16 : « La langue poétique n'a donc, en résumé, d'autres droits que [ceux] de la prose. Il n'y a pas de langue poétique. L'influence de cette idée fut énorme ; c'est à elle, en grande partie, que notre poésie doit ce caractère presque exceptionnel de côtoyer de si près la prose, qu'elle a conservé jusque vers 1880. ».

⁵⁷ Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, Paris : Antoine de Sommerville, 1639, p. 8 : « difons avec Ariftote accomodé à nôtre vsage, que *C'est la représentation sérieufe & magnifique de quelque Action funefte, complete, de grande importance, & de raifonnable grandeur; non pas par le fimple difcours, mais par l'imitation réelle des malheurs, & des souffrances, qui produit par elle-mefme la Terreur & la Pitié, & qui fert à modérer ces deux mouuemens de l'Ame.* »

⁵⁸ Voir van Tieghem, *op. cit.*, « Une idée capitale, qui sera celle de tous nos prosateurs classiques, et que précisera, en 1753, Buffon dans son *Discours sur le style*, c'est que l'écrivain doit écrire pour être entendu des gens les moins instruits, les moins spécialistes de la question traitée. Pour cela, il doit, jusque dans les moindres détails, obéir à la raison, dont le langage est universel. Balzac conçoit fortement cette identité de la raison abstraite et du style raisonnable; il comprend que le bon style n'est autre chose que l'analyse de la pensée poussée jusqu'à ses limites extrêmes; et que, dans le domaine des idées, un style médiocre n'est que le reflet d'une pensée confuse. Aussi le prosateur doit-il bannir tous les ornements qui pourraient donner à son style un caractère de prose poétique et qui risquent de ruiner la clarté au profit de je ne sais quels agréments qui sont étrangers à la pensée. » (p. 19)

⁵⁹ Berton, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁰ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris : Gallimard, 1958.

⁶¹ Voltaire, préface de *L'enfant prodigue*, 1736 : « Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux ». Cette maxime fut souvent reprise par les critiques musicaux au XIX^e siècle.

en concert comme une sorte de dialogue entre l'auditeur-spectateur et l'œuvre elle-même, qui se voyait ainsi envisagée comme un interlocuteur à part entière. Il n'est donc guère étonnant que l'on ait si souvent appliqué à l'œuvre d'art des critères d'évaluation provenant du jugement d'un être civilisé, chez lequel on attendait des qualités de morale et de politesse, et non une quelconque faculté à divertir.

De nombreuses considérations se rattachent donc à la dualité fondamentale moral/matériel, la nuancent et l'enrichissent, mais ne cessent de réaffirmer qu'il s'agit d'un point essentiel de la réception de la musique de Rossini. À la question restée ouverte — vaut-il mieux s'adresser aux sens ou bien au cœur pour retenir l'attention du public — la sagesse recommande donc d'observer qu'il n'y eut sans doute jamais de réponse, tant il est vrai qu'elle se posait déjà en ces mêmes termes un siècle auparavant. En 1723, alors qu'il défendait l'école ancienne qui périssait à ses yeux, le théoricien Pier Francesco Tosi condamnait l'excès de virtuosité de l'école moderne et opposait ainsi les deux manières :

I moderni sono inarrivabili per cantare all'udito, e gl'antichi erano inimitabili per cantare al cuore ⁶².

Le théoricien désignait là une querelle des anciens et des modernes destinée à se renouveler à chaque génération jusqu'à l'époque de Rossini. Si cette « querelle », ou plus exactement cette opposition des goûts, s'est maintenue aussi longtemps, peut-être faut-il y voir le signe que le public fut constamment constitué d'anciens et de jeunes, et que les deux styles de musique, l'une adressée au cœur et l'autre à l'oreille, étaient également nécessaires pour contenter les deux moitiés de l'auditoire.

⁶² Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 1723, p. 70.

2. Isouard et le modèle italien

Cette étude, pas encore publiée, a été menée lors du colloque sur Boieldieu organisé par Michel Noiray et Patrick Taïeb à Rouen en 2001.

Le thème m'avait été commandé : il s'agissait d'analyser la composante italienne présente dans les opéras comiques d'Isouard, ce dernier étant choisi en raison de son origine maltaise, et par conséquent sa proximité avec l'espace d'expérience des compositeurs italiens.

Il m'est vite apparu que, au cœur de cette analyse, la confrontation entre « identité culturelle » française et « altérité culturelle » italienne était très difficile à saisir, dans la mesure où l'idiome musical italien constituait une *koïne* européenne, à l'aube du XIX^e siècle, tandis que c'était l'opéra-comique qui, en qualité de contre-culture, offrait des particularités distinctives. La recherche a donc porté sur la possibilité même d'existence de marqueurs stylistiques et leur emploi dans les œuvres d'Isouard.

Quelques remarques sur la question de l'italianité dans les opéras-comiques d'Isouard

L'étude présente a pour objet les mécanismes de représentation du style italien dans l'opéra-comique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, à partir de l'exemple d'Isouard. Compositeur d'origine maltaise, ce musicien mit au service de la scène française un savoir-faire et un espace d'expérience italiens : selon Elizabeth Bartlet, c'est chez lui ainsi que chez Paisiello que Méhul trouva le modèle des structures italiennes qu'il utilisa dans *Une folie* et *L'irato*⁶³. Or les opéras-comiques d'Isouard dominèrent la scène parisienne tant que Boieldieu fut en activité à Saint-Pétersbourg (1804-1811), période qui s'inscrit dans les deux décennies, 1790-1810, pendant lesquelles l'opéra italien connaissait un déclin apparent⁶⁴. Les meilleurs musiciens, Cherubini, Spontini, Paer, faisaient carrière à l'étranger et le plus célèbre de ceux restés sur la péninsule était Pietro Generali. La notion d'italianité, au sens où David Kimbell s'est attaché à en retracer l'histoire, n'est donc pas facile à définir pour cette époque⁶⁵.

Dans l'histoire des rapports entre France et Italie, la période de production d'Isouard se situe à la charnière de deux époques. Contrairement à celui de l'Ancien Régime, le public parisien eut, à partir de 1789, un contact direct avec l'opéra italien grâce à l'instauration d'un théâtre italien permanent à Paris. Le genre ultra-montain cessait ainsi d'être un objet en grande partie imaginaire, auquel seuls les voyageurs avaient accès, et il pouvait être apprécié directement⁶⁶.

⁶³ M. Elizabeth C. Bartlet, « Méhul », *Grove music online*, ed. Laura Macy, <http://www.oxfordmusiconline.com> (accès 2009). L'autre influence déterminante sur les opéras italiens de Méhul est venue des opéras-comiques de Della Maria. Voir la contribution de Patrick Taïeb dans ce volume. Voir également Matthias Brzoska, « Ein Malteser in Paris : Nicolò Isouards Beitrag zur Opéra comique des Empire », *Échos de France et d'Italie. Liber amicorum Yves Gérard*, ed. Marie-Claire Mussat, Jean Mongrédien et Jean-Michel Nectoux, Paris : Buchet Chastel / Société française de musicologie, 1997, p. 59-68.

⁶⁴ Friedrich Lippmann, « Per un'esegesi dello stile rossiniano », *Nuova rivista musicale italiana*, 2 (1968), p. 813-856 (p. 813), emploie l'expression de « fatigue stylistique ». Ce jugement prête à discussion si l'on tient compte de l'activité de Cimarosa dans les années 1790-1800 et de celle de Mayr et de Paer dans la décennie suivante. Il s'avère pourtant que furent publiés en Italie, dans les premières années du XIX^e siècle, plusieurs opuscules s'accordant sur la « corruption du goût » et « l'état désastreux » dans lequel se trouvait la musique italienne. Voir sur ce sujet *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, ed. Carlida Steffan, Milano: Edizioni studio tesi, 1992, qui cite à ce sujet Giovanni Agostino Perotti, *Dissertazione sullo stato attuale della musica in Italia*, Venise: Tipografia Picotti, 1811, et Adriano Lorenzoni, *Della necessità d'applicare la filosofia alla musica*, Bologna: Nobili, 1817. Voir également Davide Daolmi, « Uncovering the origins of the Milan Conservatory: the French model as a pretext and the fortunes of Italian opera », *Musical Education in Europe (1770-1914)*, 2 vol., éd. Michael Fend et Michel Noiray, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, pp. 103-124.

⁶⁵ David Kimbell, *Italian opera*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991, en particulier « Introduction. The Italianness of Italian opera », p. 1-15.

⁶⁶ Il convient de rappeler que de nombreux airs italiens furent donnés au Concert Spirituel dans les années 1780 (voir Alessandro Di Profio, « Interscambi tra il concerto e la scena. L'esempio della produzione italiana a Parigi alla fine dell'Ancien régime », *Mozart-Jahrbuch*, 2000, pp. 255-287) et que les chanteurs italiens se produisirent en 1778-1779 à l'Académie royale de musique et en 1787 à Versailles. Voir Michel Noiray, « Il ritorno dei "Bouffons" », *L'opéra tra Venezia e Parigi*, éd. Maria Teresa Muraro, Firenze : Olschki, 1988, pp. 1-10, Alessandro Di Profio, *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris : CNRS Éditions, 2003,

Cette compétition directe entre opéra-comique et opéra italien sur les scènes parisiennes eut, entre autres conséquences, pour effet de changer de façon radicale la perception du genre. Au cours du XIX^e siècle apparaît l'idée que l'opéra-comique est un genre « éminemment national »⁶⁷, alors que, de sa naissance jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, il avait été caractérisé par sa perméabilité avec l'*opera buffa* italien⁶⁸.

pp. 22-28, 31-35, Alessandro Di Profio, « Piccinni buffo à l'Académie royale de musique (1778-1780) », *Niccolò Piccinni, musicista europeo*, Actes du Colloque Piccinni (Bari, 28-30 septembre 2000), éd. Alessandro Di Profio et Mariagrazia Melucci, Bari : Adda, 2004, pp. 103-120, Andrea Fabiano, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815)*, Paris : CNRS Éditions, 2006, pp. 71-104, 108-110. Aussi bien dans le cadre de la diffusion de l'opéra italien en Europe que dans celui du répertoire de l'opéra de genre sérieux en France, ces cas n'en restent pas moins des exceptions pour le XVIII^e siècle.

⁶⁷ L'expression « éminemment national », appliquée au théâtre de l'Opéra-comique, apparaît sous la plume de Berlioz dans *Le Rénovateur*, 1^{er} juin 1834, dans son compte-rendu sur *Lestocq* d'Auber (cité par Raphaëlle Legrand et Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris : CNRS Éditions, 2002, p. 128). Elle apparaît peut-être déjà auparavant. Voir David Charlton « Opéra Comique: Identity and Manipulation », *Reading Critics Reading. Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, éd. Roger Parker et Mary Ann Smart, Oxford : Oxford University Press, 2001, p. 13-45. Théophile Gautier, recension de *La maschera* de Kastner, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris : Hetzel, 1859, vol. 2, p. 142 (12 juillet 1841). Cette qualification d'« éminemment national » n'était pas particulièrement positive : Berlioz déplorait qu'elle s'accompagne d'« un mode anti-musical d'existence » et Théophile Gautier se plaignait de ce que le Théâtre de l'Opéra-Comique croupissait « dans une oisiveté honteuse » en dépit d'énormes subventions de l'État. Quant au genre, il le qualifiait de « bâtard et mesquin, mélange de deux moyens d'expression incompatibles ». L'idée fit pourtant son chemin car elle pouvait être retournée en un critère valorisant. Dans une étude récente, Manuela Jahrmärker pose la question de la nature de ce caractère intrinsèquement français de l'opéra-comique à l'époque d'Auber, en interrogeant le regard des Allemands, mais ne va pas jusqu'à mettre en cause le bien-fondé d'une telle qualification, puisqu'elle faisait alors l'objet d'un consensus critique : Manuela Jahrmärker, « Was war an der opéra comique so französisch? Rhythmus als Element der Werkdramaturgie – ein Versuch », *“L'Esprit français” und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin*, sous la direction de Michelle Biget-Mainfroy et Rainer Schmusch, Hildesheim : Olms, 2007, p. 497-522.

⁶⁸ Tant que l'opéra italien n'eut pas droit de cité en France, l'opéra-comique permit de contourner l'interdit officiel et ne cessa d'offrir une porte d'entrée discrète pour les dernières nouveautés en provenance d'Italie. La géniale trouvaille des pièces à écriteaux en offre un exemple éloquent : le recours à la parodie qu'elle instaura dès 1709 permit à la fois le développement des comédies sur timbre, puisant au répertoire national, et celui des comédies mêlées d'ariettes, puisant au répertoire ultramontain. Voir à ce sujet Oscar Sonneck, « Ciampi's *Bertoldo*, *Bertoldino e Cacasenno* and Favart's *Ninette à la cour*. A contribution to the history of pasticcio », *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, 12 (1911), p. 25-564 (p. 545). C'est aussi parce qu'il était un genre moins surveillé, et moins soumis aux impératifs d'une identité culturelle réglemantée, que l'opéra comique put devenir un lieu d'échanges culturels, et son histoire au XVIII^e siècle fut caractérisée par le constant reflux de colorations italiennes. Kent Maynard Smith mentionne Rousseau, Blavet et Dauvergne comme lignée de compositeurs italianisants, avant Philidor, Monsigny et Duni (« The Opéra-Comique in Paris », *Egidio Duni and the development of the opera-comique from 1753 to 1770*, thèse de doctorat, Cornell University, 1980, p. 31-75, en particulier p. 44-61). M. Elizabeth C. Bartlet insiste, à propos de Monsigny et Philidor, sur le « ton de douceur », inconnu des Français, qui fut l'un des principaux apports de Piccinni et de Sacchini (*Étienne Nicolas Méhul and opera during the French Revolution, Consulate and Empire : a source, archival, and stylistic study*, thèse de doctorat, University of Chicago, 1982, p. 1082 et suivantes). Voir aussi Mark Darlow, *Nicolas-Étienne Framery and lyric theatre in eighteenth-century France*, in *Studies on Voltaire and the eighteenth*

La question à laquelle cette étude s'intéresse a un sens évident lorsqu'on adopte la vision du XIX^e siècle comme postulat : il s'agit d'identifier et de caractériser des éléments étrangers intégrés dans un substrat dont ils se distinguent par leur origine et par leur aspect. Elle devient en revanche plus complexe si l'on considère que l'opéra-comique est par essence un genre métissé, fruit de transferts culturels répétés de l'Italie vers la France⁶⁹. Comment représenter dès lors une italianité extérieure au sein d'un genre où ont été intégrés par vagues successives des éléments d'origine italienne à un substrat français ? Parmi les divers apports italiens échelonnés tout au long de l'histoire de l'opéra-comique, lesquels, à un moment donné, ne sont-ils plus ressentis comme italiens, et lesquels évoquent-ils au contraire immédiatement l'Italie pour l'auditeur ?

Dans une telle étude, l'observateur doit en premier lieu faire le choix de la perspective selon laquelle il examine l'objet « opéra-comique ». La perspective du XIX^e siècle, où l'opéra-comique se définit comme genre éminemment français, repose sur la réception, en France et à l'étranger, et en particulier sur l'appropriation identitaire de ce genre. Celle du XVIII^e siècle repose sur l'observation des différents apports de compositeurs italiens ou italo-philosophes, et par conséquent sur la génétique des œuvres. C'est dans cette dernière perspective que l'étude présente a été menée.

1. La représentation de l'italianité chez Isouard

Trois airs, le *rondo alla frullana* de Julie des *Rendez-vous bourgeois* (1807)⁷⁰, le *cantabile* de Cimarosa dans l'opéra du même nom (1808)⁷¹ et la scène et rondo d'Adèle du *Billet de loterie* (1811)⁷² montrent ce qu'Isouard proposait au public parisien comme musique « italienne ». Parmi les divers éléments considérés comme italiens par les Italiens eux-mêmes au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, ces airs permettent donc d'identifier lesquels le compositeur choisit de retenir :

1. L'existence, dans la coupe, de deux pôles expressifs opposés, l'un lent et l'autre vif, qui associent aux deux styles traditionnels du chant italien des fonctions dramaturgiques différenciées avec une claire prépondérance du pôle terminal, vif.

century, 11 (2003), en particulier le chapitre 4 : « The renewal of public interest in Italian music : parody as cultural translation », p. 106-129.

⁶⁹ Depuis longtemps au cœur des préoccupations des musicologues, la notion d'identité culturelle et les diverses questions qu'elle soulève ont acquis ces dernières années un nouvel attrait en raison de l'influence qu'exerce la notion de transfert culturel, popularisée par Michel Espagne dans *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris : PUF, 1999. Voir également Arnold Jacobshagen, *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 2002 ainsi que *Music, theater, and cultural transfer. Paris, 1830-1914*, ed. Mark Everist et Annegret Fauser, Chicago : The University of Chicago Press, 2009. En dehors de la musicologie, les principales études sur la notion d'identité culturelle s'inscrivent dans les champs disciplinaires de l'histoire, la philosophie et les sciences politiques : Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *The invention of tradition*, Cambridge : CUP, 1983, Benedict Anderson, *Imagined communities. Reflections on the origins and spread of nationalism*, London : Verso, 1983 et Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : Le Seuil, 2001.

⁷⁰ Nicolo Isouard, *Les rendez-vous bourgeois*, Paris : Magasin de musique, sd [cotage : 527], n° 6, p. 84 sq.

⁷¹ *Id.*, *Cimarosa*, Paris : Magasin de musique, sd [cotage : 32], n° 3, p. 40-56.

⁷² *Id.*, *Le billet de loterie*, Paris, sd [cotage : 56], n° 6, p. 86-107.

L'invocation à la mélodie de Cimarosa consiste en deux sections successives, dont la première, « Ô ma divinité, céleste mélodie », est une invocation avec harpe obligée (*andantino*, si bémol, 2/4, 53 mesures) et la seconde, « Et sur la lyre des amours », un passage allègre et spirituel beaucoup plus développé (*allegretto*, la, C barré, 150 mesures) évoquant le caractère concertant par l'imitation à la voix de différents instruments⁷³. Le rondo d'Adèle se présente comme une suite de petits airs que le personnage présente à son public : successivement un « air simple et gracieux » (*andante sostenuto*, si bémol, 6/8, 16 mesures), un « rondeau facile » (*allegretto*, si bémol, C barré, 22 mesures), une « plaintive romance » (*andantino*, fa mineur, 6/8, 26 mesures). L'interprète termine par une section consacrée à la « cadence et la roulade », avec solos obligés de clarinette et de basson, qui est la plus développée de son air composite (*allegro maestoso*, la bémol, C, 64 mesures).

L'italianité repose ici sur l'association de deux paramètres, l'un d'ordre morphologique et l'autre d'ordre expressif. Il est connu que la forme bipartite lent-vif qui s'imposa comme modèle prioritaire en Italie à partir des années 1810 jusqu'au milieu du XIX^e siècle se rencontrait, parmi d'autres solutions formelles, dès les dernières décennies du XVIII^e siècle, dont la forme *rondò* est la plus connue⁷⁴. Ce modèle formel présente l'avantage d'être la solution la plus simple reposant à part égale sur les deux catégories complémentaires du

⁷³ Successivement la lyre, le luth (p. 45), la flûte et la harpe (p. 47). Le jeu d'imitation est étendu à des sons non musicaux : le bruit du tonnerre (p. 46), l'écho (p. 50). Sur la mode du caractéristique à la fin du XVIII^e siècle, voir Richard Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002.

⁷⁴ Friedrich Lippmann, « La melodia delle arie », in Friedrich Lippmann, Maria Rosa Adamo, Vincenzo Bellini, Torino : ERI, 1981, p. 431-444. Sur le *rondò*, voir Daniel Heartz (1978-1979), « Mozart and his Italian contemporaries. *La clemenza di Tito* », *Mozart-Jahrbuch* (1978-1979), p. 275-293 ; Helga Lühning, « Die Rondo-Arie im späten 18.-Jahrhundert. Dramatischer Gehalt und musikalischer Bau », *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 5 (1981), p. 219-246 ; John A. Rice, « Sense, sensibility, and *opera seria*. An epistolary debate », *Studi musicali*, 15/1 (1986), p. 101-138 ; *id.*, « Rondò vocali di Salieri e Mozart per Adriana Ferrarese », *I vicini di Mozart*, ed. Maria-Teresa Muraro, Firenze : Olschki, 1989, vol. 1, *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, p. 185-209 ; Don Neville, « The “rondò” in Mozart's late operas », *Mozart-Jahrbuch* (1994), p. 141-155 ; Michel Noiray, « Interrogations sur le *rondò* de Donna Anna », *D'un opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, ed. Jean Gribenski, Marie-Claire Mussat, Herbert Schneider, Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1966, p. 253-261 ; *id.*, « Rondo », *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Paris : Minerve, 2005, p. 190-193 ; Marco Beghelli, « All'origine della cabaletta », « *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna* ». *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, ed. Francesco Passadore, Franco Rossi, Venezia : Fondazione Levi, 2000, p. 593-630 ; *id.*, « Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò », *Le parole della musica III – Studi di lessicologia*, ed. Fiamma Nicolodi, Paolo Trovato, Firenze : Olschki, 2000, p. 185-217 ; Andrea Chegai, « La cabaletta dei castrati. Attraverso le “solite forme” dell'opera italiana tardosettecentesca », *Il saggiautore musicale*, 10/2 (2003), p. 221-268 et Marino Nahon, « Le origini del rondò vocale a due tempi. Tempo musicale e tempo scenico nell'aria seria tardosettecentesca », *Musica e storia*, 13/1 (2005), p. 25-80. Sur la réception du rondo en France, voir le chapitre « Le cheval de Troie de l'opéra *seria* : l'aria de substitution » dans Alessandro Di Profio *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris : CNRS éditions, 2003, p. 177-234 (p. 210-220) et Michael Fend, « Pieces into works. Cherubini's substitute arias for the Théâtre Feydeau », *Music as social and cultural practice. Essays in honour of Reinhard Strohm*, ed. Melania Bucciarelli, Berta Joncus, Woodbridge, Suffolk : Boydell & Brewer, 2007, p. 312-335. Je tiens à remercier Michel Noiray pour avoir partagé avec moi ses réflexions sur cette forme vocale au XVIII^e siècle (correspondance privée).

chant italien, ce qui peut expliquer son succès et sa longévité⁷⁵. Sur le plan dramaturgique, les deux sections correspondent à deux moments psychologiques et expressifs opposés : le *cantabile* marque le moment de repli sur soi du personnage qui s'évade du déroulement temporel réel⁷⁶, tandis que la section finale est provoquée par un retour brusque à cette temporalité et signifie, de la part du personnage, sa détermination à s'engager dans le futur⁷⁷. Quant au déplacement du centre de gravité de la section initiale vers la section finale, il s'agit d'un effet de mode significatif qui caractérise le changement de goût dans les premières années du XIX^e siècle⁷⁸.

Illustration 1 [à mettre aussi près que possible de cet endroit]

[Légende] *Le billet de loterie*, scène et rondo d'Adèle. La double barre marque la nette séparation agogique entre l'andantino à 6/8 de la romance « Au temps passé » et l'*allegro maestoso* à C de la section finale « Mais non, tout me le persuade ».

2. L'isométrie poétique, prosodique et mélodique.

Dans le rondo d'Adèle, la romance est construite sur une versification française de type « troubadour », avec décasyllabes pourvus d'une césure après la quatrième syllabe, et une syntaxe archaïsante (omission de l'article)⁷⁹, ce qui produit un effet de style troubadour, tandis que l'*allegro* final utilise une parodie de versification italienne, avec des vers plus courts (octosyllabes). Le tableau ci-dessous indique les temps forts de la mélodie par les syllabes soulignées : il est intéressant de noter que la maladresse de la chanteuse est rendue par une accentuation française des accents, selon le sens, et par conséquent anisométrique, alors que l'accentuation correcte du *novenario* est le plus souvent régulière⁸⁰.

romance	allegro
<i>Au temps jadis, dans plaintive romance,</i>	<i>Mais non, tout <u>me</u> le persu<u>ade</u>,</i>
<i>On soupirait tendres accens d'amour.</i>	<i><u>Et</u> je le vois <u>bien</u> dans vos <u>yeux</u>,</i>
<i>Au temps présent, pour charmer sa souffrance,</i>	<i><u>Et</u> la <u>cadence</u> et <u>la</u> <u>roulade</u></i>

⁷⁵ L'opposition de ces deux catégories, le *patetico* et l'*allegro*, encore observée dans le traité de Manuel García (Paris : Troupenas, 1840, « III. De la mesure », p. 22-23) remonte à Pier-Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (Bologna : Lelio dalla Volpe, 1723) : « I moderni sono inarrivabili per cantare all'udito, e gl'antichi erano inimitabili per cantare al cuore. » (p. 70)

⁷⁶ « Zeitstrukturen in der Oper », *Die Musikforschung*, 34 (1981), p. 2-11 (« Le strutture temporali nel teatro d'opera », trad. Giuseppina La Face Bianconi, *La drammaturgia musicale*, ed. Lorenzo Bianconi, Bologna : Il Mulino, 1986, 183-193). Ce repli sur soi et cette temporalité différente de la réalité sont typiques de la forme ouverte, dans l'acception de Volker Klotz (*Geschlossene und offene Form im Drama*, München : Hanser, 1960 ; *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, trad. Claude Maillard, Belval : Circé, 2005).

⁷⁷ David Kimbell, *op. cit.* « 24. The musical language of Italian Romantic Opera », p. 431. Pour l'opposition entre temps représenté et temps de la représentation, voir Carl Dahlhaus, « 13. Structures temporelles », dans « La dramaturgie musicale », *Histoire de l'opéra italien*, dir. Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, trad. fr. Liège : Mardaga, 1995, vol. 6, p. 137-141.

⁷⁸ Lippmann (1981), *op. cit.* Il s'agit en réalité d'un basculement assez subit, mais la tendance à aller dans ce sens fut décrite bien plus tôt : c'était, selon Tosi, la marque de la manière moderne, qui s'opposait à l'expressivité des Anciens.

⁷⁹ Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Paris : Armand Colin, 1905-1938, considère que l'omission du pronom sujet est fréquente dans l'imitation du style marotique (vol. 2, p. 412).

⁸⁰ Le *novenario* est fréquemment décrit comme un *decasillabo*, aux accents fixes sur 3/6/9, privé de la première syllabe. Voir Pietro Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna : il Mulino, 1991, p. 165-168.

L'amant redit | les chants du troubadour.

*Sont ce que vous aimez le mieux.
Par malheur j'ai peu de science
Sur la roulade et la cadence.*

Le *rondo alla frullana* de Julie utilise, sur une isométrie d'hexasyllabes (*settenari*), un schéma de versification dans lequel on reconnaît immédiatement le modèle italien canonique le plus répandu des *versi lirici*, celui de la *quartina* avec trois désinences *piane* et une *tronca*⁸¹:

*Allons, plus de tristesse !
Aux jeux, à la tendresse,
Consacrons la jeunesse,
Et vive la gaieté !*

*Déjà la nuit commence,
L'heureux instant s'avance.
De la seule espérance,
Mon cœur est enchanté.*

La question de l'isométrie constitue une pomme de discorde majeure entre les systèmes de versification lyrique français et italien, dont témoignent les écrits de Chastellux et de Castil-Blaze⁸². Si cette question a pu verser dans la querelle, c'est qu'il s'agit avant tout d'une distance irréductible entre les deux poétiques, ou plus exactement de deux tropismes opposés. Les vers italiens parasyllabiques sont construits sur une distribution prosodique fixe des accents (isométrie), tandis que les vers français évitent autant que possible cette isométrie en privilégiant les vers longs (décasyllabes et alexandrins)⁸³, qui ont pour effet de créer l'illusion de la prose⁸⁴. La divergence fondamentale entre Italiens et Français sur la question de l'isométrie/anisométrie poétique est à l'origine de la dissemblance entre les profils mélodiques adoptés pour mettre les vers en musique : l'isométrie poétique italienne s'accorde avec une isométrie mélodique⁸⁵, ce qui permet au matériau rythmique du discours

⁸¹ La *quartina* de ce type est liée au canon des *versi lirici* mis en place par Zeno et Metastasio au début du XVIII^e siècle. Voir à ce sujet Beltrami, *op. cit.*, 325-327, Paolo Fabbri, « Istituti metrici e formali », *Storia dell'opera italiana*, ed. Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, Torino : EDT, 1988, vol. 6 : *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, 165-233. Le *verso tronco* final provient de nécessités mélodiques : Manfred Hermann Schmid, *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*, Tutzing : Schneider (Mozart Studien 4), 1994, chap. 4c : « Musikalisch-syntaktische Möglichkeiten beim *verso tronco* », 138-143.

⁸² Voir les notions de « chant périodique », en faveur du système italien, chez François-Jean de Chastellux, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, La Haye/Paris : Merlin, 1765 ; et celle de « prose rimée », dénonçant le système français, chez Castil-Blaze, *L'art des vers lyriques*, Paris : Adolphe Delahays, 1858.

⁸³ Voir Antonio Scoppa, *Traité de la poésie italienne rapportée à la poésie française*, Paris : Devaux-Sallior-Renouard, 1803 ; Louis Quicherat, *Traité de versification française où sont exposées les variations successives des règles de notre poésie et les fonctions de l'accent tonique dans le vers français*, Paris : Hachette, 1850².

⁸⁴ Il n'est guère nécessaire de rappeler ici que, dans la tradition littéraire française, l'alexandrin était considéré comme l'équivalent de la prose (voir par exemple D'Aubignac, *La pratique du théâtre*, 1657 : « Il faut présupposer que les grands vers de douze syllabes, nommés communs dans les premiers auteurs de la poésie française, doivent être considérés au théâtre comme de la prose. »)

⁸⁵ Voir Bonifazio Asioli, *Il Maestro di composizione, ossia seguito del Trattato d'armonia*, Milano : Ricordi, s.d. [ca 1830] ainsi que Friedrich Lippmann, « Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts », *Analecta Musicologica*, XII (1973), p. 253-369 ; XIV (1973), p. 324-410 ; XV (1975), p. 298-333 (traduction italienne : *Versificazione*

musical de préexister, et ce qui oblige, d'un autre côté, le matériau verbal à suivre ce schéma rythmique préexistant, tandis que la mélodie française ne peut que suivre le parcours anisométrique du substrat poétique, ce qui lui confère un profil *sui generis*, radicalement différent de la musique instrumentale⁸⁶. Dans les rondos d'Adèle et de Julie, aussi bien la régularité des coupes que le recours au quatrain à l'italienne⁸⁷ se rattachent à la tradition italienne. Seule manque la distribution isométrique des accents, comme il a été observé plus haut.

Illustration 2 [à mettre aussi près que possible de cet endroit]

[Légende] *Les rendez-vous bourgeois*, rondo de Julie. Le rythme de la *frullana*, proche de celui de la tarentelle, assure la triple isométrie prosodique, poétique et mélodique.

3. La texture de la ligne vocale, fondée sur l'unité de mélodie et adossée à un accompagnement orchestral formulaire.

Le rondo de Julie est fondé sur le rythme de la forlane, danse apparentée à la tarentelle, à caractère populaire et dont la répétitivité exacerbée possède un pouvoir hypnotique⁸⁸. Aux différents pupitres de l'orchestre sont attribuées des fonctions différenciées : rythmique et harmonique (basses et altos), remplissage harmonique (violons 1 et 2), thématique (clarinette, puis clarinette et violons). Dans le *cantabile* de *Cimarosa*, l'italianité de la texture mélodique de la première section ressort par contraste avec l'absence de ce caractère dans la seconde, *allegro* : l'invocation est construite sur le travail de variation-dérivation à partir de l'incise initiale et sur un accompagnement obstiné d'arpèges de harpe, tandis que la seconde

italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento, Napoli : Liguori, 1986) ; Renato Di Benedetto, « Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana fra il 1790 e il 1830 », *Analecta Musicologica*, XXI (1982), p. 421-443.

⁸⁶ Voir mes études « "Quels accents ! quel langage !" : examen du traitement de l'alexandrin dans *Les vêpres siciliennes* », *L'opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, ed. Hervé Lacombe, Paris : Société française de musicologie, 2000, p. 183-210, et « "Parler sans accent..." : examen de la désitalianisation de la prosodie dans *Dom Sébastien* », *Donizetti, Parigi e Vienna*, Roma : Accademia nazionale dei Lincei, 2000, p. 181-208.

⁸⁷ Trois rimes féminines (*piane*) et une rime terminale masculine (*tronca*). Sur le rôle de la terminaison *tronca* dans la construction de la strophe mélodique, voir Manfred Hermann Schmid, « Der verso tronco als Anstoß für Entwicklungen in der Syntax », *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*, Tutzing : Schneider, 1994, p. 53-121.

⁸⁸ Voir Jean-Jacques ROUSSEAU, « Forlane », *Dictionnaire de musique*, Paris : Duchesne, 1768 ; édition de Jean-Jacques EIGELDINGER dans *Œuvres complètes*, vol. V : *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris : Gallimard, 1995, p. 830 : « Air d'une danse de même nom commune à Venise, surtout parmi les gondoliers. Sa mesure est à 6/8 ; elle se bat gaiement, et la danse est aussi fort gaie. On l'appelle *forlane* parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitants s'appellent *Forlans*. » Voir également André Grétry, *Mémoires, ou Essais sur la musique*, 1789, ed. J. H. Mees, Bruxelles : Académie musique / Paris : À la lyre moderne, 1829, vol. II, chap. IX « Sur les retours périodiques que l'on remarque dans les choses créées », p. 70 : « Ce dernier refrain a été employé dans une symphonie par l'habile artiste Saint-Georges ; il y est répété vingt fois et à la fin du morceau on est fâché de ne plus l'entendre. » Voir aussi Carlo Blasis, *Manuel complet de danse*, Paris : Roret, 1830, p. 46 : « *Furlane*, danse bien connue à Venise, et très en vogue parmi les gondoliers ; elle est très vive et sa musique est au temps de 6/8, jouée en *molto allegretto*. On l'appelle *furlane* parce qu'on la dansa d'abord dans le Frioul. Cette danse est très semblable à celle de la *tarentella*, mais elle n'est pas tout-à-fait si diversifiée. » On pourra rapprocher le rondo de Julie d'Isouard du duo Zerline-Masetto avec chœur « *Giovinette, che fate all'amore* » de *Don Giovanni* (n° 5).

section donne l'impression d'être improvisée pas à pas, sans ancrage thématique précis, et repose sur un accompagnement orchestral irrégulier et non prévisible.

Différence fondamentale entre l'école française et l'école italienne, selon Rousseau⁸⁹, l'unité de mélodie focalise l'attention sur le motif et y subordonne toutes les autres parties du discours musical, que ce soit par le recours à la variation dans le développement – puisque la variation emploie des incises dérivées du motif principal – ou encore par la réduction mélodique de l'accompagnement à une simple fonction harmonico-rythmique⁹⁰. À l'époque qui nous intéresse, toutefois, il importe de relever que, contrairement aux commentaires de Rousseau, l'unité de mélodie était devenue un point de contact entre les idiomes français et italiens car elle fut l'un des premiers marqueurs d'italianité à être intégrés dans l'opéra français⁹¹.

Illustration 3 [à mettre aussi près que possible de cet endroit]

[Légende] *Cimarosa*, invocation de Cimarosa. L'accompagnement formulaire de harpe concentre tout l'intérêt mélodique sur la partie de chant.

4. Le recours à un arsenal ornemental varié, fondé sur la segmentation des incises (désinences et cadences), ainsi qu'à des sections entières de *passi* en diminutions à caractère instrumental.

L'allongement de la désinence⁹² et son ornementation par interpolation s'observe dans l'invocation de Cimarosa (sur « mélo-*di-e* », mes. 12, 14, 18 ; sur « *vi-e* », mes. 25) ainsi que dans le rondò d'Adèle (« *ca-den-ce* », mes. 126, « *rou-la-de* », mes. 128) et la forlane de Julie (sur « *ten-dres-se* », mes. 13 et reprises). Le recours aux *passi* en diminutions pour les mesures d'articulation cadentielle est patent dans l'invocation (sur « résiste à », à la fin de la partie A, mes. 31 ; « mes chants », à la fin de la partie B, mes. 50) ainsi que dans les passages clairement italiens du rondo d'Adèle (mes. 34, 42-43, 137, 157-159, 173-180), alors que ni le « rondeau facile » ni la « romance » ne présentent ces caractères. Enfin les longues vocalises de la dernière partie du rondò d'Adèle donnent lieu à un déploiement de traits segmentés

⁸⁹ Rousseau, « Unité de mélodie », *Dictionnaire de musique*, éd. Jean-Jacques Eigeldinger, p. 1146 : « C'est dans ce principe de l'unité de mélodie, que les Italiens ont senti et suivi sans le connaître, mais que les Français n'ont ni connu ni suivi ; c'est, dis-je, dans ce grand principe que consiste la différence essentielle des deux musiques ; et c'est, je crois, ce qu'en dira tout juge impartial qui voudra donner à l'une et à l'autre la même attention, si toutefois la chose est possible. »

⁹⁰ Pour la théorie italienne de la mélodie vocale au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, voir Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica*, 1791 ; Carlo Gervasoni, *La scuola della musica*, 1800, ainsi que les études de Renato Di Benedetto, « Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana fra il 1790 e il 1830 », *Analecta Musicologica* XXI (1982), p. 421-443 et Virgilio Bernardoni, « La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790-1870) », *Acta Musicologica*, LXII (1990), p. 29-61 ainsi que l'étude plus ancienne de Leonard Ratner, « Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure », *The Musical Quarterly*, XLII/4 (1956), p. 439-454.

⁹¹ Michele Calella, « Rivoluzioni e *querelles*: la musica italiana alla conquista dell'Opéra », *The eighteenth-century diaspora of Italian music and musicians*, ed. Reinhard Strohm (Speculum Musicae 8), Turnhout : Brepols, 2001, p. 287-321.

⁹² Richard Wagner qualifiait de « frénésie cadentielle » l'allongement des désinences et leur multiplication dans la distribution mélodique. Voir Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Leipzig : Breitkopf & Härtel, vol. 6, p. 68, cité par Lippmann, *Versificazione italiana e ritmo musicale*, p. 269.

constitués d'une itération régulière d'une cellule mélodique de base sur un schéma conjoint ou arpégé (mes. 127, 147 et suivantes)⁹³.

Illustration 4 [à mettre aussi près que possible de cet endroit]

[Légende] *Le billet de loterie*, rondo d'Adèle. La préparation de la cadence est assurée par un passage concertant où les solos de clarinette, de cor et la partie de chant se répondent.

2. À la recherche de marqueurs

Une fois identifiés ces quatre éléments stylistiques se posent deux questions relatives à leur emploi par Isouard. En premier lieu, est-il nécessaire que ces quatre éléments soient employés simultanément pour représenter l'italianité ? Un seul d'entre eux est-il au contraire suffisant, et peut-on dès lors le considérer comme un marqueur ? Ensuite, dans quels airs d'Isouard, en dehors des trois pris comme modèles, rencontre-t-on ces éléments, et sont-ils associés à l'expression de l'italianité ?

La première question mène à un résultat significatif : même dans les trois modèles, les quatre éléments ne sont pas employés ensemble. Le tableau ci-dessous présente la distribution des critères dans ces trois airs, et fait ressortir qu'il se trouve, pour chacun d'eux, un critère manquant :

Air	critères observés	critère manquant
Rondo <i>alla frullana</i> , Julie, <i>Les rendez-vous bourgeois</i> (1807)	2 3 4	1
Invocation, Cimarosa, <i>Cimarosa</i> (1808)	1 3 4	2
Rondo, Adèle, <i>Le billet de loterie</i> (1811)	1 2 4	3

Dans le rondo *alla frullana* des *Rendez-vous bourgeois*, entièrement bâti sur le tempo *allegro brillante*, ne figure aucune section dévolue au chant *cantabile*. L'invocation de *Cimarosa* est construite sur un anisosyllabisme (12^f6^m8^f6^f8^m) que le compositeur rectifie, au moyen de répétitions, de façon à se rapprocher de l'isométrie mélodique. Enfin chacune des sections constitutives du rondo d'Adèle du *Billet de loterie* (*allegretto*, *andante sostenuto*, *tempo I°*, *andantino*, *allegro maestoso*) respecte le principe de l'unité de mélodie, mais leur multiplicité et leur diversité expressive, typique du rondeau à la française, fait perdre le sentiment de l'unité à l'échelle globale.

Puisque aussi bien les critères de bipolarité (1), d'isométrie (2) et d'unité de mélodie (3) peuvent ne pas apparaître dans des airs présentés comme italiens, aucun des trois ne constitue une condition nécessaire⁹⁴. Il ressort donc de cette analyse factorielle que seul le

⁹³ La difficulté pour le lecteur moderne à appréhender cet aspect du chant italien hérité de l'esthétique concertante du XVIII^e siècle tient à ce qu'il fut très tôt considéré comme connu. La littérature théorique, privée d'exemples musicaux jusqu'aux premières décennies du XIX^e siècle, se montre peu descriptive et encore moins nominative sur l'essence de cet art décoratif. L'abondante quantité d'exemples fournis par les traités de chant et les solfèges du XIX^e siècle permettent d'apprécier les fréquences relatives de telle ou telle figure ornementale mais elle ne compense pas le problème onomasiologique que constitue l'absence de terminologie adaptée pour l'analyse du discours mélodique orné à une échelle inférieure à la mesure.

⁹⁴ Le fait que l'on observe différentes combinaisons de ces trois critères signale qu'ils sont bien indépendants : en d'autres termes, aucun des trois ne se manifeste comme l'effet causé par un

critère de l'ornementation (4) pourrait être retenu comme marqueur. Pour confirmer cette hypothèse, il conviendra d'examiner si son emploi est une condition suffisante, c'est-à-dire si son emploi ne se rencontre pas dans d'autres airs n'ayant à l'évidence rien d'italien. Cette dernière analyse sera exposée ci-dessous.

Quant à la seconde question, elle permet d'identifier un certain nombre d'airs à l'intérieur desquels les critères stylistiques sont observés, parfois de façon évidente et ostentatoire, parfois d'une façon à peine perceptible pour l'auditeur.

L'air de Lucile « Que résoudre ! quel embarras étrange ! » (*Les confidences*, n° 7, II, 1) est un rondo de facture savante, dans lequel on retrouve naturellement la bipolarité de la coupe (1), mais aussi d'autres éléments pris en considération. À la section initiale, à caractère de récit (mes. 1-15), succède après la cadence de violon solo une section *cantabile* (mes. 17-43), où apparaissent une pulsation rythmique stable et un accompagnement formulaire aux cordes (3). Cette section présente deux idées mélodiques, l'une associée à « revoir l'amant que je préfère » (mes. 17-24) et l'autre à « ah, quelle peine ! » (mes. 28-43), et laisse au chanteur une cadence à sa discrétion (mes. 39). La section finale, considérablement plus développée (mes. 40-176), reprend les idées mélodiques du *cantabile* (respectivement mes. 79-86 et 90-101), alternées avec des passages plus déclamatoires où dominent les figures obstinées des cordes. Le *più allegro*, à partir de la mes. 101, présente enfin des diminutions typiques du chant billant (mes. 117-130, 145-158) (4). Pour l'ensemble de ces caractéristiques formelles, cet air pourrait aisément se rencontrer dans une partition italienne des années 1770-1780.

L'air de Linval dans *Le déjeuner de garçons* (1806) présente un exemple, parmi d'autres, de recours aux critères stylistiques italiens. « Salut, ma dernière ressource » (n° 4, I, v) est bâti sur quatre quatrains répartis en une section à caractère de récitatif (1^{er} quatrain), un premier mouvement (2^e) et un second (3^e et 4^e). Plus encore que le critère de bipolarité (1), se manifestent dans cet air le lien entre l'isométrie poétique et l'isométrie mélodique (2) ainsi que l'unité de mélodie (3), résultant de l'organisation des incises mélodiques selon les principes d'itération et de variation. Comme l'air de Lucile, celui de Linval présente tant d'affinités avec les airs italiens de l'époque qu'on pourrait le considérer comme une parodie en langue française, alors que cette facture italienne n'est pas clairement associée à une volonté de représentation de l'italianité⁹⁵.

D'autres airs présentent enfin un assemblage d'éléments italiens et d'éléments autres, parfois clairement inscrits dans la tradition française. Parmi eux, l'air de Michel-Ange « Talent divin, feu créateur » (*Michel-Ange*, 1802, I, IV) possède un accompagnement orchestral formulaire (3), une métrique accentuée (2) mettant en valeur les désinences mélodiques et même quelques diminutions du corps de la mélodie (4), mais sa forme est celle d'un air en rondeau à la française, dont le refrain est « Talent divin ». Cet air présente donc des caractéristiques communes avec le rondo de Julie. L'air de Lorange « Dieu charmant » de *L'intrigue aux fenêtres* (1805, n° 4, I, X) est construit sur la bipolarité du *cantabile* et de l'*allegro* final (1), mais il est organisé selon une coupe complexe où l'opposition des deux

autre. Ce résultat reste périphérique pour l'étude présente mais il ouvre des perspectives fécondes pour l'étude des procédés compositionnels en matière de mélodie pour cette époque.

⁹⁵ Sur le cadre historique de la parodie, voir Michael Robinson, « *Opera buffa into opéra comique. French adaptations of Italian opera, 1775-1792* », *Music and the French Revolution*, ed. Malcolm Boyd, Cambridge : CUP, 1992, p. 37-56 ainsi que Alessandro Di Profio, « La strana coppia Mozart e Shakespeare, ovvero *Così fan tutte* a Parigi nel 1863 », *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, ed. Roger Parker, Stefano La Via, Torino : EDT, 2002, 227-252 : 227-229.

pôles est camouflée par la gradation agogique (*moderato* → *andantino* → *andante con moto* → *allegretto*), ce qui rappelle le morcellement du rondo d'Adèle. L'air de Valcour « Divinités chéries » du *Déjeuner de garçons*, (1806, n° 3, I, IV) est construit en couplets, selon la tradition française, mais il présente une forte isométrie poétique (huitains d'hexasyllabes) (2), des désinences mélodiques pour les rimes féminines (« ché-ri-es », « grâ-ces ») (4) ainsi qu'une fusion des deux derniers vers en une seule entité mélodique, « pour embellir les grâces → le ciel créa l'amour », fréquente dans la musique vocale italienne. Enfin, dans une forme tripartite remarquable, où le *cantabile* se trouve inséré au milieu de deux mouvements vaillants, comme pour la seconde aria de Rosina, « Già riede primavera », dans le *Barbiere di Siviglia* de Paisiello, se distinguent plusieurs airs, dont celui de Jasmin, dans *Les rendez-vous bourgeois* (n° 1, I, 1) et celui de Florina dans *Cimarosa* (II, 1). Le premier (*allegro con moto* – *andantino con moto* – *allegro con spirito*) présente une claire isométrie poétique et mélodique (2), des diminutions dans le développement mélodique de l'*allegro* initial, ainsi qu'un caractère *cantabile* et quelques mélismes dans l'*andantino* central (4). Le second (*allegro maestoso grandioso* – *andante sostenuto* – [*allegro*]) utilise de longues vocalises dans une métaphore guerrière typique du registre héroïque du *dramma in musica*. Il est étonnant de constater que, pour tous ces airs, on observe les éléments stylistiques et les mêmes lacunes que dans les airs pris comme modèles au début de cette étude, sans que, cette fois, il n'y ait plus rien qui constitue une sorte d'évidence d'italianité.

3. Discussion

Limitée à quelques œuvres d'Isouard, cette étude ne permet que d'entrevoir la complexité d'un phénomène que seule une étude portée sur un corpus plus large d'œuvres de l'époque permettrait de mieux cerner. Elle délivre néanmoins d'ores et déjà quelques résultats instructifs.

En premier lieu, il apparaît que les éléments stylistiques des airs italiens de l'époque se retrouvent dans quantité d'airs français, que ceux-ci manifestent une volonté de représentation d'identité italienne ou non. Un tel résultat pourrait mener au scepticisme, voire à une remise en cause, mais douter de l'italianité des éléments stylistiques présentés ci-dessus en raison de leur présence dans des œuvres françaises serait une erreur d'observation. Leur italianité n'est pas à établir : ils sont aussi bien décrits dans la littérature théorique qu'ils sont présents dans les airs les plus célèbres de la fin du XVIII^e siècle, comme l'aria de Paolino « Pria che spunti in ciel l'aurora » du *Matrimonio segreto* (1792) de Cimarosa suffit à le rappeler.

Cette large diffusion d'éléments stylistiques italiens dans le genre comique français s'explique par deux raisons. Tout d'abord les vagues successives d'italianisation de l'opéra-comique français, tout au long du XVIII^e siècle, eurent comme conséquence non seulement l'intégration d'éléments étrangers dans le substrat français, mais surtout leur assimilation, c'est-à-dire leur banalisation au point que leur origine étrangère finit par ne plus être clairement perceptible. Une telle observation ne fait que corroborer, sur les plans morphologique et stylistique, le constat rappelé au commencement de cette étude, selon lequel l'opéra-comique est bel et bien un genre métissé, fruit de transferts culturels répétés, à l'intérieur duquel il est difficile de démêler les origines culturelles diverses tant elles ont évolué vers la fusion.

Il importe de relever sur ce point que deux des quatre critères examinés, l'isométrie (poétique, prosodique et mélodique, critère 2) et l'unité de mélodie, avec son corollaire d'accompagnement orchestral formulaire (critère 3), présentent des connotations génériques sensiblement différentes, selon qu'ils sont envisagés dans l'opéra italien ou dans l'opéra français. Isométrie et unité de mélodie ne sont pas réservées au genre comique en Italie, et sont à la base des constructions d'aria les plus savantes et les plus longues du genre sérieux. En France, en revanche, ces deux critères opèrent une ligne de démarcation très claire entre le genre de cour et le genre populaire : le genre savant de la tragédie en musique, régi par la même esthétique élitiste que celui du théâtre classique, répugne autant à l'isométrie qu'à l'unité de mélodie – pour des raisons qui tiennent au primat de l'élément verbal dans la tradition française – à l'exception des divertissements, où les rythmes de danse ne peuvent en réalité passer au premier plan que dans la mesure où ces épisodes sont périphériques sur le plan dramaturgique. En revanche, comme dans toutes les traditions nationales, les couplets du registre populaire français sont évidemment fondés sur l'isométrie et l'unité de mélodie. Il n'est donc pas étonnant que ces deux critères aient pu constituer un terrain de convergence entre les traditions italienne et française, mais seulement pour l'opéra-comique, puisqu'une telle convergence était inenvisageable dans le genre savant.

En second lieu, la simple différence en termes de diffusion géographique entre l'opéra italien et l'opéra français à l'aube du XIX^e siècle conditionna de façon significative la façon dont l'identité culturelle italienne pouvait être représentée en musique. Comme l'opéra italien était encore une *koine* répandue sur l'ensemble du continent européen, par opposition aux écoles nationales dont l'identité propre se constituait progressivement par dérivation à partir du socle commun, représenter l'italianité impliquait de faire ressortir un cadre général en l'opposant à un cadre particulier. Comment représenter l'altérité, lorsque l'altérité touche en réalité une *koine* ? Il est évidemment plus facile de marquer ce qui est spécifique à un petit groupe que de représenter ce qui est commun au grand groupe, à plus forte raison quand le petit intersecte le grand. Attirer l'attention sur une idiosyncrasie (qu'elle soit personnelle, culturelle, géographique ou historique) est une opération aisée car cette dernière se distingue par essence du cadre général : c'est ce qui permet le procédé de citation, que les *opere buffe* du XVIII^e siècle pratiquaient⁹⁶. L'opération inverse est en revanche difficile à concevoir, et encore plus difficile à mettre en œuvre.

Il n'est donc guère étonnant que l'on observe deux techniques que l'on pourrait qualifier de « marquage forcé ». La première consiste en l'exagération d'un élément stylistique de la *koine*. C'est dans ce sens que l'on peut comprendre pourquoi le recours à de longs *passi* en diminutions, dans le corps de la phrase comme dans les cadences (critère 4), ait pu immédiatement évoquer l'Italie puisque cette technique d'ornementation mélodique repose sur une conception contrapuntique de la composition, radicalement différente du recours aux effets et aux agréments placés sur des notes isolées, qui reste la base de l'embellissement de la musique française⁹⁷. L'autre technique repose sur la focalisation d'un élément somme toute périphérique de la langue commune pour en faire un emblème. Ainsi sont traités les rythmes de danse, comme la *frullana*, qui ont l'avantage d'être facilement mémorisables et identifiables, et qui permirent, dans les dernières décennies du XVIII^e siècle, de dresser une

⁹⁶ Pour les citations de Sarti et de Martin y Soler dans *Don Giovanni*, voir l'édition de Giovanna Gronda du livret de Lorenzo Da Ponte (Torino : Einaudi, 1995, p. XV-XVI).

⁹⁷ Robert Donington, *The interpretation of early music*, London : Faber and Faber, 1963, troisième édition, 1974.

carte géographique des rythmes musicaux typiques. Dans ses travaux sur l'exotisme musical, Ralph Locke s'est appuyé sur la réflexion de Stendhal sur l'attitude du touriste en terrain étranger, prenant pour élément caractéristique du pays qu'il visite un élément qui est en réalité banal ⁹⁸. On voit bien que le choix des rythmes de *frullana* ou de tarentelle consiste à essayer de trouver, dans l'étendue que recouvre l'art musical italien à la fin du XVIII^e siècle, un élément qui puisse être considéré comme exotique, et qui puisse de ce fait immédiatement capturer l'attention de l'auditeur.

⁹⁸ Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, Paris : M. Lévy, 1854, vol. 2, p. 293 : « Ce qui est curieux pour moi c'est ce qui se passe dans la rue et qui ne semble curieux à aucun habitant du pays ». Cité par Ralph Locke, « L'impossible possibilité de l'exotisme musical », *Musique, esthétique et société*, ed. Damien Colas, Florence Gétreau et Malou Haine, Wavre : Mardaga, 2007, p. 91-107 (p. 93).

4. Berlioz et l'imitation

Mon intérêt pour la théorie de l'imitation a une origine double. D'une part, il semble qu'après les nombreux débats accompagnant la naissance de l'esthétique comme science au XVIII^e siècle, la question de l'imitation semble moins préoccuper les esprits, ce qui inciterait à penser qu'il s'agit d'un problème essentiellement propre au XVIII^e siècle. Or la simple prise en compte des leitmotifs de la *Tétralogie* de Wagner, consacrés pour une bonne moitié à des phénomènes naturels, infirme cette idée. De plus, l'imitation est au cœur de la dramaturgie musicale, si l'on s'en tient au postulat posé par Dahlhaus, qu'il s'agisse de l'imitation de la nature humaine, c'est-à-dire affective, ou de la nature hors de l'homme.

À l'occasion du *Liber amicorum* préparé avec Florence Gétreau et Malou Haine en l'honneur de Joël-Marie Fauquet, j'ai publié une traduction intégrale de l'essai de Schumann sur la *Symphonie fantastique* (1835), afin de rendre hommage à la démarche de Joël-Marie Fauquet, qui avait publié dans cet esprit la version originale, parue sous forme de feuillets, du *Traité d'instrumentation* de Berlioz.

Cette étude sur l'imitation est consacré au fameux essai de 1837, où Berlioz précise tout d'abord sa position par rapport aux penseurs qui l'ont précédé, comme Lacépède et Carpani, justifie ensuite son attachement au procédé de l'imitation, auquel il fit appel abondamment dans la *Symphonie fantastique* et *Harold en Italie*, et enfin souligne l'importance de la *Symphonie pastorale* de Beethoven dans la réévaluation de ce procédé poétique à l'aube du XIX^e siècle.

Berlioz, Carpani, et la question de l'imitation en musique

Hector Berlioz fit paraître son article « De l'imitation musicale » dans la *Revue et gazette musicale* en janvier 1837⁹⁹. Cet article, l'un des plus célèbres de la critique berliozienne, n'est pas une recension de concert ; il appartient à une seconde catégorie d'écrits, celle des essais d'esthétique musicale auxquels la presse spécialisée de langue française offrait, dans la première moitié du XIX^e siècle, un espace d'expression non négligeable¹⁰⁰. Pour autant, l'essai sur l'imitation n'est pas seulement le fruit d'une spéculation théorique sans rapport avec l'expérience musicale¹⁰¹ : s'il se présente comme une réponse à la lettre X des *Haydine* de Carpani, qui traite des procédés imitatifs utilisés dans la *Création* de Haydn, il s'inscrit dans une série de textes consacrés à la *Symphonie pastorale* de Beethoven, sur laquelle Berlioz ne cessa de revenir au cours des années 1830.

Cet essai se situe donc à la croisée de trois contextes et il est le fruit d'un triple dialogue que la présente étude se propose d'éclairer. En faisant part de sa relecture de la théorie musicale du XVIII^e siècle, Berlioz montre comment sa réflexion a évolué sur l'une des plus anciennes questions de poétique et d'esthétique musicales. En prenant pour exemple central la *Symphonie pastorale*, le compositeur dévoile quelle fut l'œuvre dont la découverte déclencha chez lui un changement radical de point de vue. Enfin, les recommandations et les condamnations qu'il édicte renvoient implicitement aux œuvres propres du compositeur dans lesquelles il mit lui-même ce procédé compositionnel en pratique.

La lettre X des *Haydine* et la *Création*

⁹⁹ *Revue et gazette musicale de Paris*, IV/1 (1^{er} janvier 1837), 9-11 ; IV/2 (8 janvier 1837), 15-17. Republié dans Hector Berlioz, *Critique musicale*, ed. Yves Gérard et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, volume 3 : 1837-1838, Paris : Buchet-Chastel, 2001, pp. 1-8, 9-14. Les références aux articles de Berlioz renverront à cette édition.

¹⁰⁰ Les articles de fond de la *Revue musicale* de Fétis et de la *Gazette musicale* de Maurice Schlesinger, de même que la publication, dans cette dernière, de nouvelles musicales à la manière de Hoffmann, dénotent l'influence de la presse allemande. Voir Kerry Rosaleen Murphy, *The formation of the music criticism of Hector Berlioz (1823-1837)*, Ph. D. diss., Faculty of Music of Melbourne, 1984 ; Peter A. Bloom, « François-Joseph Fétis and the *Revue musicale* (1827-1835) », Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1972.

¹⁰¹ David Charlton, « 'Envoicing' the Orchestra: Enlightenment Metaphors in Theory and Practice », *French Opera 1730-1830: Meaning and Media*, Bury St Edmunds, 2000, V, pp. 1-32.

Si l'on ne tient pas compte du plagiat de Stendhal, qui date de 1814¹⁰², la traduction française officielle des *Haydine* de Carpani parut en 1837¹⁰³. C'est vraisemblablement sous forme de prépublication, annoncée en juin 1836 dans la *Bibliographie de la France*¹⁰⁴ que Berlioz prit connaissance de la lettre X, qui traite spécifiquement de l'imitation en musique¹⁰⁵.

Le dialogue entre les deux hommes peut sembler surprenant, tant leurs univers culturels respectifs sont éloignés. Premier biographe de Haydn, aussi fantaisiste que « désespérément non fiable » dans la relation des faits historiques¹⁰⁶, Giuseppe Carpani passe pour l'un des tenants de l'esthétique néo-classique en raison de la polémique qui l'opposa au critique d'art Andrea Majer au sujet du beau idéal¹⁰⁷. Or les considérations qu'il développe dans ses deux ouvrages consacrés à la musique, les *Haydine* et les *Rossiniane*¹⁰⁸, ne se s'inscrivent pas aussi simplement dans le prolongement des théories classicisantes de Spalletti, Milizia et Cicognara¹⁰⁹. Séjournant à Vienne, de 1797 à sa mort (1825), Carpani fut le témoin de l'apparition, sous l'effet de la musique de C. P. E. Bach et de Haydn, d'un nouveau collectif de pensée au sein de la presse de langue allemande¹¹⁰. L'influence de ce nouveau paradigme esthétique est manifeste dans les *Haydine* : à côté de la réaffirmation de conceptions anciennes, d'inspiration idéaliste¹¹¹, on y trouve l'apologie de la musique instrumentale, en

¹⁰² Louis-Alexandre-César Bombet [Henri Beyle], *Lettres écrites de Vienne, en Autriche sur le célèbre compositeur Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Metastase et l'Etat présent de la Musique en Italie*, 1814. La polémique opposant Carpani à Bombet fut suivie dans le *Constitutionnel* (13 décembre, 1815 ; 26 mai 1816 ; 20 août 1816 ; 1^{er} octobre 1816). Voir Helmut C. Jacobs, *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration : Studien zu Giuseppe Carpani (1751-1825)*, Frankfurt : Lang, 1988.

¹⁰³ Le traducteur, Dominique Mondo, devait également publier une version française du *Dictionnaire de musique* de Pietro Lichtenthal (Paris : Troupenas, 1839).

¹⁰⁴ Comme le suggère Marie-Hélène Coudroy-Saghaï dans Hector Berlioz, *CM*, 3, p. 1.

¹⁰⁵ Même si Berlioz expose dans ses essais critiques des années 1830 plusieurs idées formulées dans les autres lettres des *Haydine* (cf. *infra*), ceci ne signifie pas nécessairement qu'il ait lu l'ouvrage de Carpani auparavant, par exemple lors de son séjour à Rome, ni qu'il y ait une filiation directe entre les deux auteurs. La similitude d'opinion peut tout aussi bien s'inscrire dans un cadre beaucoup plus généralisé de consensus critique.

¹⁰⁶ H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, Bloomington : Indiana University Press, 1976-1980, p. 332.

¹⁰⁷ Giuseppe Carpani, *Le Majeriane ovvero lettere sul bello ideale. In risposta al libro Della imitazione pittorica del Cav. A. Majer*, Padova : Tipografia della Minerva, 1820. Voir Giorgio Pestelli, « Giuseppe Carpani e il neoclassicismo musicale della vecchia Italia », *Quaderni della Rassegna musicale*, IV (1968), pp. 105–121, et *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, ed. Carlida Steffan, Pordenone : Edizioni Studio Tesi, 1992.

¹⁰⁸ Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre Maestro Giuseppe Haydn*, Milan : Candido Buccinelli, 1812 ; Id., *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali*, Padova : Tipografia della Minerva, 1824. Dorénavant, les références aux *Haydine* indiqueront la page de l'édition française, suivie de celle de l'édition italienne entre parenthèses.

¹⁰⁹ Giuseppe Spalletti, *Saggio sopra la bellezza*, Roma, 1765 ; Francesco Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno*, Venezia, 1781 ; Leopoldo Cicognara, *Del bello*, Firenze, 1808.

¹¹⁰ Voir Helmut C. Jacobs, *Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration: Studien zu Giuseppe Carpani (1751-1825)*, Frankfurt : Lang, « Bonner romantische Arbeiten », XXVIII, 1988 ; Mary Sue Morrow, *German music criticism in the late eighteenth century: aesthetic issues in instrumental music*, Cambridge : CUP, 1997.

¹¹¹ Comme la double analogie entre mélodie et dessin (resp. harmonie et couleur) : « La cantilène est à la musique ce que le dessin est à la peinture. — Un bon contour, disait Annibal Carrache, puis un crachat et vous avez fait un beau tableau. — Où il n'y a pas de cantilène, il n'y a ni

laquelle Carpani voit l'avènement de la république en musique après le long règne de la musique vocale ¹¹².

La lettre X occupe une position particulière dans les *Haydine* : elle a pour objet l'analyse de la peinture musicale de la « Représentation du chaos » dans la *Création* — l'un des passages qui firent couler le plus d'encre dans les premières années du XIX^e siècle ¹¹³ — pour lequel Carpani développe une entière dissertation sur l'imitation. L'auteur avait déjà traité de l'imitation et de la *Création* dans les lettres précédentes, mais de façon épisodique, si bien que la lettre X apparaît comme la clef de voûte de l'ouvrage.

Carpani présente *La Création* comme elle fut perçue par les contemporains de Haydn, à savoir un oratorio dans le genre descriptif, délaissant le traditionnel équilibre, hérité de Haendel, entre style religieux (choral et fugué) et style dramatique pour un assemblage de pages poétiques et de pages narratives ¹¹⁴. Même si le livret n'était autre qu'une célébration de la puissance divine au moyen d'une série de tableaux évoquant les beautés de la nature, même si *La Création* devait, selon l'intention du compositeur, s'adresser à un public large et populaire, à la manière des oratorios de Haendel, ce qui justifiait pleinement le recours à l'écriture imitative ¹¹⁵, et même si ce procédé compositionnel était très ancien ¹¹⁶, Haydn prenait un risque en suivant les conseils du baron van Swieten ¹¹⁷. Dans les dernières

pensée, ni unité, ni intérêt, ni discours, et c'est le cas où l'on peut dire. — *Musique, que me veux-tu ?* » *Haydine*, III, pp. 46-47 (32-33) ; voir également la lettre VI, p. 171 (128). Pour un traitement d'ensemble de la question, se reporter à Mark Evan Bonds, « Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century », *Journal of the American Musicological Society*, L/2-3 (1997), 387-420.

¹¹² Cette métaphore socio-politique est à rapprocher de François Arnaud, *La soirée perdue à l'Opéra*, 1774 : « à l'exception d'un très-petit nombre de morceaux, les Instrumens accompagnent la voix, comme un valet accompagne son maître, & non comme les bras, les mains, les yeux, les mouvemens du visage & de tout le corps, accompagnent le langage du sentiment & de la passion ». Cité par David Charlton, *op. cit.*, pp. 20-21.

¹¹³ Nicholas Temperley, *Haydn: the Creation*, Cambridge : CUP, 1991, pp. 42-46.

¹¹⁴ Carl Friedrich Zelter, *Allgemeine musikalische Zeitung*, IV (1801-2), cols. 385-96, cité par Nicholas Temperley, *op. cit.*, pp. 89-92 ; Carpani, *Haydine*, X, p. 218 (163) : « Ce qui constitue le vrai oratorio, est ce mélange de style religieux et fugué avec le style clair, parlant et idéal de la musique dramatique ».

¹¹⁵ Voir James Webster, « The sublime and the pastoral in *The Creation* and *The Seasons* », *The Cambridge Companion to Haydn*, ed. Caryl Clark, Cambridge : CUP, 2005, 150-163. Je remercie James Webster de m'avoir permis de lire son chapitre avant publication.

¹¹⁶ Dans la lettre VII des *Haydine*, Carpani passe en revue plusieurs exemples d'œuvres à caractère descriptif, de la Renaissance au XVIII^e siècle (pp. 146-154 [109-115]).

¹¹⁷ Pour Carpani, *La Création* est la première œuvre de grande dimension entièrement écrite dans le style imitatif : *Haydine*, lettre X, p. 219 (164). Voir Edward Olleson : « The Origin and Libretto of Haydn's *Creation* », *Haydn Yearbook*, IV (1968), pp. 148-68. C'est en échange du soutien des Associierten, société fondée par van Swieten qui organisa la première exécution des oratorios de Haydn, que le compositeur se soumit aux recommandations du baron. Mais les procédés imitatifs que ce dernier envisageait pour les *Saisons* furent à l'origine du différend entre les deux hommes, Haydn rejetant ce qu'il qualifiait de *französicher Abfall* (« ordures françaises »). Le compositeur associait ces excès au système poétique de Grétry, pourtant très réservé sur les facultés imitatives propres à la musique (André-Modeste Grétry, *Mémoires ou essais sur la musique*, Paris : Imprimerie de la République, an V [1797], vol. II, pp. 88-94 : pp. 92-93 : « la musique [...] tire ses premiers avantages des beautés poétiques, idéales ou exagérées qu'elle se permet, non sans doute pour être plus vraie, mais pour être musique. » ; *Ibid.*, vol. III, p. 259 : « La musique purement imitative n'est que déplaisante, si le charme de l'art musical n'y est joint avec grâce ; c'est, comme nous l'avons dit ailleurs, un buste colorié qui ne présente que des traits immobiles qui font reculer d'effroi, au lieu d'intéresser la sensibilité ; c'est un être vivant paré des

décennies du XVIII^e siècle, le genre « pittoresque » ou « descriptif » était devenu le terrain d'élection des petits maîtres, comme en témoigne la grande quantité d'œuvres qui virent le jour à cette époque, et lorsque de grands compositeurs s'y consacraient, ce n'était guère qu'à titre de plaisanterie ¹¹⁸. Le mépris pour la musique imitative tendait à se généraliser, surtout chez les représentants de l'esthétique romantique naissante, comme E. T. A. Hoffmann et madame de Staël, avant qu'il ne se radicalise chez Arthur Schopenhauer ¹¹⁹. Les détracteurs de la *Création* stigmatisèrent précisément les peintures musicales (*Tonmalereien*) de l'oratorio, qu'ils jugèrent naïves et par conséquent indignes du savoir-faire de Haydn ¹²⁰.

L'essai de Carpani prend appui sur ces objections ; le premier point examiné s'attache à la nature des objets dont la représentation en musique va de soi, par opposition à ceux dont la représentation ne peut pas être immédiate. Si le bruit du tonnerre ou le chant des colombes « appartiennent de droit au domaine de la musique » ¹²¹, tel n'est pas le cas du passage de l'ombre à la lumière qui constitue le sujet de la création du firmament dans la « représentation du Chaos » ¹²². Pour ces deux catégories d'objets, Carpani utilise les termes d'*imitation directe* et d'*imitation indirecte*, ce qui l'amène à envisager une taxinomie binaire qui rappelle, non pas celle, plus complexe, de Lacépède (1785) que le critique italien cite pourtant, mais celle de Batteux (1746) ¹²³. Le théoricien français opposait le paysage en musique au « tableau à personnage » en musique : ce point de vue traduit autant l'attachement au modèle pictural, dont Batteux avait fait l'art de référence, que la conception anthropocentriste de la nature, caractéristique des pays de langue romane ¹²⁴. Mais au moment où il étendait à la musique son principe de réduction des arts au principe unique de la *mimesis*, Batteux était bien obligé de reconnaître que, si la référence de la représentation artistique (*Abbild*) à l'objet naturel pris pour modèle (*Urbild*) allait de soi pour les arts figuratifs, il n'en était pas de même pour la musique, art essentiellement abstrait et inscrit dans le déroulement temporel ¹²⁵. La difficulté gnoséologique que posait l'art musical provenait de ce que l'objet considéré alors comme le plus digne de représentation, les passions humaines, ne relevait pas *a priori* de ses facultés propres. Pour peindre en musique

traits de la mort ; c'est une vérité si tristement, si machinalement rendue, qu'on ne désire point la connoître. »).

¹¹⁸ Voir une critique du corpus de musique pittoresque, et en particulier l'analyse de *La bataille de Marengo* de Bernard Viguerie (1800) dans « De la musique pittoresque et des symphonies de Beethoven, arrangées pour piano par Fréd. Kalkbrenner », *France musicale*, 1/2 (7 janvier 1838).

¹¹⁹ Voir Katherine Kolb Reeve, *The poetics of the orchestra in the writings of Hector Berlioz*, Ph. D. diss. Yale University, 1978, pp. 20-25 et Peter le Huray, « The Role of Music in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Aesthetics », *Proceedings of the Royal Musical Association*, CV (1979), pp. 90-99.

¹²⁰ Voir Nicholas Temperley, *op. cit.*, p. 43.

¹²¹ Carpani, *Haydine*, X, p. 222 (167).

¹²² *Journal de l'empire*, 19 avril 1811, p. 4 (cité par James H. Johnson, « Beethoven and the birth of romantic musical experience in France », *19th-century music*, XV/1 (1991), pp. 23-35 : 30) ; à rapprocher de Thomas Busby, *General History of Music*, London, 1819, vol. 2, pp. 399-400 : « a series of attempted imitations of many things inimitable by music » (cité par Nicholas Temperley, *op. cit.*, p. 94).

¹²³ Lacépède, *La poétique de la musique*, Paris : Imprimerie de Monsieur, 1785 ; Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris : Durand, 1746.

¹²⁴ Charles Batteux, *op. cit.*, p. 266.

¹²⁵ Voir Hugo Goldschmidt, *Die Musikästhetik des Achtzehnten Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich-Leipzig : Rascher, 1915 ; Walter Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster : Helios, 1929.

ces mouvements de l'âme humaine, Batteux emprunte à la rhétorique classique des préceptes qui se révèlent d'une bien maigre utilité pour les musiciens, qu'il s'agisse du *aut famam sequere* d'Horace, invitant les compositeurs à suivre la tradition, ou encore du *omnis motus animi suum* de Cicéron, qui n'est en définitive qu'un rappel à la vraisemblance ¹²⁶.

L'imitation directe est appelée par Carpani *imitation physique*, l'adjectif étant employé dans son sens étymologique : elle se réfère à l'imitation de la nature (*μίμησις της φύσεως*) comprise dans le sens moderne et restreint de « nature environnant l'homme » et non plus, comme dans la tradition classicisante du XVIII^e siècle, dans le sens général comprenant au centre la nature humaine et à la périphérie la nature environnante ¹²⁷. L'imitation indirecte, appelée *imitation sentimentale*, fait appel sentiments de l'auditeur pour évoquer chez lui des objets ou phénomènes naturels qui ne sont pas de simples sons, comme « la fraîcheur d'une prairie, le silence de la nuit, le parfum d'une rose » ¹²⁸. C'est sur cette seconde catégorie d'imitation, attachée aux affections de l'âme et dans laquelle Carpani voyait le sublime de la musique, qu'auraient porté en réalité les conseils que le baron van Swieten donna à Haydn :

Le baron avait observé que la musique, sans avoir un langage déterminé, par la raison qu'elle sait rendre à merveille les affections de l'âme, peut aussi colorer et peindre les images par l'imitation des effets analogues. Je me rappelle un personnage qui appelait la musique une *peinture invisible* ¹²⁹.

Assez curieusement, c'est plutôt l'une des principales thèses anti-imitationistes du XVIII^e siècle que l'on reconnaît ici. L'indétermination du langage musical, et le surcroît d'expression qui en découle, était le principal argument des défenseurs de la musique instrumentale dans les années 1770, qu'il s'agisse de Webb, de Chastellux ou de Marmontel ¹³⁰. Quant à la thèse des « effets analogues » produits sur le cerveau par l'image

¹²⁶ Horace, *Ars poetica*, §§ 119-120 : « aut famam sequere, aut sibi conuenientia finge, scriptor » (Suivez la tradition, poète; ou bien, que dans vos fictions il règne un ensemble judicieux); Cicéron, *De oratore*, Livre III, § LVII (216) : « omnis enim motus animi suum quendam a natura habet uultum et sonum et gestum » (La nature a donné, pour ainsi dire, à chaque passion sa physionomie particulière, son accent et son geste), cités par Batteux, *op. cit.*, pp. 267-268.

¹²⁷ C'est parce que l'imitation de la nature renvoyait, au XVIII^e siècle, aussi bien à la nature humaine qu'à la nature environnant l'homme que le terme d'imitation englobait celui d'expression, synonyme d'« imitation des passions humaines ». Voir Katherine Kolb Reeve, *op. cit.*, pp. 20-21.

¹²⁸ Carpani, *Haydine*, X, pp. 227-228 (171).

¹²⁹ Carpani, *Haydine*, X, p. 219 (164). La formulation de « peinture invisible » s'inscrit dans la série de variations sur *l'ut pictora poesis* d'Horace (*Ars poetica*, v. 361) : Cicéron, *De inuentione*, II (« muta imago »), Batteux, *op. cit.* (« la peinture, qui est une poésie muette »), Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766 (« die Malerei [ist] eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei »). Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1838, « eine objektive Musik, ein Tönen in Farben » (II. III. III. 3a).

¹³⁰ Daniel Webb, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, London, 1776 : « On hearing an overture by Jommelli, or a concerto by Geminiani, we are transported, exalted, delighted; the impetuous, the sublime, the tender, take possession of the sense at the will of the composer. In these moments we have no determinate idea of any agreement or imitation; and the reason is this, that we have no fixed idea of the passion to which this agreement is to be referred ». Chastellux, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, 1765, pp. 88-89 : « [dans le genre lyrique] la Musique se charge de vous exprimer toutes les nuances de nos sentimens. Passe-t-on de la joie à la tristesse, de l'espérance au désespoir, de la haine à la tendresse, l'orchestre animé emprunte la voix des passions; il dévoile à l'auditeur leur marche indéterminée, il les suit dans leur égarement, & ses sons touchans, mais inarticulés, sont le seul langage qui puisse les faire comprendre ». Marmontel, *Supplément à l'Encyclopédie*, 1779 s. v. « accompagnement », pp.

visuelle et par l'image sonore, elle fut proposée par l'abbé Morellet qui fut, aux côtés de Chastellux et de Chabanon, l'un des principaux adversaires des idées de Rousseau sur l'imitation¹³¹. La dichotomie de Carpani permet ainsi de réunir sous le même vocable d'« imitation » deux types d'écriture musicale appartenant à deux écoles esthétiques opposées. D'une part l'imitation physique qui, s'accordant bien avec la théorie générale de l'imitation, d'inspiration aristotélicienne et précisée par Batteux, jouissait d'un grand prestige intellectuel mais ne présentait que peu de dignité en musique. De l'autre l'imitation sentimentale, de grande dignité musicale, aussi bien pour les défenseurs que pour les détracteurs de la musique instrumentale, mais qui s'avérait beaucoup plus difficile à justifier dans le cadre classique de la théorie de l'imitation.

Carpani aborde ensuite un autre point soulevé par la critique, celui du bon usage des procédés imitatifs, puisque le reproche de « naïveté » était le plus souvent formulé à l'encontre des peintures musicales. Plus qu'une simple description des étages inférieurs de la taxinomie, la suite du commentaire de Carpani s'attache à préciser les limites à ne pas franchir pour le compositeur, sous peine de tomber dans le ridicule et l'indigne de l'art. L'auteur distingue, pour l'imitation physique, une version servile, qu'il condamne, et une version déguisée, qu'il accepte. Afin de justifier son refus de l'imitation servile, an alogue au trompe-l'œil en peinture, il reprend l'anecdote du chant du rossignol citée en exemple par Kant¹³² : un jeune Grec aurait refusé de se déplacer pour entendre l'imitation du chant du rossignol par un appeau, sous prétexte qu'il s'agissait d'une fraude¹³³. Kant et Carpani tirent de cette même anecdote deux commentaires divergents qui illustrent une différence irréductible de point de vue entre philosophes et créateurs¹³⁴. Pour Kant, la beauté provient

115-116 : « La force, l'énergie, la délicatesse, les nuances de la pensée & du sentiment sont bien souvent au-dessus de l'expression de la parole & de la voix. La musique a imaginé de donner à l'ame un nouvel organe, & comme une seconde voix qui mêle aux sons articulés des sons plus confus & plus vagues, mais dont la sensibilité se communique à la voix même, & rend plus vive & plus touchante l'impression commune que l'oreille en reçoit. » Voir Alan Lessem, « Imitation and Expression: Opposing French and British Views in the 18th Century », *Journal of the American Musicological Society*, xxvii/2 (1974), pp. 325-330.

¹³¹ ***Abbé Morellet, *De l'expression en musique*, slnd [1771], pp. 8-9 : « Le bruit & le mouvement par exemple, l'un sensible à l'œil, l'autre sensible à l'ouïe, se correspondent réciproquement et existent ensemble dans l'objet physique. La musique profite de cette liaison; et si elle ne peut peindre un objet par les inflexions de la voix, elle l'imite par le mouvement, ou plutôt elle réunit le plus souvent ces deux moyens d'imitation et d'expression qui se prêtent un secours mutuel ». Voir Walter Serauky, *op. cit.*, chap. 7, p. 208 ; David Charlton, *op. cit.*, p. 7.

¹³² Cette anecdote du chant du rossignol est l'homologue, dans le domaine musical, de celle des raisins de Zeuxis pour la peinture (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, § 66), rapportée, entre autres, par Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 1745-1752 : « Si le peintre Zeuxis fut célèbre pour avoir peint une corbeille pleine de raisins que les oiseaux venaient becqueter, celle-ci mérite également notre admiration pour une imitation si parfaite de la nature ». Voir également Denis Diderot, *Salon de 1763*, « Chardin ». Cité par Louis Marin, « Imitation et trompe-l'œil dans la théorie classique de la peinture au XVII^e siècle », *Rencontres de l'École du Louvre*, septembre 1984. Sur ce thème voir Frank A. Trapp, « The Emperor's nightingale : some aspects of mimesis », *Critical inquiry*, IV/1 (1977), 85-103 ; Amy M. Schmitter, « About representation ; or, how to avoid being caught being animal perception and human language », *The Journal of Aesthetics and art criticism*, LVIII/3 (2000), 255-272.

¹³³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, « § XLII. Vom intellektuellen Interesse am Schönen » : « Sobald man aber inne wird, daß es Betrug sei, so wird niemand es lange aushalten, diesem vorher für so reizend gehaltenen Gesange zuzuhören ».

¹³⁴ Cf. l'avis de Schönberg sur l'esthétique : Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien : Universal, 1911 ; Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln : Gerig, 1967.

de la gaieté et de la sérénité naturelles du chant du rossignol et non de la perfection de l'imitation. Mais si Carpani rejoint Kant dans le rejet de l'illusion, c'est au contraire pour faire l'apologie du savoir-faire de l'artiste. L'intérêt de l'imitation artistique réside pour lui dans la qualité de l'écart entre le modèle et l'image, idée qui n'est autre que celle professée par Adam Smith¹³⁵.

Le choix de l'imitation déguisée (*imitazione simulata*) n'est pour Carpani qu'une conséquence logique : « La meilleure des imitations physiques est celle qui se borne seulement à retracer, rappeler, à colorer légèrement l'objet dont il s'agit, sans en rendre exactement le son tel qu'il est dans la nature »¹³⁶. Toutefois, en préconisant d'embellir la nature¹³⁷, Carpani ne rejoint pas pour autant le précepte d'idéalisation du XVIII^e siècle, ni l'ancienne théorie de l'*electio*, qui consiste à corriger la nature par elle-même¹³⁸. C'est pour lui l'artefact qui fait la beauté de l'art, et non l'objet représenté : « Il n'est pas dans la nature de parler en vers, ni de chanter quand on parle ; il n'est pas dans la nature de reproduire les objets avec des couleurs et du marbre ; et cependant *Homère, Phidias, Raphaël, Pacchierotti*, à l'aide de ces moyens, sont parvenus nous enchanter¹³⁹. »

Pour l'imitation sentimentale, Carpani distingue la *peinture* de l'*expression*, selon que la musique s'attache à représenter des pensées et des images ou bien des affections humaines¹⁴⁰. Le recours à une terminologie picturale renvoie encore à Batteux mais les indications de Carpani constituent en réalité une réponse à Rousseau qui n'acceptait que les passions comme objets dignes d'une représentation musicale, et non les pensées¹⁴¹. Il est intéressant de remarquer que, dans sa défense de la peinture musicale, pour laquelle il considère Haydn comme insurpassable, Carpani s'échappe du repli anthropocentriste de la tradition classicisante : si les images mentales et les idées sont des créations du cerveau humain, elles renvoient à l'extérieur en l'ouvrant sur le monde, alors que les passions l'enferment sur lui-même. L'ancienne obsession pour les passions est ainsi caractéristique d'une culture qui ne place pas l'homme au centre du monde, mais qui réduit le monde à l'homme. En mettant l'accent sur la peinture musicale et en attirant l'attention du lecteur sur

¹³⁵ Adam Smith, *Of the nature of that imitation which takes place in what are called the imitative arts*, 1795, p. 179 : « the pleasure arising from the imitation seems to be greater in proportion as this disparity is greater ». Voir Wilhelm Seidel, « La musica va annoverata tra le arti mimetiche? L'estetica dell'imitazione riveduta da Adam Smith », *Il saggiaiore*, III (1996), pp. 259-272.

¹³⁶ Carpani, *Haydine*, X, p. 225 (169).

¹³⁷ Carpani, *Haydine*, X, p. 226 (170) : « L'art peut donc, et doit même, sous quelques rapports, altérer la nature, — mais à la seule condition de l'embellir. »

¹³⁸ À propos de Zeuxis et de l'idéal de la beauté féminine, voir Cicéron, *De inuentione*, II, 1, 1 et Pline l'Ancien, *op. cit.*, XXXV, § 64. Voir la fortune de ce mythe dans Philippe Junod, *La transparence et l'opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Lausanne : L'âge d'homme, 1976, p. 92.

¹³⁹ Carpani, *Haydine*, X, p. 226 (170).

¹⁴⁰ Carpani, *Haydine*, X, p. 227 (171)

¹⁴¹ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1767, s. v. « opéra » : « Toutes les délibérations politiques, tous les projets de conspiration, les expositions, les récits, les maximes sententieuses, en un mot tout ce qui ne parle qu'à la raison fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'esprit, les madrigaux, et tout ce qui n'était que des pensées. » Cette position est à rapprocher de celle de James Harris, *Treatise Concerning Music, Painting and Poetry*, 1744 : « [le pouvoir de la musique] consists not in imitations and the raising of Ideas, but in the raising of Affections, to which ideas may correspond ». Cité par Peter le Huray, « The Role of Music in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Aesthetics », *Proceedings of the Royal Musical Association*, CV (1979), pp. 90-99 : p. 95.

la supériorité de ce procédé compositionnel par rapport aux deux procédés opposés de l'imitation physique et de l'expression, Carpani tourne en définitive le dos aux anciennes fixations conceptuelles du XVIII^e siècle. L'univers de la peinture musicale est nouveau : c'est celui de l'image mentale, pas plus associée au domaine sonore naturel qu'aux passions humaines, qui sert de base à une composition musicale. Cette nouvelle optique ne pouvait qu'intéresser au plus haut point Berlioz, dont l'univers visuel tenait une place prépondérante dans le travail de composition.

Berlioz et la *Symphonie pastorale*

Or il n'en fut rien. Et de toutes les espèces d'imitation énumérées par Carpani, c'est celle que Berlioz rejeta. La raison en est simple : ce n'est pas à propos de la *Création*, dont il avait une piètre opinion ¹⁴², mais de la *Symphonie pastorale*, « étonnant paysage qui semble avoir été composé par Poussin et dessiné par Michel-Ange » ¹⁴³, que Berlioz s'exprima à son tour sur la question de l'imitation. En témoignent la place secondaire qu'il accorde à la catégorie de l'imitation indirecte, dont relève la « représentation du Chaos » chez Haydn, et la première place réservée au contraire à l'imitation directe, employée par Beethoven dans sa sixième symphonie. Il est connu que cette œuvre fascina Berlioz dès sa création en France, en 1829 ¹⁴⁴, et qu'il lui rendit hommage dès sa *Symphonie fantastique* (1830), dont la « scène aux champs », avec ses chants d'oiseaux et son orage, rappelle la « scène au ruisseau » et « l'orage » de Beethoven ¹⁴⁵. Ces deux mouvements (respectivement II et IV) sont d'ailleurs au cœur des recensions que le compositeur écrivit sur cette symphonie ¹⁴⁶ et ils constituent le

¹⁴² Hector Berlioz nous a laissés des témoignages contradictoires sur la *Création*. En 1835, il louait « la majesté biblique du style, la grandeur de la forme, la richesse des chœurs, la hardiesse même de certaines harmonies » (« Troisième concert du Conservatoire. Symphonie de Haydn. Symphonie de Beethoven », *Journal des débats*, 20 février 1835, republié dans *CM*, vol. 2, p. 69). En 1859, il avoua qu'il n'avait jamais aimé cette œuvre (lettre à la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein [8 février 1859]) : « Le Conservatoire a donné dimanche dernier *la Création* de Haydn en entier. Je me suis abstenu ; cet ouvrage m'a toujours été profondément antipathique... je vous fais cet aveu... tant pis. Ses bœufs qui beuglent, ses moucherons qui bourdonnent, sa lumière *en ut* qui éblouit comme une lampe Carcel, et puis son Adam, son Uriel, son Gabriel, et les solos de flûte et toutes ces bonhomies me crispent, me donnent envie d'assommer quelqu'un. Les Anglais aiment le pudding bien enveloppé d'une couche de graisse, je l'exècre. C'est précisément cette graisse qui enveloppe le pudding musical du père Haydn. Faut de la naïveté, pas trop n'en faut ! », republié dans Hector Berlioz, *Correspondance générale*, V. 1855-1859, ed. Pierre Citron, Paris : Flammarion, 1989, p. 654, citée et commentée par Nicholas Temperley, *op. cit.*, p. 43. Dans son article sur l'imitation (p. 10), le compositeur qualifie d'enfantillages les peintures musicales de la *Création* et des *Saisons*. Berlioz n'avait pour Haydn en général guère d'estime, et encore moins pour Haendel, ce « tonneau de porc et de bière » (*ibid.*, p. 418).

¹⁴³ Hector Berlioz, « Société des concerts du Conservatoire. Quatrième concert », *Journal des débats*, 22 mars 1835 (*CM*, vol. 2, pp. 87-94 : pp. 91-92).

¹⁴⁴ Lors de la seconde saison de la Société des Concerts du Conservatoire. Voir D. Kern Holloman, *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828-1967*, Berkeley-Los Angeles : UCP, 2004, p. 146.

¹⁴⁵ Voir David Cairns, *Berlioz 1803-1832. The Making of an Artist* (London, 1989), p. 287 et Owen Jander, « The prophetic conversation of Beethoven's *Scene of the brook* », *The musical quarterly*, LXXVII/3 (1993), pp. 508-559 : p. 512.

¹⁴⁶ Dans l'ordre chronologique : *Journal des débats*, 22 mars 1835 (*CM*, vol. 2, pp. 87-94 ; article repris dans la *Revue et gazette musicale de Paris* le 4 février 1838 avec quelques variantes, puis republié dans *Voyage musical en Allemagne et en Italie. Études sur Beethoven, Gluck et Weber. Mélanges et nouvelles*, Paris : Labitte, 1844 et *À travers chants : études musicales, adorations, boutades et critiques*, Paris : Lévy, 1862, pp. 15-59) ; *Revue et gazette musicale de Paris*, 1^{er} et 8

point de départ de son essai sur l'imitation. Cet essai, que Berlioz considère relatif à la « musique pittoresque et imitative », est complété par le deuxième article de Berlioz sur les symphonies de Beethoven, ayant pour objet la *Symphonie pastorale* et publié le 4 février 1838 dans la *Revue et gazette musicale de Paris*.

La *Symphonie pastorale* (1808) est apparentée à *La Création* (1798) et aux *Saisons* (1801) et les procédés imitatifs de cette symphonie furent désapprouvés par la critique comme l'avaient été auparavant ceux des oratorios de Haydn¹⁴⁷. La persistance de critères de jugement anciens appliqués à des œuvres nouvelles n'est nullement un phénomène isolé en histoire de la musique : elle ne doit donc pas occulter les différences entre les œuvres. La mode des œuvres descriptives et des symphonies caractéristiques¹⁴⁸ qui dominait encore dans les dernières années de la vie de Haydn était en train de passer à mesure que les auditeurs se tournaient vers l'indétermination de la musique instrumentale en laquelle ils reconnaissaient le secret même de son pouvoir d'expression¹⁴⁹. En 1808, il est certain que la précision des peintures musicales de la *Symphonie pastorale* s'inscrivait aux antipodes du goût naissant et qu'elle pouvait être considérée comme un regard vers le passé¹⁵⁰. Plus de vingt ans plus tard, lorsque Berlioz découvrit cette symphonie en France, le rejet de la musique imitative était encore plus sensible et c'est dans un tel contexte, alors que l'œuvre était considérée comme démodée, banale ou indigne du maître¹⁵¹, que Berlioz se fit son avocat.

Or le compositeur était à l'origine, comme la plupart de ses contemporains, un farouche adversaire du principe d'imitation, qu'il s'agisse, chez les compositeurs et poètes, des « niaiseries » qui résultaient d'une mauvaise application de ce principe¹⁵² ou, chez les

janvier 1837 (article sur l'imitation, *cit.*) ; *Ibid.*, 4 février 1838 (*CM*, vol. 3, pp. 383-388). Rappelons que c'est également en 1837 que Franz Liszt prépara sa transcription pour piano de la *Pastorale*, lors de son séjour chez George Sand à Nohant en compagnie de Marie d'Agoult.

¹⁴⁷ Sur la filiation, non documentée mais très vraisemblable, entre les oratorios de Haydn et la symphonie de Beethoven, voir l'argumentation de David Wyn Jones, *Beethoven : The Pastoral Symphony*, Cambridge : CUP, 1995, pp. 11-12. Pour la réception des symphonies, voir Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Wiesbaden : Steiner, 1972 et Stefan Kunze, *Ludwig van Beethoven : Die Werke im Spiegel seiner Zeit (Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830)*, Laaber : Laaber-Verlag, 1987.

¹⁴⁸ Richard Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge : CUP, 2002.

¹⁴⁹ Voir David Wyn Jones, *op. cit.*, pp. 32-35.

¹⁵⁰ De fait, les chants d'oiseau de Beethoven s'inscrivent dans la tradition du XVIII^e siècle : Owen Jander a relevé les similitudes entre la *Pastorale* et le concerto *Il gardellino* de Vivaldi, qui lui ont permis entre autres d'identifier l'énigmatique « Goldammer » de Beethoven. Voir Owen Jander, *art. cit.*, pp. 519-521.

¹⁵¹ « De la musique pittoresque et des symphonies de Beethoven, arrangées pour piano par Fréd. Kalkbrenner », *France musicale*, I/2 (7 janvier 1838) : « Triste parodie [...] [où Beethoven] prostituera sa plume à l'imitation des oiseaux de basse-cour ». Voir James H. Johnson, « Beethoven and the birth of romantic musical experience in France », *19th-Century music*, XV/1 (1991), pp. 23-35 : pp. 30-31 et Peter A. Bloom, « Critical reaction to Beethoven in France : François-Joseph Fétis », *Revue belge de musicologie*, XXVI-XXVII (1972-1973), pp. 67-83.

¹⁵² Hector Berlioz, « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique », *Le Correspondant*, 22 octobre 1830 : « En effet, le roulement du tonnerre, le bruit du canon, le son des cloches, des tambours, le chant des oiseaux, le murmure des vents, des eaux, des bois, etc., émeuvent de diverses manières, mais non point musicalement ; toutes ces différentes sensations ne sont pas plus de la musique que l'arc-en-ciel n'est de la peinture. » Pour la poésie, voir *Id.*, « Symphonies de Beethoven. Deuxième article », *Revue et gazette musicale de Paris*, 4 février 1838 (*CM*, vol. 3, p. 383) : « Un professeur du Collège de France, qui ne voyait partout qu'harmonie

auditeurs et critiques, de la manie de chercher un programme caché dans toute œuvre ¹⁵³. C'est donc principalement l'admiration qu'il vouait à la *Symphonie pastorale* qui l'amena à changer d'opinion. Ce revirement montre indirectement que, si Berlioz avait jusqu'alors adhéré au rejet des procédés imitatifs en musique comme en littérature, c'est parce que les œuvres qu'il avait pu observer ne lui permettaient pas de penser qu'un tel procédé pût être utilisé de façon éloquente et esthétiquement fondée. La découverte de cette œuvre eut sur lui l'effet d'une pomme de Newton, pour reprendre les termes de David Charlton ¹⁵⁴. La *Pastorale* lui apparut ainsi, non comme une exception à la règle, mais comme le contre-exemple qui renverse entièrement une théorie mal fondée, et qui constitue par conséquent le point de départ d'une reconsidération complète de la question.

La validité de l'imitation en musique devint dès lors pour lui un postulat qui, par définition, n'avait pas à être justifié : dès mars 1835, à propos du chant des trois oiseaux de la « Scène au ruisseau », le compositeur avait déclaré que « le succès ou le non succès décident pour l'ordinaire de la raison ou de l'absurdité de pareilles tentatives » ¹⁵⁵. Mais toute l'argumentation du compositeur sur ce procédé d'écriture, « d'une application aussi difficile que féconde en beaux résultats » ¹⁵⁶ montre qu'il garda bien en tête les « écarts et ridicules déplorable » qu'il avait observés ¹⁵⁷ : la défense de l'imitation en musique par Berlioz est placée sous réserve et c'est pourquoi l'essentiel de son essai est consacré à l'exposé de conditions, tout comme Carpani l'avait déjà fait à propos de Haydn.

Les conditions de Berlioz, au nombre de quatre, sont présentées dans cet ordre :

- 1) intégration du procédé imitatif dans un projet poétique ¹⁵⁸,
- 2) refus du naturalisme et du bruitisme ¹⁵⁹,
- 3) refus d'une codification excessive ¹⁶⁰,

imitative, en était venu à ce point de dégoûter son auditoire des plus belles inspirations de Virgile, à force d'enthousiasme pour de *grosses bêtises* (passez-moi l'expression) dont le poète de Mantoue était, certes, aussi innocent que vous et moi. »

¹⁵³ C'est à partir du corpus des symphonies de Beethoven que se développa l'habitude de chercher un sens caché dans la plupart des œuvres instrumentales. Voir par exemple l'interprétation de la première symphonie de Beethoven par François-Joseph Fétis dans « Les sensations musicales », *Revue musicale*, XII/4 (1832). Voir également la notion de *Grundidee* chez Adolph Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*, Berlin : Janke, 1859. Voir aussi August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, Leipzig : Matthes, 1855.

¹⁵⁴ David Charlton, *art. cit.*, p. 2.

¹⁵⁵ Berlioz, *art. cit.*, *Journal des débats*, 22 mars 1835 (*CM*, vol. 2, pp. 87-94 : p. 92). Variante cosmétique de 1838 : « la justification du compositeur n'est, en pareil cas, que dans le succès ou l'insuccès de sa tentative » (*CM*, vol. 3, pp. 383-388 : p. 386). Dans l'essai sur l'imitation (*art. cit.*, p. 11), Berlioz reprend le même raisonnement à propos de la sonnerie de cloches de la scène finale des *Huguenots*.

¹⁵⁶ Berlioz, *art. cit.*, *Revue et gazette musicale de Paris*, 4 février 1838 (*CM*, vol. 3, pp. 383-388 : p. 386).

¹⁵⁷ Berlioz, « De l'imitation », *cit.* (*CM*, vol. 3, p. 13) : « que de niaiseries n'aurions-nous pas à relever dans une foule d'ouvrages de divers auteurs plus ou moins en renom... ».

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 9 : « que cette imitation ne soit presque jamais un but, mais seulement *un moyen* ; qu'on ne la considère pas (sauf de rares exceptions) comme l'idée musicale elle-même, mais comme le complément de cette idée, à laquelle elle se rattache logiquement et naturellement. »

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 10 : « qu'elle ne s'exerce que sur des sujets dignes de fixer l'attention de l'auditeur, et ne s'attache point (au moins dans toute production sérieuse) à mettre en relief des sons, des mouvements ou des objets placés trop au-dessous de la sphère d'où l'art ne saurait presque jamais descendre sans s'avilir. »

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 10 : « [qu'elle] fût cependant assez fidèle pour que l'intention du compositeur ne pût être méconnue d'un auditoire attentif et exercé. »

4) non concomitance avec l'imitation sentimentale ¹⁶¹.

Le regroupement de ces conditions deux par deux permet de faire apparaître deux différents types de questions abordées par Berlioz : en premier lieu les conditions générales afférant à la poétique musicale, et en second lieu les conditions particulières concernant la technique compositionnelle.

Dans le rang subalterne et l'espace limité accordés à l'imitation physique par les conditions 1 et 4, on reconnaît la persistance de la position première de Berlioz, en accord avec le consensus déjà évoqué. Mais dans sa réhabilitation, Berlioz ne revient pas à la théorie de l'imitation du XVIII^e siècle : si Batteux faisait de l'imitation le but de tout art, le compositeur l'accepte à condition qu'elle ne soit qu'un moyen. Cette dialectique du moyen d'expression et de la finalité artistique est caractéristique de la conception romantique de la musique instrumentale, qui se doit de tendre vers la poésie. Cette thèse est si connue dans l'Allemagne romantique, aussi bien dans la poétique musicale de Schumann, dans les écrits théoriques de Wagner que dans l'esthétique de Hegel, où elle trouva sa formulation la plus claire, qu'on pourrait oublier qu'elle était également répandue en France, comme le prouvent l'essai sur l'imitation de Berlioz ou encore la recension d'*Harold en Italie* par Paulin Richard ¹⁶².

Les conditions 2 et 3 abordent les questions techniques : elles délimitent la marge de manœuvre du compositeur et touchent à une question centrale de l'esthétique de la représentation ¹⁶³, celle de la reconnaissance par l'auditeur de l'objet évoqué ¹⁶⁴. Ces limites peuvent être comprises en termes de sémiotique : le bruitisme et le naturalisme (condition 2) correspondent à un excès d'iconicité, tandis que le risque d'erreur d'interprétation de l'auditeur provient d'un excès de symbolisme (condition 3) ¹⁶⁵. À l'appui de sa condamnation de l'excès d'iconicité, Berlioz donne en exemple le coup de pistolet de *Carlotta e Werter* ¹⁶⁶ : avec un tel procédé, le travail du compositeur est nul : l'objet naturel est utilisé tel quel et non *représenté* puisque l'opération de représentation consiste en la sélection d'éléments caractéristiques, leur codification puis leur reproduction par des moyens propres à l'art. Si Berlioz défend la *Symphonie pastorale*, il est certain qu'il aurait en revanche condamné les coups de canon de la *Victoire de Wellington* (1816). C'est la question des limites de l'organologie qui est ainsi posée, et l'innovation berliozienne repose sur la recherche des possibilités inouïes d'un parc instrumental connu, et non pas sur l'intégration de nouvelles

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 10 : « [qu'elle] ne parût jamais au lieu et place de l'imitation *sentimentale* (l'expression) ».

¹⁶² Paulin Richard, « Troisième concert de M. Berlioz », *Gazette musicale de Paris*, I/52, 28 décembre 1834.

¹⁶³ À l'opposé de l'esthétique formaliste (*Formal- ou Autonomie-ästhetik*), l'esthétique du contenu (*Inhalts- ou Heteronomie-ästhetik*) se décompose en celle de l'expression (*Ausdruck*), immédiate, et celle de la représentation (*Darstellung*), qui nécessite la médiation d'une image mentale. Voir Johann Jakob Engel, *Über die musikalische Mahlerey*, 1780. Voir aussi Felix Maria Gatz, *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen : ein Quellenbuch der deutschen Musik-Ästhetik von Kant und der Frühromantik bis zur Gegenwart mit Einführung und Erläuterungen. Ästhetische Dokumente*, Stuttgart : Ferdinand Enke, 1929.

¹⁶⁴ Voir Jacques Barzun, « The meaning of meaning in music: Berlioz once more », *The Musical Quarterly*, LXI/1 (1980), pp. 1-20.

¹⁶⁵ Hubert Kolland, « Zur Semantik der Leitmotive in Richard Wagners *Ring des Nibelungen* », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, IV/2 (1973), pp. 197-212 : p. 198.

¹⁶⁶ Carlo Coccia, *Carlotta e Werter*, 1814. L'identification est de Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, dans *CM*, vol. 3, pp. 1-8 : p. 5.

sources sonores dans ce parc. L'opinion de Berlioz sur les cloches est éclairante à ce sujet : contrairement au pistolet, il les défend chez Meyerbeer et il les a lui-même utilisées dans le « Songe d'une nuit de sabbat » de sa *Symphonie fantastique*. Quatre ans plus tard, dans la « Marche des pèlerins » de *Harold en Italie*, il est significatif que le compositeur ne les utilise plus et qu'il les imite au moyen de « deux notes de harpe que redoublent les flûtes, les hautbois et les cors »¹⁶⁷. Cette évolution est à rapprocher des considérations qu'il livre à propos de l'explosion d'une arme à feu, imitée par Méhul comme par Weber moyen d'un coup de timbale, « sans sortir des conditions de l'art ». Même s'il considère que la cloche est bel et bien un instrument de musique, Berlioz lui préfère la transposition qui en est faite par un emploi judicieux et nouveau d'instruments traditionnels, en laquelle il voit le mérite d'une bonne imitation physique. Son mépris pour une machine à vent censée « enfoncer cruellement les fameuses gammes chromatiques de la *Pastorale* de Beethoven » illustre sa cohérence sur cette question¹⁶⁸. C'est bien l'imitation déguisée de Carpani que Berlioz défend à son tour.

Alors que l'excès d'iconicité met en cause une insuffisance de travail de la part du compositeur, l'excès de symbolisme met l'auditeur en difficulté dans son travail de déchiffrement. Même doué d'imagination, celui-ci risque de se méprendre sur la nature de l'objet imité si sa représentation en musique est trop stylisée. C'est la question du sens en musique que Berlioz pose ici. La condition 3, relative à l'impératif de clarté dans l'intention descriptive, revête une telle importance aux yeux de Berlioz qu'il la pose aussi bien pour l'imitation physique que, dans la seconde partie de son article, pour la peinture musicale, qui entre dans la catégorie de l'imitation « sentimentale ».

Cette conviction profonde avait déjà fait l'objet de formulations antérieures, dans les écrits de 1835 où il indiquait les deux limites entre lesquelles il situait le pouvoir mimétique de la musique. En mars de cette année, à propos des vols d'oiseaux, des nuages et de la lumière qui inondent les champs et les bois, dans le premier mouvement de la *Symphonie pastorale*, il ponctuait son commentaire par cette déclaration : « Voilà ce que je me représente toujours en entendant ce morceau, et je crois que le vague de l'expression musicale n'est pas tel, que beaucoup d'autres personnes ne puissent être impressionnées de la même façon. »¹⁶⁹. On ne pourrait donc ranger Berlioz dans la lignée des champions britanniques et allemands de l'indétermination de la musique instrumentale. Pour autant, interpréter cette opinion comme un refus du subjectivisme et un retour à l'esthétique objective du XVIII^e siècle serait une erreur : cette dernière déclaration s'explique par l'opposition radicale de Berlioz à l'esthétique de Rossini, en particulier en matière d'imitation. Rossini considérait que la musique était un art « idéal et expressif, jamais imitatif »¹⁷⁰. En rappelant que le langage musical possédait un

¹⁶⁷ Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris : Lévy, 1870 (R. ed. Pierre Citron, Paris : Flammarion, 1991), chap. XLV, pp. 261-268 : p. 266.

¹⁶⁸ Hector Berlioz, « Tribulations d'un critique musical », *Revue et gazette musicale de Paris*, 7 janvier 1838 (*CM*, vol. 3, pp. 349-355 : p. 352).

¹⁶⁹ Hector Berlioz, *art. cit.*, *Journal des débats*, 22 mars 1835 (*CM*, vol. 2, pp. 87-94). Sur les notions d'*intentio auctoris* et *intentio lectoris* afférentes à cette question d'herméneutique, se reporter à Umberto Eco, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge : CUP, 1992.

¹⁷⁰ Gioachino Rossini, lettre à Filippo Lippi, 26 août 1868. Voir également la lettre à Lauro Rossi, 21 juin 1868. Ces lettres sont citées et commentées par Paolo Fabbri, « Rossini the aesthete », *Cambridge Opera Journal*, VI (1994), pp. 19-29. Selon James H. Johnson (*art. cit.*, p. 31), le rejet de la peinture musicale à Paris dans les années 1810-1820 coïncida avec l'affirmation de la musique de Rossini.

sens certain contre lequel on ne pouvait pas aller (mars 1835), Berlioz stigmatisait ces contresens, pour lui emblématiques de l'école italienne, particulièrement évidents lorsqu'un passage dramatique était mis en musique d'une façon légère voire comique, si tant est que cette expression ait pu être clairement identifiée par l'auditeur ¹⁷¹.

En revanche, dans sa critique de la préface d'*Alceste*, parue en octobre 1835, Berlioz s'opposait à Gluck sur l'idée qu'une ouverture puisse indiquer le sujet d'un opéra de façon déterminée ¹⁷². Le compositeur était autant préoccupé par les contresens d'auteur — ceux de Rossini et de l'école italienne en général — que par ceux de lecteur. Le champ entier de l'imitation indirecte impliquait pour lui que « l'auditeur soit averti par quelque voie indirecte de l'intention du compositeur » ¹⁷³. Cette voie *indirecte* proposée par Berlioz découle de la réponse faite sur cette question à l'opinion de Joseph d'Ortigue. Ce critique, défenseur de la musique de Berlioz et opposant à la musique de Rossini, avait ainsi formulé sa conception du sens en musique en 1829 :

« Pour que l'expression musicale soit complète, il faut que les paroles arrivent pour la fixer. C'est la lumière qui éclaire les objets et leur donne la vie. La parole fixe aussi l'expression d'une physionomie jusqu'alors vague et indéterminée. Mais pour qu'il y ait vérité dans l'expression, il faut que celle de la musique soit en parfaite harmonie avec le sens des paroles ¹⁷⁴. »

conception que Berlioz reprit en élargissant le domaine de la parole chantée, proposé par d'Ortigue, à celui de « la parole écrite, chantée ou parlée » ¹⁷⁵. Là où Batteux, avec la notion d'imitation par « correspondance » ¹⁷⁶, et l'abbé Morellet, avec la thèse des « effets analogues » ¹⁷⁷, s'étaient limités à des conjectures sur le fonctionnement de la peinture musicale, Berlioz apporte une précision remarquable : la correspondance entre la sensation auditive et l'image mentale, nécessaire à la réussite du procédé, n'est possible que « grâce à la connaissance qu'on aura prise à l'avance du sujet traité par le musicien » ¹⁷⁸. Pour l'image musicale des rameurs de *Guillaume Tell*, la réussite du procédé provient de ce que le contexte scénique ne laisse pas d'ambiguïté. L'éclairage par le contexte, ou par un programme

¹⁷¹ L'exemple le plus fameux d'indifférence au texte chez Rossini est le renversement de sens entre l'air d'Elcia, dans *Mosè in Egitto* (1818) et son *contrafactum* français pour Sinaïde, dans *Moïse et Pharaon* (1827). Voir Friedrich Lippmann, « Per un'esegesi dello stile rossiniano », *Nuova rivista musicale italiana*, II (1968), pp. 813-856 : p. 832.

¹⁷² Hector Berlioz, « Du système de Gluck en musique dramatique », *Journal des débats*, 2 octobre 1835 (*CM*, vol. 2, pp. 297-303 : p. 303) : « Ainsi l'ouverture d'*Alceste* annoncera des scènes de désolation et de tendresse, mais elle ne saurait dire ni l'objet de cette tendresse, ni les causes de cette désolation ; elle n'apprendra jamais au spectateur que l'époux d'*Alceste* est un roi de Thessalie, condamné par les dieux à perdre la vie, si quelque autre au trépas ne s'est dévoué pour lui, c'est là cependant le sujet de la pièce. »

¹⁷³ Berlioz, « De l'imitation », *art. cit.*, p. 12.

¹⁷⁴ Joseph d'Ortigue, *De la guerre des dilettanti*, Paris : Ladvoat, 1829, p. 18.

¹⁷⁵ Berlioz, « De l'imitation », *art. cit.*, p. 13 : « On voit que cette *faculté d'émouvoir par des images* que la parole écrite, chantée ou parlée a seule le pouvoir de spécifier, est fort loin de la prétention, aussi vaine qu'ambitieuse, de déterminer positivement des objets dépourvus de sonorité ou de mouvements rythmés, à l'aide des seuls moyens rythmiques et sonores que possède la musique. »

¹⁷⁶ Charles Batteux, *op. cit.* : « Il y a des sons dans la nature qui répondent à son idée, si elle est musicale ; et quand le compositeur les aura trouvés, il les reconnoîtra sur le champ : c'est une vérité : dès qu'on la découvre, il semble qu'on la reconnoisse, quoiqu'on ne l'ait jamais vue. »

¹⁷⁷ Cf. *supra*, note ***.

¹⁷⁸ Berlioz, « De l'imitation », *art. cit.*, p. 13.

distribué avant l'audition, se substitue à la codification culturelle, comme celle de l'ethos attaché aux modes grecs anciens, qui permettait à un auditeur connaissant préalablement le code de percevoir l'intention expressive du musicien ¹⁷⁹. En revanche, cet éclairage doit annoncer la peinture musicale et non la préciser *a posteriori*. La peinture des battements du cœur, dans la romance « Je crains de lui parler la nuit » de *Richard Cœur de lion* de Grétry (1784), n'aurait vraisemblablement pas été acceptable pour Berlioz car elle commence sur le vers « Il me dit : "je vous aime" », avant qu'elle ne soit précisée par le vers « Je sens mon cœur qui bat ». C'est également par anticipation du texte qu'apparaissent de nombreuses images musicales dans *La Création* ¹⁸⁰.

Berlioz, la *Symphonie fantastique* et *Harold en Italie*

Pour Berlioz, l'imitation en musique n'était pas seulement une question de réflexion théorique. Le musicien avait eu recours au « style descriptif » dans la *Symphonie fantastique*, en 1830, puis dans *Harold en Italie*, en 1834, œuvre dans laquelle le modèle beethovénien, les images mentales suscitées par la lecture de Byron et d'autres auteurs s'entremêlent avec les promenades du compositeur dans les montagnes des Abruzzes et ses souvenirs d'autres promenades plus anciennes, au point qu'il serait vain d'essayer d'identifier avec précision les objets représentés en musique. Comme Haydn et Beethoven avant lui, ce fut au tour de Berlioz d'être sévèrement jugé pour avoir eu recours à de tels procédés compositionnels ; ses diverses recensions de la *Symphonie pastorale*, y compris l'essai sur l'imitation, lui permirent de répondre point par point aux arguments de ses critiques.

En affirmant en mars 1835 que le « vague de l'expression musicale » n'était pas tel qu'on puisse interpréter les « sensations douces qu'inspire l'aspect d'un riant paysage » de la *Symphonie pastorale* d'une autre façon que la sienne ¹⁸¹, Berlioz répondait à Édouard Fétis qui, en 1832, avait prétendu au contraire qu'« une pensée musicale est différente pour tous, et différente pour le même individu chaque fois qu'il communique avec elle, différente selon la disposition de son esprit » ¹⁸². La polémique l'emportait ici sur la cohérence de la pensée, car Berlioz partageait cette thèse du relativisme esthétique puisqu'il l'utilisa en 1837, dans son essai sur l'imitation, pour s'opposer cette fois à Lacépède : « En effet, y a-t-il pour nous une manière constante et identique d'être affectés à l'aspect d'un bois, d'une prairie, ou de la lune sereine au ciel ?... Certainement non » ¹⁸³. Mais le simple fait que l'idée ait été formulée par Édouard Fétis, dont les compétences en matière de musique étaient contestées, devait suffire à Berlioz pour qu'il s'y oppose. En outre, cette idée radicale, presque héraclitéenne,

¹⁷⁹ L'utilité expressive des modes grecs était revenue à l'honneur depuis la lettre « sur les modes » de Nicolas Poussin (lettre à Chantelou, 24 novembre 1647).

¹⁸⁰ James Webster, *art. cit.* : « Haydn illustrates each verbal image before the text is sung; the slightly paradoxical result is to concentrate our attention precisely on the musical image, because we are not yet certain what it signifies and therefore cannot 'lock in' its association until we hear the 'confirming' text. »

¹⁸¹ Hector Berlioz, *art. cit.*, *Journal des débats*, 22 mars 1835.

¹⁸² Édouard Fétis, « Des sensations musicales », *Revue musicale*, VI/4 (25 février 1832) : « Aujourd'hui, sombre, la pensée est profonde et mélancolique pour moi ; demain, heureux, elle est vive et joyeuse. Aussi ces sensations ne peuvent-elles pas être communiquées ; car, qu'irais-je parler de tristesse à un homme joyeux, ou de joie à un malheureux ! Non, il faut les conserver en soi, puisque sur mille individus pas un peut-être ne sentirait comme un autre. Les émotions sont aussi différentes que les physionomies ou que les passions. »

¹⁸³ Hector Berlioz, « De l'imitation », *art. cit.*

pouvait servir de justification à d'autres positions, comme la négation du sens en musique, défendue par Rossini, ou l'apologie de l'imitation servile, la seule à ne pas poser de difficulté d'interprétation, auxquelles Berlioz était clairement opposé. Un autre corollaire du relativisme d'Édouard Fétis était le rejet des programmes, écrits ou même implicites, en musique ¹⁸⁴ :

Point de programmes, point de sensations imposées. Qu'on ne dise pas : ici, vous gémierez ; là, vous serez joyeux, parce qu'on mentirait. Qu'on me laisse mes pensées à moi ; je ne veux pas vivre de la vie d'un autre, je veux avoir mes jouissances, soit tristesse, soit bonheur.

auquel le compositeur répondit par la simple proposition « si ce programme vous déplaît, vous contrarie, vous irrite, jetez-le, et écoutez la symphonie comme une musique sans objet déterminé » ¹⁸⁵, autrefois formulée par D'Alembert ¹⁸⁶.

Dans l'utilisation des cloches, à l'acte V des *Huguenots* de Meyerbeer, Berlioz trouve un démenti convaincant au jugement de François-Joseph Fétis selon lequel « rien n'est moins dramatique que l'imitation matérielle des choses qui dans la nature sont les plus propres à nous captiver » ¹⁸⁷. C'est au contraire, pour le compositeur, la situation dramatique qui exige le recours à ce procédé d'imitation, et « l'effet terrible de ces vibrations sinistres bourdonnant dans la salle de l'Opéra en est la preuve » ¹⁸⁸. Dans sa recension du concert de décembre 1832, François-Joseph Fétis reconnaissait l'incontestable talent de Berlioz dans la création d'effets d'orchestre tout en assortissant son admiration de sérieuses réserves ¹⁸⁹ :

La nature l'a évidemment pourvu d'un instinct des effets de l'instrumentation. Or ces effets il les conçoit presque toujours comme la réalisation de quelque chose de physique ou de matériel. C'est un orage, le vent qui agite le feuillage, le zéphir qui caresse les cordes d'une harpe, les pas précipités d'une foule désordonnée, ou quelque chose de semblable. Pour produire ces effets, il a besoin tantôt de six ou huit parties de violon différentes, tantôt de plusieurs timbales, de pianos, de harpe, de mélange de voix parmi les instrumens, que sais-je ? Et tout cela, il le groupe d'une manière pittoresque et quelquefois fort heureuse, s'il n'usait jusqu'à satiété de l'effet qu'il vient de produire. Appliquée à propos, unie à d'autres qualités, cette faculté serait utile ; mais isolée ou devenue la partie saillante de l'art, elle devient bientôt importune.

Les observations sont pertinentes et il ne fait guère doute que Berlioz dut les ressasser pendant quelque temps. Le rapprochement des deux adjectifs « physique » et « matériel » montre que le paradigme de la peinture était encore valide pour de nombreux auteurs, et la dichotomie des parties matérielle et idéale en musique, proposée par Berton et d'Ortigue,

¹⁸⁴ Édouard Fétis, *art. cit.*

¹⁸⁵ Hector Berlioz, *art. cit.*, 4 février 1838.

¹⁸⁶ Jean le Rond d'Alembert, *Réflexions sur la musique en général et sur la musique française en particulier*, 1754 : « La musique se propose pour but, non seulement de plaire, mais encore d'émotionner et nous avons l'organe de l'ouïe tellement conformée, que tous les sons harmonieux l'affectent d'une force agréable, indépendamment des images, qu'ils peuvent présenter à l'esprit, ou des idées, qu'ils sont capables de réveiller. »

¹⁸⁷ François-Joseph Fétis, « Concert dramatique de M. Berlioz », *Revue musicale*, XII (15 décembre 1832), pp. 365-367.

¹⁸⁸ Hector Berlioz, « De l'imitation », *art. cit.*, p.

¹⁸⁹ François-Joseph Fétis, *art. cit.*, 15 décembre 1832, pp. 366-367.

s'appuyait sur cette conception de l'art. Dans sa réponse à Fétis, c'est assurément l'exemple de la *Symphonie pastorale* qui encouragea Berlioz à revendiquer la légitimité artistique de l'imitation directe, même si le choix de l'imitation déguisée, en accord avec la position de Carpani (*imitazione simulata*), y pose une limite. En revanche, force est de constater que Berlioz dut se ranger à l'avis de Fétis sur la question de l'à-propos d'un tel procédé compositionnel et sur le reproche d'importunité de la « partie saillante », puisqu'il stipula comme toute première condition dans l'emploi de l'imitation physique qu'elle ne fût qu'un moyen, et jamais le but (*cf. supra*).

Berlioz mentionne enfin, dans la version de 1838 de sa recension de la *Symphonie pastorale*, un « critique assez simple [...] pour s'évertuer [...] à découvrir comment le musicien avait pu peindre des montagnes, des précipices, des arbres, etc ». Il est probable que ce critique soit Paulin Richard qui publia dans la *Gazette musicale de Paris* en 1834 une recension relative à *Harold en Italie* dans laquelle il établit une hiérarchie entre les trois genres musicaux principaux, le genre purement musical, le genre imitatif et le genre poétique¹⁹⁰ :

Le second genre des conceptions musicales, le genre imitatif, procède de la manière suivante : Le musicien se figure un voyageur qui tantôt gravit une montagne et rencontre sur sa route d'effroyables précipices, tantôt, au doux murmure d'un ruisseau, au sein d'une molle oisiveté, prête une oreille attentive au chant joyeux des oiseaux ; qui tout à coup, au milieu d'une furieuse tempête, admire la grandeur et la puissance de la nature, ou bien, à la chûte d'un beau soleil d'été, rêve qu'il est de retour dans sa patrie, sur le seuil de la chaumière où il a reçu le jour. Le compositeur nous peint alors par le mouvement de son rythme, la marche plus ou moins précipitée du voyageur, au moyen d'un crescendo bien gradué, il représente la hauteur de la montagne ; les précipices sont exprimés par de piquantes combinaisons harmoniques ou par l'interruption soudaine de la marche musicale, — le murmure des ruisseaux et le chant des oiseaux est traduit par le bourdonnement des violons et les traits gracieux de la flûte, et, plus on s'est rapproché de la nature, plus on a représenté avec fidélité ces différentes circonstances avec le seul recours des sons, plus aussi on se flatte d'avoir approché de la perfection. Haydn et Haendel lui-même fournissent plusieurs exemples de pareilles observations.

La description du travail du compositeur rappelle celle de Haydn faite par Carpani dans la lettre IV des *Haydine*¹⁹¹ et l'attention portée au rôle de l'imagination ainsi qu'à l'imprégnation d'éléments naturels rend bien compte du travail créatif de Berlioz, qui reconnut lui-même que l'article avait été écrit dans une intention bienveillante. Mais le seul rapprochement avec Haydn et Haendel dut suffire à blesser l'amour-propre du compositeur.



¹⁹⁰ Paulin Richard, « Troisième concert de M. Berlioz », *Gazette musicale de Paris*, I/52 (28 décembre 1834)

¹⁹¹ Giuseppe Carpani, *Haydine*, IV, *op. cit.*, pp. 94-95 (p. 69) : « Haydn commençait son travail par composer une espèce de roman ou canevas, sur lequel il pût appliquer ses idées et des nuances musicales. Il échauffait ainsi son imagination et la dirigeait avec ordre vers un but arrêté. Quelquefois il se figurait un ami pauvre et chargé d'une nombreuse famille, s'embarquant pour l'Amérique afin de s'enrichir. Des divers accidens du voyage, il faisait le sujet de la symphonie. »

Quand on saura employer d'une manière nouvelle les images fabuleuses, il est sûr qu'elles feront un grand effet.

Fontenelle, *Sur la poésie en général*, 1751

Comme le montre l'essai de Berlioz, la question de l'imitation n'est nullement démodée : si le débat s'essouffle de façon théorique, à mesure que les références philosophiques qui lui servaient de cadre au XVIII^e siècle s'éloignent, la pratique poétique reste. Indubitablement, l'intérêt pour l'imitation est relancé par la *Symphonie pastorale* de Beethoven, en laquelle les contemporains purent voir une œuvre tournée vers le passé, mais qui ne tarda pas à être considérée, par les générations suivantes, comme une œuvre fondatrice d'une nouvelle esthétique.

Chez Berlioz, la préoccupation pour l'imitation en musique est par ailleurs le pendant de son esthétique de musique « en image » et imaginaire : « La musique est *l'art d'émouvoir par des sons les êtres sensibles, intelligents, instruits et doués d'imagination* ¹⁹². »

Il affleure enfin, chez Carpani, qu'un créateur imite toujours quelque chose. En conséquence, ceux qui retournent à l'imitation de la nature courent moins le risque d'imiter les autres compositeurs. Sur ce point, il est évident que l'imitation de la nature est autant liée, chez Berlioz, à l'obsession bien française de l'originalité de l'artiste qu'à l'exploration de ressources, encore peu exploitées, des timbres instrumentaux.

¹⁹² Hector Berlioz, « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique », *Le correspondant*, 22 octobre 1830.